



Abb. 1: Blick durch die Kabinette der Grafischen Sammlung im 2. OG des Ferdinandeums

AUFERSTEHUNG: DIE KUNST DES LEEREN GRABES

Zeichnungen von Tiroler Barockkünstlern aus der Grafischen Sammlung

Ralf Bormann

ABSTRACT

The Department of Prints and Drawings is celebrating its resurrection and presents 32 works on paper that have never been shown before. In these, Tyrolean Baroque artists raise the question of the artistic depiction of the dying and dead Son of God and search for the pictures' answer to the empty grave of the Risen One. In four cabinets, motifs from the Passion of Christ are juxtaposed with nude studies in which male models assume the poses of the suffering and dead Christ. This aesthetic pendulum movement between traditional iconography and artistic questioning of the motif reveals the Baroque curiosity about the access to truth of the nude drawing. But in the interplay of the works on display, the drawing leaves behind its function as a mere carrier of communication and meaning and finds its own language. In this way, not only the autonomy of the drawing as an artistic event of its own right is revealed, but also the autonomy of the traces of the drawing left behind in it.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Grafische Sammlung feiert ihre Auferstehung und präsentiert zum Auftakt 32 noch nie gezeigte Arbeiten auf Papier, in denen Tiroler Barockkünstler die Frage nach der künstlerischen Darstellbarkeit des sterbenden und toten Gottessohnes aufwerfen und nach der Antwort der Bilder auf das leere Grab des Auferstandenen suchen. In vier Kabinetten werden motivischen Paradebeispielen

aus der Passion Christi Aktstudien zur Seite gestellt, in denen männliche Modelle die Posen des leidenden und gestorbenen Christus einnehmen. Diese ästhetische Pendelbewegung zwischen überkommener Ikonografie und künstlerischer Befragung des Motivs entbirgt die barocke Neugier auf den Wahrheitszugang der Aktzeichnung. Doch im Zusammenspiel der ausgestellten Werke lässt die Zeichnung ihre Funktion als bloßer Träger von Kommunikation und Bedeutung hinter sich und findet zu ihrer eigenen Sprache. Auf diese Weise zeigt sich nicht nur die Autonomie der Zeichnung als ein Kunstereignis eigenen Rechtes, sondern gar die Autonomie der in ihr hinterlassenen Zeichenspurens selbst.

Nach nahezu 100 Jahren Absenz bezieht die Grafische Sammlung im Jahrgang des vorliegenden Bandes wieder eigene Räume zur wechselnden Präsentation ihres reichen Bestandes im Ferdinandeum. Die Grafische Sammlung feiert ihre Auferstehung mit 32 noch nie gezeigten Arbeiten auf Papier, in denen Tiroler Barockkünstler die Frage nach der künstlerischen Darstellbarkeit des sterbenden und toten Gottessohnes aufwerfen und nach der Antwort der Bilder auf das leere Grab des Auferstandenen suchen.¹ In vier Kabinetten (Abb. 1) werden motivischen Paradebeispielen aus der Passion Christi Aktstudien zur Seite gestellt, in denen männliche Modelle die Posen des leidenden und toten Christus einnehmen. Diese ästhetische Pendelbewegung zwischen überkommener Ikonografie und künstlerischer Befragung des Motivs

¹ URL: <https://www.tiroler-landesmuseen.at/ausstellung/sonderpraesentation-auferstehung-die-kunst-des-leeren-grabes/> (Zugriff: 31.8.2020).

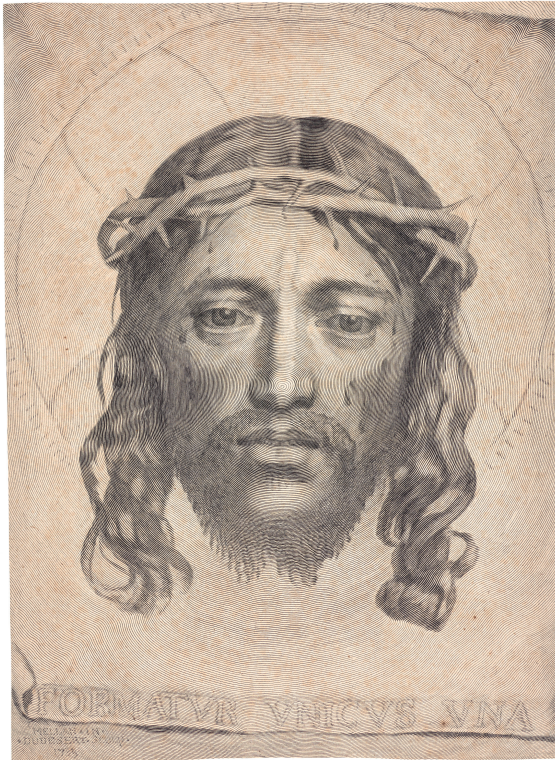


Abb. 2: Dudesert nach Claude Mellan, Das Schweißstuch der Veronika, 1735, Kupferstich, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, o. Inv.-Nr.

entbirgt die barocke Neugier auf den Wahrheitszugang der Aktzeichnung.

