



Abb. 1: Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, 2020. © Wolfgang Lackner

ANMERKUNGEN ZUM „GEDACHTNUS“ EINER HERRSCHERIKONOGRAFIE

VON DER „SCHWARZMANDERSITUATION“ ZUR RAUMINSTALLATION DES GRABMALS VON KAISER MAXIMILIAN I. IN DER INNSBRUCKER HOFKIRCHE

Peter Assmann

ABSTRACTS

As Innsbruck's most important art work the funerary monument of emperor Maximilian I. in the Hofkirche has already been researched very well under various aspects. This article concentrates on the conceptual work of this project done in the middle of the 16th century and, in addition to the many already researched relations to the middle and northern European art world, on its art historical relationship to the contemporary Italian art world. The new choice of materials, the free standing "tomba", the overall iconography of the project as well as individual aspects of the art work concept (i.e. for example the higher position of the famous Ebert organ) are arguments in this discussion. The focus is on the most important personality in this context of new ideas: the Mantua/Mantova born art manager Jacopo della Strada. Emperor Maximilian's post-world positioning as a Christian knight is thus made clearly recognizable in a pan-European political perspective.

Als wichtigstes Kunstdenkmal der Tiroler Landeshauptstadt ist das Grabdenkmal von Kaiser Maximilian I. in der Innsbrucker Hofkirche bereits unter vielen Perspektiven untersucht worden. Der Artikel konzentriert sich auf die Neukonzeption des gesamten Kunstensembles in der Mitte des 16. Jahrhunderts und – in Ergänzung zum schon oft bestimmten nordalpinen Bezugssystem – dessen Bezie-

hungen zur zeitaktuellen italienischen Kunst. Sowohl in der Materialwahl, der Betonung der frei stehenden „tomba“, der Gesamtkonografie wie auch in prägnanten Einzel-elementen der gesamten Grabmalsinszenierung (siehe etwa die sogenannte Ebertorgel in erhöhter Positionierung im Chorraum) wird diese Bezugnahme diskutiert. Als wesentlicher diesbezüglicher Impulsgeber stellt sich die aus Mantua/Mantova stammende Kunstpersönlichkeit Jacopo della Strada heraus. Einmal mehr wird somit Maximilians Nachweltpositionierung als christlicher Ritter in gesamt-europäischer Politperspektive deutlich erkennbar gemacht.

So banal wie zugleich erstaunlich erscheint immer wieder die Tatsache, dass eine neue Lichtsituation eine grundlegend veränderte Perspektive der Betrachtung nach sich zieht. Vor wenigen Monaten erfolgte die Gestaltung einer neuen Beleuchtungssituation des Kenotaphs von Kaiser Maximilian¹ inmitten des Hauptganges der Innsbrucker Hofkirche, welche die Tiefenwirkung der Marmorreliefs verstärkt und die detailreichen Arbeiten stärker zur Geltung bringt. Durch diese lichttechnische Fokussierung der in weißem Marmor gestalteten zentralen Szenen seines politischen Lebens veränderte sich in markanter Weise die gewohnte Wahrnehmung dieses wohl bedeutendsten kunsthistorischen Objektensembles der Tiroler Landeshauptstadt. Die sensibel gesetzte neue Lichtgestaltung lenkt den Blick

¹ Die Lichtgestaltung mit dimmbarer LED-Technik erfolgte durch die Firma Bartenbach gemeinsam mit dem Team der Tiroler Landesmuseen; die Projektfinanzierung erfolgte durch die Tiroler Landesgedächtnisstiftung gemeinsam mit Mitteln des Tourismusverbandes der Landeshauptstadt Innsbruck sowie dem Land Tirol.

ein Stück weit weg von der Wahrnehmung einer „Schwarzmanderkirche“ hin zum Konzept einer umfassenden Rauminstallation – als vielfältig begehbare Raumerfahrung, voll mit optischen und haptischen Akzenten im Sinne des von Kaiser Maximilian bereits zu Lebzeiten so forcierten „Gedachtnus“ an seine irdische Existenz und ihre Folgen.