Die Frage nach der Darstellbarkeit des Leidens und Sterbens des Gottessohnes mit den Mitteln der Kunst stellt sich ganz grundsätzlich. In der Ausstellung wird dies an Dudeserts (18. Jh.) barocker Wiederholung des berühmten Kupferstiches Claude Mellans (1598–1688) von 1649 exemplifiziert (Abb. 2).² Effektiv in die Blickachse des Eingangs zu den grafischen Kabinetten gehängt, verfehlt das hypnotische Blatt, das sich im internen Sprach-

gebrauch recht bald die Bezeichnung als „Schallplatten-Jesus“ eingehandelt hat, seine Sogwirkung nicht. In einer einzigen, das gesamte Blatt kreisförmig ausfüllenden Linie gibt die Druckgrafik, einem Vexierbild gleich, das Antlitz Christi allein aus dem An- und Abschwellen des monoton um sich selbst windenden Linienverlaufes frei. Nicht zufällig führen Mellan und sein Kopist diese künstlerische Technik am Beispiel des „Schweißstuches der Veronika“ aus, das einer mittelalterlichen Legende zufolge mit dem von Christus darin hinterlassenen Gesichtsabdruck als eher seltener Fall des *Acheiropoieton*, eines der wenigen authentischen, nicht von Menschenhand angefertigten Bildnisse des Gottessohnes, in sich birgt. Der Name seiner Überbringerin, Veronika, kündigt von diesem Anspruch: Er setzt sich zusammen aus dem lateinischen *vera* („wahr“) und dem griechischen *εἰκὼν/eikon* („Bild“). Die der Grafik beigegebene Inschrift *FORMATVR VNICVS VNA* (lat.: „Der Einzige ist durch eine [Linie] gebildet“) verweist somit nicht nur auf das Mysterium der Dreifaltigkeit des einen Gottes, sondern auch auf die Erscheinungsweise des enthüllten Numinosen. Hier wie in aller Kunst sind die Formen der Dinge nicht losgelöst vom Stofflichen, nicht rein intelligibel, sondern werden im Stofflichen verwirklicht, versinnbildlicht durch die Schwellungen einer an sich abstrakten, unteilbaren Linie, um für uns ästhetisch erlebbar zu werden; denn Kunst, so ist bei Klee (1879–1940) nachzulesen, „gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“.³ Leon Battista Alberti (1404–1472) nennt daher, in Allusion einer Textstelle in Ciceros „*Laelius de amicitia*“,⁴ jede Kunst die *più grassa Minerva*,⁵ die „fettere Göttin der Weisheit“. Ein sich den Linien ergebenes Kreisen der Blicke beschreibt den Idealfall möglicher Bewegungsformen der Besucher*innen in den Kabinettträumen. Am Beginn der Ausstellungsplanung aber stand die bei einer ersten Sichtung der einschlägigen Bestände bemerkte Auf-

² Dudesert nach Claude Mellan, Das Schweißstuch der Veronika, 1735, Kupferstich, 430 x 313 mm (Blattmaß), signiert und datiert unten links (in der Platte): C. MELLAN IN. / DUDESERT. SCULP. / 1735; bezeichnet in der Darstellung unten (in der Platte): *FORMATVR VNICVS VNA* (Montaignon 374.25 [Kopie]; BN XVII.47.21 [Kopie]), Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, o. Inv.-Nr. – Ein Exemplar des originalen Kupferstiches Mellans von 1649 bewahrt die Grafische Sammlung der Tiroler Landesmuseen nicht.

³ Klee, Paul: Schöpferische Konfessionen, in: Edschmid, Kasimir (Hg.): *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, Bd. 8, Berlin 1920, S. 28–40, S. 28.

⁴ Cicero: *Laelius de amicitia*, 19.