I.

Wie bereits mehrfach herausgestellt,² ist die Entstehung dieses Raum gewordenen Maximilian-„gedachtnus“ in Innsbruck eine Art Jahrhundertprojekt, denn zwischen den Vorarbeiten zu Lebzeiten bzw. dem Todesjahr von Kaiser Maximilian 1519 und einer (nicht ganz vollständigen) Vollendung des Werkes im Jahr 1584 liegen nicht nur viele Jahrzehnte, sondern auch massive Veränderungen des künstlerischen Gesamtkonzeptes. Erscheint es zu Lebzeiten von Maximilian vergleichsweise klar, wohin er die Tradition seines Andenkens lenken wollte, so zeichnen die verschiedenen Anweisungen in den letzten Lebensmonaten und schließlich auch sein verwirrendes Testament ein anderes Bild. Dazu kommen permanente finanzielle Probleme, sodass sich seine Nachfolger in ihren entsprechenden Beauftragungen für die Gestaltung einer solchen markanten Grabsituation erst mühevoll neu orientieren mussten. Die Quellenlage zeichnet hier ein sehr spannungsgeladenes Bild von unterschiedlichen Beauftragungen, Projektweiterführungen, künstlerischen Neukonzeptionen und entsprechenden Forderungen sowie immer wieder die Frage nach dem Geld. Über allem stehen jedoch grundsätzliche Fragestellungen, wie die definitive Entscheidung, wo denn dieses Grabmal seinen Platz finden könne und in welcher Form. Zwar lagen zum Tode des Kaisers bereits einige der überlebensgroßen Bronzestatuen vor. Von der in guten Kaiserzeiten angestrebten Realisierung von 40 überlebensgroßen feuervergoldeten Bronzen der eigenen Ahnenreihe sowie

mit ihm verbundenen „geistigen Herrscherverwandten“, dazu 100 Statuetten von Heiligen aus dem Umfeld des Hauses Habsburg und 34 Büsten römischer Kaiser war man jedoch in den Jahren nach dem Tod des Kaisers weit entfernt. Maximilians testamentarische Anweisung, an seinem Geburtsort in Wiener Neustadt begraben zu werden, setzten die Nachfolger vor weitere größere Probleme, denn die von Maximilian intendierte figurenreiche Grabmalplanung war mit dem gewünschten Begräbnisort definitiv technisch nicht kompatibel – auch wenn sogar Aufhängungslösungen für die massiven Bronzeskulpturen diskutiert worden waren.³ Zuvor hatte Maximilian im Jahr 1514 noch für den Bau einer eigenen Grabeskirche „zu Mondsee“ Anweisungen gegeben. Der Kaiser dachte damals an eine große gefestigte Kirchen-/Klosteranlage in der Nähe von einem der wichtigsten Wallfahrtsorte Europas – St. Wolfgang –, eine Region, die erst durch seine politische Tätigkeit dem Machtbereich des Hauses Habsburgs zugeschlagen werden konnte. Wie genau sich Maximilian seine Grablege vorgestellt hatte und welche künstlerischen Entwicklungsschritte hier bis zuletzt unternommen worden sind, ist schon vielfach Gegenstand interessanter Diskussionen gewesen. Offensichtlich ist in dieser Zeit jedoch eine Art Wettbewerb europäischer Herrscherhäuser beobachtbar, das eigene Grabmal als umfassende öffentlichkeitswirksame Gedächtnissituation zu inszenieren und schon zu Lebzeiten zu planen. Dieser kunsthistorische Blick richtete sich hier naheliegender Weise auf Frankreich, auf das Grab von König Ludwig XVII. in Saint-Denis, der seinerseits auf die entsprechenden Planungen des englischen Königs Heinrich VII. reagierte. Nicht zuletzt stellen sich in diesen Zusammenhang auch die Maximilianischen Planungsüberlegungen für das Grabmal seines Vaters, Kaiser Friedrich III., im Wiener Stephansdom. Bemerkenswert an den letzten Überlegungen von Kaiser Maximilian – speziell in diesem Zusammenhang – ist vor allem die Tatsache, dass es sich bei seinen Grabmalentwürfen

² Siehe hier vor allem die umfassende Zusammenfassung der Quellenlage in: Schönherr, David Ritter von: Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilian I. und der Hofkirche zu Innsbruck (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 11), Wien 1890; sowie Haidacher, Christian/Diemer, Dorothea: Maximilian I. Der Kenotaph in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck–Wien 2014; wie auch Oberhammer, Vinzenz: Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabes in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck–Wien–München 1935; bzw. Egg, Erich: Die Hofkirche in Innsbruck, Innsbruck–Wien–München 1974.

³ Vgl. hierzu wie auch im Folgenden vor allem Diemer, Dorothea: Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche – seine Vorgeschichte, seine Entstehung und seine Künstler: in Haidacher/Diemer: Maximilian I. (wie Anm. 2) S. 32–64.

fen sehr viel mehr um ein räumliches Konzept und weniger um eine ausgreifende Objektszenierung handelt. Wo immer der Aufstellungsort der verschiedenen Figurenreihen geplant war, ihre Dimension ist zu umfangreich, um sie in einem im weitesten Sinne Objektkomplex unterbringen zu können. Konsequenz dieser Idee folgend, wurde daher auch nach längeren Planungsdiskussionen rund um eine umfassende Grabmalrealisierung in Wiener Neustadt von Kaiser Ferdinand die Grundsatzentscheidung getroffen, eine solche Grabeskirche, verbunden mit einem neuen Klosterkomplex – wie sie den zuletzt geäußerten Wünschen Kaiser Maximilians grundsätzlich entsprach – in Innsbruck zu realisieren. 1553 wurde der Grundstein zur neuen Stiftskirche gelegt, 1563 war die Kirche fertiggestellt. Die hohen künstlerischen Gedanken, die ursprünglich mit diesem Projekt verbunden waren, zeigen sich in der Tatsache, dass zunächst eine Beauftragung an den „berühmten Baumeister aus Vicenza“ besprochen wurde. Anstelle von Andrea Palladio berief man aber schließlich doch Andrea Crivelli aus Trient. Das Grundthema der Spannung zwischen hohem künstlerischen Ehrgeiz und finanziellen Möglichkeiten bleibt als Grundthema dieses gesamten Projektes.

II.

Der zentrale Planungsschritt hin zur letztlich realisierten Konzeption der Gesamtanlage des Maximiliangrabs erfolgte in den Jahren 1559 und 1560. Die vorhandenen Quellen⁴ berichten davon, dass von Hermes Schallautzer im Zusammenwirken mit dem Hofmaler Erzherzogs Ferdinands Francesco Terzio, wie auch dem deutschen Maler Heinrich Vogtherr, ein erster neuer Entwurf vorgelegt wurde. Diese künstlerischen Konzeptarbeiten reichen bis in das Jahr 1556 zurück und wurden wenige Jahre später von einer offiziellen Kunstkommission des Kaisers begutachtet und neu definiert. Der Kommission gehörten die Künstler Pietro Ferrabosco, Natale Venizan und Jacobus Strada an. Hier ist insbesondere der Letztgenannte von größter Bedeutung, handelt es sich doch um eine der profiliertesten Kunst-

persönlichkeiten Europas der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Jacopo Strada⁵ (1515–1588) stammte aus Mantova/Mantua, hatte zunächst eine künstlerische Ausbildung absolviert, sich aber zunehmend dem Kunstmanagement und nicht zuletzt dem Handel mit Kunstwerken und vor allem Antiquitäten zugewandt. In der Kunstgeschichte Europas ist er vor allem bekannt durch das von Tizian gemalte Portrait aus den Jahren 1567 und 1568, das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet und ihn mit einer antiken Kleinstatue in der Hand zeigt.