⁵ Alberti, Leon Battista: *Della pittura*, 1436, I, 1.

fälligkeit einer Häufung männlicher Akte und des in ihnen zum Ausdruck gelangenden spielerischen Vergnügens der Künstler daran, die aufgetragenen Posen mit der überkommenen Ikonografie der Passion Christi in einen Wettstreit treten zu lassen. Nicht nur zeigt sich darin die Ambition der Tiroler Barockkünstler, über ihre Aktstudien Einlass zu den Heilstatsachen zu erhalten; auch zeigten die Zeichnungen in den Ausstellungsräumen einen vom Kurator nicht vorhergesehenen Eigensinn. Denn erst im Hergang der Hängung der Werke entfaltet sich ihre ihnen unverlierbar einwohnende Affordanz, ihr Aufforderungscharakter, und die Zeichnungen lösen sich aus des Kurators allzu sturen Tristesse einer Gegenüberstellung von Ikonografie und Modell, um dergestalt eine dieser kunsthistorischen Erzählung übergeordnete – und im Übrigen um einiges aufregendere – Ebene offenzulegen. In solch glücklichem Moment erweist sich abermals, dass die Zeichnung zu den epistemischen Dingen⁶ zählt und sich immer dann als besonders fruchtbar erweist, wenn sie ihre Funktion als bloßer Träger von Kommunikation und Bedeutung hinter sich lässt und zu ihrer eigenen Sprache findet. Auf diese Weise zeigt sich nicht nur die Autonomie der Zeichnung als ein Kunstereignis eigenen Rechtes, sondern gar die Autonomie der in ihr hinterlassenen Zeichensuren selbst.

Doch wollen wir diese Eindrücke auf einem Rundgang durch die Ausstellung einsammeln, wo sie uns entgegen-treten. Den Auftakt bildet eine Kompositionsstudie Giovanni Battista Piazzettas (1682–1754), in der der Künstler in raschen wie sicheren Pinselstrichen seine *sprezzatura*⁷ demonstriert, die allseits Bewunderung hervorrufende, in Wirklichkeit aber nur scheinbare Mühe-losigkeit seines Schaffens (Abb. 3).⁸ Denn die Sicherheit der in schnellen Zügen zu Papier gebrachten „Beweinung Christi durch die Engel“ ist voraussetzungs-voll und basiert



Abb. 3: Giovanni Battista Piazzetta, Beweinung Christi durch die Engel, Pinsel in Grau und Schwarz auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Ital 225

auf dem eingehenden Studium des menschlichen Körpers, wie dies etwa in der zeichnerischen Auseinandersetzung mit Aktmodellen praktiziert wird. Die vorliegende Zeichnung indessen schöpft mit ihren kühnen Längungen des expressiv dargebotenen Körpers Christi aus dem Erfindungsreichtum der künstlerischen Fantasie. Diese ist auch einer aus dem Umkreis des Tiroler Künstlers Christopher Unterberger (1732–1798) entstammende, mit Feder und Pinsel ausgeführte „Pietà“ nicht abzusprechen, gleichwohl die Zeichnung ihren

⁶ Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Frankfurt am Main 2006, S. 20–39.

⁷ Castiglione, Baldassarre: Il Cortegiano, 1528, XVI.

⁸ Giovanni Battista Piazzetta, Beweinung Christi durch die Engel, Pinsel in Grau und Schwarz auf Papier, 221 x 152 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Ital 225.

⁹ Christopher Unterberger (Umkreis), Pietà, Feder und Pinsel in Hellbraun, braun laviert, auf Papier, 328 x 206 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 837.



Abb. 4: Christopher Unterberger (Umkreis), Pietà, Feder und Pinsel in Hellbraun, braun laviert, auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 837



Abb. 6: Paul Troger (zugeschr.), Liegender männlicher Akt, den unterm Kreuz beweinten Christus vorstellend, schwarzer Stift, weiß gehöht (Kreide), auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2927; Eigentum des Falger-Museums Elbigenalp



Abb. 5: Jacques-Louis David, Der Tod des Marat, 1793, Öl auf Leinwand, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 3520

Bildgegenstand sehr viel braver wiedergibt (Abb. 4).⁹ Sie zeigt die Beweinung Christi unter dem Kreuz in muster-gültiger Erfüllung unserer Seherwartungen. Gerahmt rechts von Maria Magdalena, die die Füße des Heilands küsst, und links mit dem erschütterten Lieblingsjünger Johannes, verzweiflungsvoll die Hände ringend, liegt der leblose, vom Kreuz abgenommene Körper des Gottessohnes im Schoße Mariens, die in Trauer versunken seinen linken Arm hält, der rechte Arm ist, hier aufgefangen durch einen Putto, gen Boden gesunken. Diese kanonische Pose wird bis weit in den Klassizismus durchgehalten, so auch in ihrem berühmten, das Bildgenre überspringenden Zitat bei Jacques-Louis David (1748–1825) in dessen politischen Gemälde vom „Tod des Marat“ von 1793 (Abb. 5),¹⁰ mit dem David den „Märtyrer der Französischen Revolution“ ikonografisch in den Rang Christi rückt.

¹⁰ Jacques-Louis David, Der Tod des Marat, 1793, Öl auf Leinwand, 165 × 128 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 3520.