Strada war in diesen Jahren Kunstberater wichtiger europäischer Herrscher, vor allem jedoch des Habsburgischen Kaiserhauses. Zunächst vollzog er seine diesbezügliche Tätigkeit in Wien – jener Stadt in der er auch verstarb –, wobei er hier auch seine Sammlung in Form einer teilweise öffentlich zugänglichen Präsentation zeigte, weshalb man wohl von einer ersten Art von Museum in Wien sprechen könnte. In seiner Geburtsstadt, die er immer wieder besuchte, verfolgte Strada natürlich intensiv die neuen künstlerischen Entwicklungen, die von Herzog Francesco de' Gonzaga vorangetrieben und seinem Kunstimpresario und „Generale Maestro delle Fabrice“ Giulio Romano ausgeführt wurden. Giulio Romano konnte in Mantua ein umfassendes Kunstprogramm realisieren und in eine Stellung kommen, die erst wenige Jahre später in ähnlicher Form von Giorgio Vasari – der ihn mehrfach in Mantua besuchte und mehrere Blätter von seiner Hand für seine Sammlung erwarb – im Großherzogtum Toskana erreicht wurde. Jacopo Strada konnte zudem nach dem Tod des Künstlers die umfangreiche Kunstsammlung von Giulio Romano, insbesondere seine numismatische sowie auch seine Antikensammlung, von dessen – leider um sehr viel weniger erfolgreich als der Vater künstlerisch agierenden – Sohn Raffaello erwerben. Die Spuren der Tätigkeit von Jacopo Strada in Italien sind an den wichtigsten Kunstschauplätzen der Epoche, also Roma/Rom, Venezia/Venedig, Firenze/Florenz und natürlich auch Mantova/Mantua, publizistisch dokumentiert, so dass ein umfassendes Wissen über die aktuellen Grenzen der Gegenwartskunst in der Mitte des 16. Jahrhunderts voraus-

⁴ Schönherr: Geschichte (wie Anm. 2), S. 204 f.

⁵ Zu seiner Person siehe Jansen, Dirk: Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court: Antiquity as Innovation, Amsterdam 2019.

gesetzt werden muss. Es ist daher wohl seinem Einfluss zu verdanken, dass sich ab nun die Planungen der Grabmal-situation in Innsbruck mehr der italienischen Kunsttradition und dem aktuellen Kunstgeschehen der Apenninhalbinsel zuwandten an Stelle einer markant beobachtbaren bisherigen Aufmerksamkeit auf das Kunstgeschehen nördlich der Alpen. Deutlicher Ausdruck dieser Haltung ist die klare Entscheidung, von der bisherigen Fokussierung auf das Material Metall abzurücken und bei dem nun neu zu konzipierenden Kenotaph des Kaiser Maximilians primär auf das Material Stein zu setzen. In diesem Sinne werden daher auch als Ausführende für dieses Grabmal die Künstlerbrüder Abel vertraglich verpflichtet, wobei sehr klar die Materialvorgaben im Vertrag genannt sind. Interessanterweise ist zudem als ein wesentlicher Bestandteil der Vertragssituation auch eine bezahlte Italienreise für diese Künstler genannt, um hier die aktuellsten künstlerischen Entwicklungen zu studieren. Ohne die adäquate kunsthistorische Bezugssystematik an dieser Stelle *in extenso* erarbeiten zu können, sei hier pauschal auf die entsprechende italienische Grabmaltradition, vor allem bei publikumswirksamen Repräsentationsprojekten, verwiesen. Für die in Innsbruck zur Ausführung gelangte Lösung eines Kenotaphs mit bedeutenden historischen Szenen aus dem Leben des hier zu Gedenkenden bietet etwa die Arca des heiligen Dominikus in der Kirche San Domenico in Bologna ein prägnantes, seit Jahrhunderten bekanntes Vorbild. Diese bereits im 13. Jahrhundert von Nicolo Pisano grundgestaltete Arca erfuhr zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch die Hand mehrerer Künstlerpersönlichkeiten – darunter auch Michelangelo – eine künstlerische Auffrischung im Sinne der zeitaktuellen Skulpturdiskussionen. Auch die Jacopo Strada so nah vertraute Schule Raffaels mit Bezug zu seiner Heimatstadt Mantova/Mantua – Giulio Romano war ja nicht nur der engste Mitarbeiter von Raffaello di Sanzio in den letzten Lebensjahren, sondern auch der Erbe seiner Werkstatt in Rom, bevor er nach Mantova/Mantua übersiedelte – beschäftigte sich intensiv mit Grabmallösungen. Interessanterweise zeigt die Entwurfszeich-

nung zum Grabmal von Herzog Francesco II. Gonzaga eine vergleichbare Tomba mit eingelassenen Reliefszenen.⁶ In größerem Zusammenhang zu sehen sind hier die entsprechenden Kunstprojekte, die kurz vor den Planänderungen in Innsbruck (Groß-)Herzog Cosimo I. de' Medici in Florenz im Sinne der dynastischen Nachweltinszenierungen seiner Medici-Familie in Auftrag gegeben hatte. Bei der primär von seinem Kunstimpresario Giorgio Vasari im kongenialen kunstkonzeptionellen Zusammenwirken mit Vincenzo Borghini vorgenommenen Umgestaltung des Palazzo della Signoria, insbesondere bei der Neuausstattung des Hauptraumes dieses ehemaligen Machtzentrums der Stadt – nunmehr und bis heute Palazzo Vecchio genannt – der „sala dei cinquecento“, wurde in der kunsthistorischen Literatur schon der grundsätzliche Bezug zur Innsbrucker Hofkirche vermerkt.⁷ Die dezidierte Forderung der Gestaltung der prägnanten Lebensszenen Maximilians direkt an seinem Kenotaph in weißem Marmor – genauer vorgeschrieben als „schöner, weißer Marmor“ – formuliert einen markanten lichten Akzent in einer durchaus dunklen, feierlich gehaltenen Materialumgebung. Waren die dunklen Bronzestatuen stets mit einer Vergoldungspatina gedacht, so wurde wohl nunmehr definitiv von diesem kostspieligen Konzept abgerückt, so dass einmal mehr die Frage der entsprechenden Wahrnehmbarkeit der Grabmalsituation auf der Basis der wechselnden Helligkeitssituationen aktuelles künstlerisches Thema geworden war. Die Beschaffung dieses weißen und schwarzen Marmors, der schließlich für die mit den Lebensszenen direkt verbundenen Beschriftungstafeln Verwendung fand, erwies sich als durchaus problematisch, da zunächst nur bestes Material aus Italien gefordert wurde. Allein die Geschichte der Organisation dieser Materialien in der Quellendokumentation liest sich prototypisch für das beständige Bemühen der Gebrüder Abel, mehr Geld für diesen Auftrag herauszuschlagen zu wollen. Sie bemühten sich konsequent, länger in Italien auf Staatskosten unterwegs sein zu können, um stets weiter ausgreifende Unkosten in Rechnung zu stellen. Am Ende ihrer Italienfahrten dürften die Künstlerbrüder nicht nur

⁶ Siehe Assmann, Peter et al. (Hg.): Giulio Romano a Mantova. „Con nuova e stravagante maniera“, Katalog Complesso Museale Palazzo Ducale 2019–2020, Mailand 2019; hier schreibt Sylvia Ferino das bisher zumeist der Hand Giulio Romanos zugeordnete Blatt wiederum Raffael zu, vgl. S. 154 f.