Abb. 7: Italienisch, Die beiden Schächer Gestas und Dysmas am Kreuz, 18. Jh. (?), Feder und Pinsel in Braun, grau laviert, auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Ultal 393

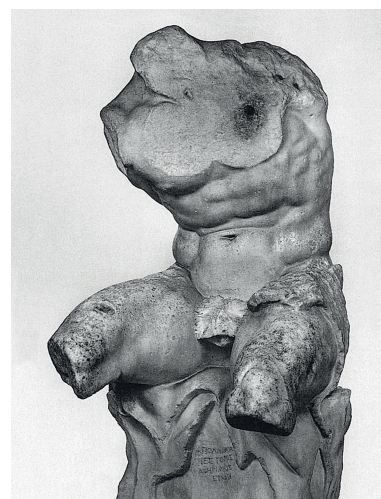


Abb. 10: Apollonios von Athen, Marsyas (? , sog. „Torso vom Belvedere“), 1. Jh. v. Chr., Marmor, Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. 1192

Uns aber interessiert vorliegend die „Pietà“ als motivisches Paradebeispiel in der Gegenüberstellung mit einer großformatigen, Paul Troger (1698–1762) zugeschriebenen Aktstudie (Abb. 6).¹¹ Wir sehen, auf Kissen gebettet, ein liegend hingestrecktes männliches Modell, dessen linker Arm auf einer Erhöhung abgelegt ist, der rechte indessen ist zu Boden gesunken. Auch wenn dieser Arm ohne die Unterstützung durch einen Putto auskommen muss, erhellt der Vergleich mit der „Pietà“ unmittelbar die hier vom Künstler dem Modell aufgetragene Aufgabe, namentlich den unter dem Kreuz beweinten Christus vorzustellen. Mit großer Sorgfalt hält Troger in seiner Zeichnung die sich aus dem Arrangement ergebenden Körperschwellungen fest, so die infolge der Bettung des Oberkörpers emporgedrückte Brust, die mit weißer Kreide gehöht dem Betrachter entgegenleuchtet. Dazu und kontrastierend verschattet ist das Haupt

des Modelles in leichter Überstreckung in den Hintergrund gesunken.

Eine ähnliche Gegenüberstellung ermöglicht die vielleicht dem italienischen 18. Jahrhundert angehörende Studie der beiden „Schächer Gestas und Dysmas am Kreuz“ einerseits (Abb. 7)¹² mit zwei ebenfalls Paul Troger zugeschriebenen Modellstudien andererseits (Abb. 8, 9),¹³ in denen zwei männliche Modelle den gekreuzigten Christus vorstellen. Die Expressivität der Federzeichnung – eine Identifikation des Künstlers steht leider noch aus – wird nur geringfügig dadurch gemildert, dass wir durch das virtuose Linien-gepinnt hindurch den rechten Schächer als einen (seitenverkehrten) Wiedergänger des „Torsos vom Belvedere“ ausmachen können (Abb. 10).¹⁴ Abseits des im vatikanischen „Torso“ verwirklichten ästhetischen Kanons erscheint diese Formenwanderung auch motivisch gerechtfertigt, wird doch

¹¹ Paul Troger (zugeschr.), Liegender männlicher Akt, den unterm Kreuz beweinten Christus vorstellend, schwarzer Stift, weiß gehöht (Kreide), auf Papier, 505 x 656 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2927; Eigentum des Falger-Museums Elbigenalp.

¹² Italienisch, 18. Jh. (?), Die beiden Schächer Gestas und Dysmas am Kreuz, Feder und Pinsel in Braun, grau laviert, auf Papier, 133 x 185 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Ultal 393.

¹³ Paul Troger (zugeschr.), Männlicher Akt, den gekreuzigten Christus vorstellend, schwarzer Stift auf festem, grüngrau getönten Papier, 674 x 504 mm; Paul Troger (zugeschr.), Verso: Männlicher Akt, den gekreuzigten Christus vorstellend, schwarzer Stift (Kohle?) auf festem grauen Papier, 667 x 500 mm, recto bezeichnet unten links (von fremder Hand [?], mit grauem Stift): Troger, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2936 und TBar 2842; Eigentum des Falger-Museums Elbigenalp.

¹⁴ Apollonios von Athen, Marsyas (? , sog. „Torso vom Belvedere“), 1. Jh. v. Chr., Marmor, 1,59 m, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, Sala delle Muse, Inv.-Nr. 1192.



Abb. 8: Paul Troger (zugeschr.), Männlicher Akt, den gekreuzigten Christus vorstellend, schwarzer Stift auf festem, grüngrau getöntem Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2936; Eigentum des Falger-Museums Elbigenalp



Abb. 9: Paul Troger (zugeschr.), Männlicher Akt, den gekreuzigten Christus vorstellend, schwarzer Stift (Kohle?) auf festem grauen Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2842; Eigentum des Falger-Museums Elbigenalp

in dem antiken Fragment von manchem der im musikalischen Wettstreit mit Apollon den Aulos spielende Satyr Marsyas erblickt, der im Anschluss an seine Niederlage für seine Blasphemie von Apollon bestraft und bei lebendigem Leibe geschunden wird. Auch Gestas, der in der Zeichnung rechte, somit bildlogisch zur Linken des zwischen den beiden Schächern hinzuzudenkenden gekreuzigten Christus am Kreuz hängende Schächer, schreckt nicht davor zurück, sein Schicksal mit dem des Gottessohnes zu messen, und verspottet diesen, weshalb er nicht einfach vom Kreuz herabsteige;¹⁵ die Hölle erwartet auch diesen Frevler. Die beiden Aktstudien Trogers indessen verzichten auf eine Rezeption antiker Bildwerke und ergeben sich vollständig

dem Studium der im Atelier beobachteten Körperformen, die aus der großen Anstrengung folgen, die die eingenommene Haltung den Modellen abverlangt.

Im zweiten Kabinett nimmt sich die Ausstellung die Kreuzabnahme Christi zum Gegenstand. Den Ausgangspunkt bildet Rembrandts (1606–1669) Radierung „Kreuzabnahme bei Fackelschein“ (1654), in der mit ungeschönten Realismus dieses Geschehen in ein drastisches Bild gebannt wird (Abb. 11).¹⁶ Die effektiv ausgeleuchtete Szene liefert mit dieser Bildfindung den Ausgangspunkt einer Serie in unserer Ausstellung gezeigter Akt- und Kompositionsstudien, in denen der zeichnerische Weg der Künstler verfolgt werden

¹⁵ Lukas 23, 39–43; Acta Pilati IX, 4 und X, 2.

¹⁶ Rembrandt Harmensz. van Rijn, Die Kreuzabnahme bei Fackelschein, 1654, Radierung, 221 x 173 mm, signiert und datiert unten mittig auf dem Grabtuch (in der Platte): Rembrandt f. 1654 (Bartsch 83; NHD [Rembrandt] II.245.286), Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. DG NL 51.



Abb. 11: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Die Kreuzabnahme bei Fackelschein, 1654, Radierung, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. DG NL 51

kann, dem komplexen Ablauf der Kreuzabnahme eine nachvollziehbare und zugleich ästhetisch ansprechende Ordnung zu geben. Aus der Folge von vier in der Ausstellung nebeneinander gezeigten, die Kreuzabnahme konsekutiv exerzierenden Blättern¹⁷ sei hier eine in kurzen, nervösen Strichen zu Papier gebrachte Zeichnung herausgegriffen (Abb. 12),¹⁸ in deren Entwurfshergang ein Schüler Paul Trogers bildkompositionell an einen Punkt gelangt, an dem einer der Helfer sich dazu gezwungen sieht, das Leichentuch

zwischen die Zähne zu nehmen, da er beide Hände benötigt, Christus in Würde vom Kreuz herabzulassen und sich dabei festzuhalten, um nicht selbst hinunterzufallen. Dies freilich ist die Variation eines Bildeinfalls, den wir bereits über hundert Jahre zuvor in der Mitteltafel von Peter Paul Rubens' (1577–1640) Kreuzabnahme-Triptychon (1612) in der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen vorfinden (Abb. 13).¹⁹ Doch ungeachtet der Strahlkraft solcher Vorbilder sahen sich die Tiroler Künstler nicht der Pflicht enthoben, das Geschehen



Abb. 12: Paul Troger (Schule), Kreuzabnahme Christi, grauer Stift auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 698



Abb. 13: Peter Paul Rubens, Kreuzabnahme Christi, 1612, Öl auf Holz, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal

¹⁷ Die drei übrigen Zeichnungen sind: Paul Troger, Kreuzabnahme Christi, Feder in Braun und grauer Stift (gewischt) auf Papier, 356 x 230 mm; Josef Ignaz Mildorfer, Kreuzabnahme Christi, Feder in Braun und grauer Stift (gewischt) auf Papier, 364 x 236 mm; Josef Ignaz Mildorfer, Kreuzabnahme Christi, Feder in Braun und grauer Stift (gewischt) auf Papier, 314 x 217 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 697, TBar 613 und TBar 612.

¹⁸ Paul Troger (Schule), Kreuzabnahme Christi, Grauer Stift auf Papier, 333 x 216 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 698.

¹⁹ Peter Paul Rubens, Kreuzabnahme Christi, 1612, Öl auf Holz, 421 cm x 311 cm (Mitteltafel), Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal.