⁷ Vgl. Myssok, Johannes: L'Udienza di Palazzo Vecchio nel contesto internazionale, in: Heikamp, Detlef/Paolozzi Strozzi, Beatrice (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro, Katalog Museo Nazionale del Bargello 2014, Florenz 2014, S. 212–229.

von interessanten Kunsterfahrungen zu berichten in der Lage gewesen sein, sondern auch ein umfassendes Wissen über die Gastronomie und insbesondere Önologie der Apenninenhalbinsel erworben haben.

Die offensichtliche künstlerische Neukonzeption der Maximilianischen Grabmalinszenierung fasste Vinzenz Oberhammer wie folgt zusammen: „Hat früher ein bindender Gedanke alle Statuen zum Gesamtwerke zusammengefaßt und zugleich jede Einzelstatue aus dieser Gesamtidee ihr eigenes besonderes Leben empfangen, so wird daraus jetzt ein formal-dekoratives Problem: um eine wunderbar geschmückte Tumba mit Marmorreliefs, Bronzeplastik und reichem Gitterwerk stellen sich Standfiguren.“⁸

... und all das inmitten eines Kirchenneubaus, dessen Gesamtinszenierung optisch ganz auf das dominante Grab-

mal ausgerichtet ist. Die Bronzefigur des Kaisers ist kniend gestaltet, umgeben von den vier Kardinaltugenden als kleinere Allegoriefiguren, er selbst allerdings monumental erhoben auf einem auf einen dreistufigen Sockel gestellten Steinsarkophag, der von einem prachtvoll gestalteten Schmiedeeisengitter umgeben ist. Der Hauptgang des Kircheninneren wird dominiert durch die in Reihe und ebenfalls durch eine Steinstufe erhöht platzierten Bronzefiguren der – im weitesten Sinne – dynastischen Vorfahren Maximilians – übermannshoch gestaltet wie das Gitter und die Tomba: Bei aller Vielfalt der Prachtgestaltung in Augenhöhe wird doch der Blick in Summe gehoben, hinein in einen vertikal orientierten Kirchenraum, dessen obere Etagen zudem weitere Gestaltungsakzente in Form von Emporen mit weiteren Kunstwerken und nicht zuletzt einer markant in den Chor-



Abb. 2: Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, 2020. © Wolfgang Lackner

⁸ Oberhammer, Vinzenz: Die Bronzestatuen am Grabmal Maximilians I., Innsbruck–Wien 1947, S. 7.

raum gesetzten, malerisch ausgestalteten Orgel erhalten. Dieses 1554 vom Regensburger Orgelbauer Jörg Ebert begonnene Orgelprojekt sollte ebenfalls eine längere Errichtungsphase erfahren, erst 1561 erfolgte die Fertigstellung. Die Quellenlage berichtet auch hier von umfassenden Diskussionen nicht nur zur Größendimension und Finanzierung des Instruments, sondern auch rund um dessen Platzierung.⁹ Die letztlich gewählte Situierung hoch im Chor, gegenüber dem mit aufwändigen Holzintarsien geschmückten Fürstenthor an der Ostseite der Kirche und neben einer ebenso aufwändig gestalteten Uhr lässt auf zeitaktuelle italienische Gestaltungslösungen in diesem Sinne schließen.¹⁰ Die besondere Position des Musikinstrumentes in der Hofkirche zeigt sich auch am umfassenden Bildprogramm der Außenseiten der Orgel, wo sich hier einmal mehr der Bezug zur italienischen Kunstsituation manifestiert.¹¹ „Die kunstvolle, reichvergoldete und ornamental bemalte Fassung sowie die italienischen Bilder der Flügel und der Empore in der Art des Cinquecento geben dieser Orgel ein großartiges Erscheinungsbild der Renaissance. Die akustische Wirkung als klangordnendes und verschmelzendes Resonanzgehäuse ist optimal. Die ikonographische Bedeutung der Bilder steht in ihrer Gesamtheit zu der

darzustellenden Kirchenmusik in einem engen Verhältnis.“¹² Als Schöpfer dieser malerischen Gestaltung ist in den Quellen eindeutig ein Domenico Pozzo aus Mailand mehrfach bezeugt – von diesem Künstler wurde auch ein Seitenaltargemälde für die Hofkirche angefertigt.¹³

III.