Abb. 14: Johann Peter Denifle, Liegender männlicher Akt mit am Handgelenk hochgebundener Rechter, 1771, schwarzer Stift, weiß gehöht (Kreide), auf festem Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2585

der Kreuzabnahme ebenfalls in Aktsitzungen zu proben. Freilich recht akademisch geraten und künstlerisch-ästhetisch ohne besonderen Reiz, legt hierüber Johann Peter Denifles (1739–1808) 1771 entstandene Zeichnung eines „Liegenden männlichen Aktes mit am Handgelenk hochgebundener Rechter“ beredtes Zeugnis ab (Abb. 14).²⁰ Die Position, in der wir das männliche Modell hier antreffen, mutet zunächst kurios an, namentlich auf der Seite in denkbar unbequemer Haltung gelagert. Die eigentümliche, s-förmige Biegung, die der Oberkörper dabei beschreibt, erklärt sich aus der Form der offenbar steinigen Unterlage, auf der das Modell liegt.

Auch hier wird reichlich von dem Zeichenmittel der Weißhöhung Gebrauch gemacht, um die besonders prominenten Körperwölbungen hervorzuheben. Die zweite Eigentümlichkeit betrifft den rechten Arm: Mittels eines an einem außerhalb der Zeichnung gelegenen Punkt befestigten Bandes wird das rechte Handgelenk hoch über den Körper geführt und der Arm dergestalt in dieser Position fixiert. Die Lösung dieses motivischen Rätsels hält der Leser dieser Zeilen vor sich in seinen Händen, er kippe dazu das Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen mit der aufgeschlagenen Seite um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn – der hochgebundene Arm

²⁰ Johann Peter Denifle, Liegender männlicher Akt mit am Handgelenk hochgebundener Rechter, 1771, schwarzer Stift, weiß gehöht (Kreide), auf festem Papier, 436 x 559 mm, monogrammiert und datiert in der Darstellung auf dem Stein (mit schwarzem Stift): i771 : P: J., Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2585.



Abb. 15: Andrea Mantegna, Beweinung Christi (Cristo in scoto), um 1480 (?), Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. Reg. Cron. 352



Abb. 16: Marco Marcola, Liegender männlicher Akt, in starker Verkürzung vom Kopfe her gesehen, Rötels, weiß gehöht (Kreide), auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Ital 423



Abb. 17: Philipp Haller, Liegender männlicher Akt in Verkürzung, Kohle, weiß gehöht (Kreide), auf festem Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 291

erscheint nur mehr als herabhängend, und wir erkennen, gerade im Vergleich mit Abb. 12 und 13, eine aus dem Passionsgeschehen bekannte Pose, namentlich die des leblosen, vom Kreuz herabgelassenen Christus.

Im dritten Kabinett sehen wir uns nicht dazu aufgefordert, die Bilder zu kippen, sondern kommen in den Genuss, die in den Modellzeichnungen gezeigten männlichen Akte zu umkreisen.²¹ Die Aktstudien sind hier wie zu einem Reigen zusammengeschlossen, in dem sie wie tot Daliegende den leblosen Christus vorstellend um uns herum sich versammelt haben. Als ein Zitat der ikonischen Darstellung des leblosen Christus in Andrea Mantegnas (1431–1506) „Cristo in scorto“ (Abb. 15)²² steht Orazio Borgianni (1578–1616) Radierung der „Beweinung Christi“²³ am Anfang einer Reihe in teils drastischer Verkürzung zu Papier gebrachter Aktstudien. Eine motivisch faszinierende Variante bildet hierbei der „Liegende männliche Akt, in starker Verkürzung vom Kopfe her gesehen“ des Veronesers Marco Marcola (1740–1793) (Abb. 16).²⁴ Aus der hier eingenommenen, außerordentlichen Perspektive fällt nicht nur das abermalige Interesse des ausführenden Künstlers an der dazu mit weißer Kreide gehöhten Wölbung des Brustkorbes seines Modells ins Auge, sondern auch eine große Lust an der Ausarbeitung sich in der dieser Perspektive ungewohnt darbietenden Details etwa der Nase, der Nasolabialfalten, des Augenbrauenbogens, der Haarlinie. Recht bald freilich legt sich der Betrachter/die Betrachterin die Frage vor, zu

welchem Behufe diese erstaunliche Studie angefertigt worden sein mag, da sie, so weit ersichtlich, jedenfalls keinem geläufigen ikonografischen Vorbild folgt oder einer solchen Bildaufgabe zur Vorlage gereicht. Vielmehr ist zu vermuten, dass hier eingelöst wird, was eingangs als des Künstlers Neugier auf den Wahrheitszugang der Aktzeichnung beschrieben worden ist: Zwar bietet sich der leblose Körper Christi in der ikonografischen Bildtradition niemals vom Kopfe her gesehen dar, dennoch ist dies selbstredend eine grundsätzlich mögliche Ansicht des Geschehens und daher Teil seiner vom Künstler schilderbaren Wahrheit. Allemal markiert diese Zeichnung einen Punkt, an dem die Modellzeichnung sich aus ihrer vorbereitenden und damit gewissermaßen einer späteren Ausführung als Vorlage dienenden Rolle löst und ihr ein autonomer, sich selbst genügender Charakter anwächst.