Das komplexe „gedachtnus“-Botschaftssystem der Hofkirche insgesamt verweist auf unterschiedlichste Referenz- und Appellebenen. Die Anbetungsfigur des Hauptprotagonisten, in einer umfassenden Ritterrüstung bekleidet mit dem kaiserlichen Machtsignium auf dem Kopf, präsentiert Maximilian wie auch in seinen anderen „memoria“-Projekten als christlich-ritterlichen Machthaber. Seine Taten und dynastisch-kulturellen Referenzsysteme stellen die Basis für seine höhere Orientierung dar: Seine Anbetung gilt dem Kreuz. Die ganze Kirche ist als Hofkirche zum hl. Kreuz dem Kreuz Christi gewidmet. „in hoc signum vinces“ – Kaiser Maximilian setzt sein Andenken „grosso modo“ im Hinblick auf den traditionell ersten christlichen Kaiser Europas, den römischen Kaiser Konstantin. Seine europäische Sichtweise kommt vor allem in der Auswahl seiner „Ahnenreihe“ in Bronze zum

⁹ Estermann, Kurt (Hg.): Die Orgeln in der Hofkirche in Innsbruck. Teil 1: Die Ebert-Orgel, Innsbruck–Esslingen–Bern/Belp 2019.

¹⁰ Entsprechende zeitnahe Lösungen finden sich vor allem in Oberitalien – nicht zuletzt im Umfeld von Mantova/Mantua (z. B. die Palastkirche Santa Barbara) –, wohl dem Einfluss der polyphonischen Musiktradition in der Venezianischen Basilica San Marco folgend: Zu den in die verschiedenen Emporen des Kirchenraums platzierten Menschenchorstimmen gesellten sich ab Mitte des 16. Jahrhunderts immer größer und aufwändiger gestaltete Orgelinstrumente. Nicht zuletzt ist hier der Bezug zu den katholischen Veränderungen in der Folge des Konzils von Trient zu beachten, wie auch die neuen Überlegungen zu einem mehr bühnenartig und „theatralisch“ organisierten, einheitlich ausgerichteten Kirchenraum.

¹¹ Vgl. Kundratitz, Hemma: Die Bilder der Ebert-Orgel, in: Estermann: Orgeln (wie Anm. 9), S. 236–281.

¹² Krauss, Egon: Die Orgeln Innsbrucks (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 1), Innsbruck 1977, S. 14.