Konventioneller im Motiv, aber mit hinreißender Expressivität hat Philipp Haller (1698–1772) seinen „Liegenden männlichen Akt in Verkürzung“ mit dem Kohlestift zu Papier gebracht (Abb. 17).²⁵ Wie bei Mantegna mit prominentem Blick auf die Fußsohlen wird die liegende Figur von rechts unten in die linke obere Ecke entwickelt, in der der Raum für den Künstler so eng wird, dass bereits der Oberkörper gestaut und vollends der Kopf in eigentümlicher Gedrängtheit gezeigt wird. Die expressiven, vom Spiel von Licht und Schatten modellierten Körperformen reguliert Haller weniger mit den sparsam gesetzten Weißhöhlungen als durch den freien Durchblick auf die Papieroberfläche.

²¹ Außer den nachfolgend angeführten Zeichnungen sind hier außerdem ausgestellt: Johann Paul Kölle, Christi Leichnam am Fuße des Kreuzes, Feder in Hellbraun auf Papier, 166 x 183 mm; Johann Georg Dominikus Grasmair, Liegender männlicher Akt in Verkürzung, Rötel, weiß gehöht (Kreide), auf Papier, 417 x 577 mm; Philipp Haller, Liegender männlicher Akt in leichter Verkürzung, Kohle auf festem Papier, 206 x 353 mm; Philipp Haller, Liegender männlicher Akt in leichter Verkürzung, Kohle auf festem Papier, 241 x 298 mm; Marco Marcola, Liegender männlicher Akt, Rötel auf Papier, 313 x 433 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 407, TBar 1075, TBar 330, TBar 332 und Ital 455.

²² Andrea Mantegna, Beweinung Christi (Cristo in scorto), um 1480 (?), Öl auf Leinwand, 68 x 81 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. Reg. Cron. 352.

²³ Orazio Borgianni, Beweinung Christi, 1615, Radierung, 240 x 229 mm, monogrammiert und datiert in der Darstellung unten rechts (in der Platte): 1615 HB; signiert unten rechts (in der Platte): Horatius Borgiannus; bezeichnet im unteren Rand (in der Platte): Ill.mo et Excell.mo Principi D. Francesco de Castro Castri Comiti Duci Taurisani Regis Catholici a Consilij, eiusq. apud Summum / Pontificem Oratori / Dulce Exuvias a morte et amore relictas / Christe tuas video cum lachrimisq. colo / In saxis ne quaere locum. Cor amantis habeto / Hic ubi plus animas, et tua membra loca / luxta exemplar quod tuae Excell pinxi hanc Imaginem a me ipso excussam eidem D.D.D. in perpetuum meae erga illam sevitutis obsequium / Ill.mae Excell.ae tuae Additissimus Servus; darunter (in der Platte): Jo: Jacomo de Roßi formis Romæ alla Pace, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. DG Ital 579.

²⁴ Marco Marcola, Liegender männlicher Akt, in starker Verkürzung vom Kopfe her gesehen, Rötel, weiß gehöht (Kreide), auf Papier, 291 x 275 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Ital 423.

²⁵ Philipp Haller, Liegender männlicher Akt in Verkürzung, Kohle, weiß gehöht (Kreide), auf festem Papier, 442 x 576 mm, signiert unten rechts (von fremder Hand?, mit der Feder in Braun): Philip Haller, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2912.

In der Rötelskizze Johann Georg Dominikus Grasmairs (1691–1751) ist die Verkürzung des liegenden Aktes noch weiter reduziert (Abb. 18),²⁶ hier weisen die suchenden Züge des Rötelsstiftes das besondere Interesse des Künstlers an den Fingern und Zehen seines Modells nach.

Im vierten und letzten Kabinettraum greift das Eigenleben der männliche Akte um sich, sei es, dass sie, die Blöße notdürftig von Weinlaub bedeckt, eine spielerische Vermählung mit Darstellungen schlafender mythischer Gestalten eingehen,²⁷ sei es, dass ein in aller Unschuld schlummender Knabe mit im Schlafe herabgesunkenen Arm uns unwill-

kürlich vor den unterm Kreuz beweinten Christus bringt. Den drastischen Höhepunkt einer Abkoppelung des Aktes von der ins Auge gefassten Ikonografie der Passion aber bringt Denifles „In starker Anspannung ausgestreckt liegender männlicher Akt“ von 1771 (Abb. 19),²⁸ dem aus gutem Grund in der Ausstellung eine ganze Wand für ihn alleine vorbehalten ist. Von den Zehenspitzen bis in den überstreckt in den Nacken geworfenen Kopf liegt das Modell in äußerster Dehnung auf unbestimmtem Atelierboden. Durchgehalten wird lediglich die Wölbung des Brustkorbes, die hier, wieder weiß gehöht, vermöge einer drapierten Unterlage zum Äußersten getrieben ist, sowie der kanoni-



Abb. 18: Johann Georg Dominikus Grasmair, Liegender männlicher Akt in leichter Verkürzung, Rötels, weiß gehöht (Kreide), auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 115

²⁶ Johann Georg Dominikus Grasmair, Liegender männlicher Akt in leichter Verkürzung, Rötels, weiß gehöht (Kreide), auf Papier, 268 x 412 mm, signiert unten links (von fremder Hand?, mit der Feder in Braun): J. G. Grasmair, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 115.

²⁷ Johann Peter Denifle, Liegender männlicher Akt, roter Stift auf festem Papier, 460 x 600 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2365.

²⁸ Johann Peter Denifle, In starker Anspannung ausgestreckt liegender männlicher Akt, 1771, schwarzer Stift, weiß gehöht (Kreide), auf festem Papier, 438 x 603 mm, monogrammiert und datiert unten rechts (mit schwarzem Stift): P. D. 1771, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2506.



Abb. 19: Johann Peter Denifle, In starker Anspannung ausgestreckt liegender männlicher Akt, 1771, schwarzer Stift, weiß gehöht (Kreide), auf festem Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. TBar 2506

sche, in diesem Falle linke, herabgesunkene Arm. Ansonsten erinnert nichts mehr an die ursprüngliche Bildaufgabe, den gestorbenen Gottessohn vorzustellen, die Aktsitzung hat sich, so will es jedenfalls scheinen, verselbständigt und die Darbietung des Modells und deren Aufzeichnung durch den Künstler zu einem eigenen Sujet erhoben.

Als harre dieser in großer Anspannung gestreckte Körper des erlösenden Osterereignisses, begegnen wir in einem retardierenden Moment zunächst „Christus in der Vorhölle“ von der Hand eines noch nicht identifizierten, mutmaßlich dem 18. Jahrhundert angehörenden Künstlers.²⁹ Im Hintergrund der virtuellen Darstellung aber schnell, in wenigen Federzügen auf das Papier geworfen, der Auferstandene bereits aus seinem Grab (Abb. 20). In Lodovico Mattioli (1662–1747) nach Giuseppe Maria Crespi (1665–1747) radierten „Auferstehung“³⁰ kulminiert dieses Geschehnis zum Abschluss der Ausstellung in einem wie losgelöst von jeder materiellen Schwere in die Lüfte emporsteigenden Christus. Während die Wächter seines nur mehr leeren



Abb. 20: 18. Jahrhundert, Christus in der Vorhölle (*Descensus ad inferos*) mit der Auferstehung Christi (Detail), Feder in Schwarzgrau über grauem Stift, grau laviert, auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Ulta1 392

Grabes entweder entsetzt fortstürmen oder das Geschehen schlicht verschlafen, erinnert die aufstrebende Gestalt Christi mit einem Blick zurück durch die Raumflucht der Kabinette an manche der zuvor als leblose Körper gegebenen Modellstudien, nunmehr aber in die Senkrechte gebracht. Es zeigt sich hieran, dass die vorstehend dargelegte, künstlerische Auseinandersetzung mit der Wiedergabe des gestorbenen Gottessohnes immer schon dessen Auferstehung ästhetisch mitgedacht und vorbereitet hat.

²⁹ 18. Jahrhundert, Christus in der Vorhölle (*Descensus ad inferos*), im Hintergrund rechts Auferstehung Christi, Feder in Schwarzgrau über grauem Stift, grau laviert, auf Papier, 196 x 144 mm, bezeichnet in der Darstellung mittig rechts auf der Höllenpforte (mit grauem Stift, nachträglich?): [...], Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Ulta1 392.

³⁰ Lodovico Mattioli nach Giuseppe Maria Crespi, Auferstehung Christi, Radierung, 468 x 327 mm (Blattmaß), signiert unten rechts (in der Platte): Lodovico Mattioli delin e f; bezeichnet unten links (in der Platte): Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo inv e dip; darunter eine Widmung Mattioli an Carlo Cignani (Bartsch XIX.342.8), Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. DG Ital 1021. Die Druckgrafik ist eine zeitgenössische Wiederholung von Crespi um 1690 entstandener Auferstehung Christi, Öl auf Leinwand, 143,5 x 101,5 cm, heute im North Carolina Museum of Art, Raleigh (NC), Inv.-Nr. 52.9.153.