¹³ Die Forschungen zu Domenico Pozzo gilt es in Zukunft weiter zu vertiefen. Das Tiroler Landesarchiv verwahrt mehrere Archivalien mit Bezug auf Pozzo, darunter eine Quittung vom 9. Dezember 1561 mit seiner Unterschrift. Laut diesem Schreiben führte er die Malereien an der Orgel der Hofkirche und im Kreuzgang des Klosters aus. Außerdem schuf er die „tafl unser lieben frawen himelfart“, für die er 100 Gulden erhielt. TLA, Kunst-sachen I 801. Vgl. hierzu auch Schönherr: Geschichte (wie Anm. 2), S. 253, 261. – Die Ferdinandeumsakten umfassen ebenfalls Pozzo betreffende Korrespondenz, darunter die Abschrift eines vom Vorstand des Ferdinandeums ausgestellten Reverses vom 29. Dezember 1884 mit der Bestätigung, eben dieses Gemälde mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens sei ihm „zur Aufstellung im Ferdinandeum“ überlassen worden. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Museumsakten, MA Zl. 276/1884. Vgl. hierzu auch: TLMF, MA Zl. 240/1884 und TLMF, MA Zl. 269/1884. Gemäß dem Jahresbericht des Ferdinandeums-Ausschusses von 1885 war das Werk „Himmelfahrt Mariä“ von Pozzo seit dem Vorjahr „mit Genehmigung Sr. Excellenz des Herrn Statthalters im Museum deponiert“. Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 29, Innsbruck 1885, S. VIII und XX, S. VIII. – Bei Eingang des Werkes ins Museum war es wohl zu einer Verwechslung bzw. falschen Zuschreibung gekommen: Das hier temporär als Leihgabe befindliche und seit 1956 wieder an seiner vormaligen Position im linken vorderen Seitenaltar in der Hofkirche installierte Altarbild wird mittlerweile nämlich dem Tiroler Künstler Michael Waldmann d. J. (nach Peter Paul Rubens) zugeschrieben und auf um 1666/1670 datiert. Siehe Bundesdenkmalamt, Abteilung für Denkmalforschung (Hg.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten (= Österreichische Kunsttopographie XLVII), Wien 1986, S. 289 f. – Das Gemälde von Pozzo wiederum gilt nach Josef Ringler heute als verschollen. Es war im Zuge einer späteren Umgestaltung der Hofkirche abgenommen und bereits im 17. Jahrhundert durch das Bild der Himmelfahrt Mariens von Waldmann d. J. ersetzt worden. Siehe Ringler, Josef: Das Altarbild Mariä Himmelfahrt in der Innsbrucker Hofkirche, in: Tiroler Heimatblätter 38 (4/6), 1963, S. 29–32, S. 30. Und Egg: Die Hofkirche (wie Anm. 2), S. 79. – Für die Recherchen zur „Himmelfahrt Mariä“ von Domenico Pozzo danke ich Ulrike Hofer, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Älteren kunstgeschichtlichen Sammlung im Ferdinandeum.

Ausdruck. Neben den direkten Vorfahren des Hauses Habsburg ist es der über seine Hochzeitspolitik gesetzte Zusammenhang mit dem burgundischen, aber auch dem spanischen Herrscherhaus, der hier bereits markant vorgeführt wird. Die weiteren geschichtlichen Bezugssysteme werden durch die im Detail feinsäuberlich ausformulierten Marmortafeln seiner historischen „fatti“ gezeigt: Hier präsentiert sich Maximilian als „edler“ Kämpfer sowie verbindender Politiker mit Europavision. Hochzeiten und Friedensschlüsse verbinden ihn und seine Nachkommen dauerhaft mit Frankreich, Italien, Böhmen und Ungarn, was nicht nur in den Bildtafeln mit nachvollziehbarem Bemühen um historische Genauigkeit sowohl bei den Porträts der Protagonist*innen als auch den Veduten zur Anschauung gebracht wird, sondern auch in den mit diesen direkt in Verbindung stehenden, markanten Schrifttafeln in schwarzem Marmor. Eine spannende Sonderstellung nimmt hier die programmatische Hereinnahme der Figur von König Artus ein, der diese legendäre Figur einmal mehr in den Zusammenhang mit der Positionierung Maximilian als eines christlichen Ritters verstärkt¹⁴ und der für seine aktive politische Beziehungspflege zum englischen Königshaus stehen kann. Kaiser Maximilian verfolgte ja zudem mehrere Jahre ein Heiratsprojekt mit dieser europäischen Herrscherfamilie. Nicht zuletzt verweist die Positionierung der Figur des Theoderich auf diese weniger römisch-italienisch, sondern mehr gesamteuropäische Perspektive der Maximilianischen Herrscherbezugswelten. Weitere Figurenreihen, jedoch sehr viel kleiner gestaltet als die überlebensgroße Reihe der direkten Grabmalbegleiter, beziehen sich auf die zunächst viel umfassender als dann realisiert und in der Kirche schließlich auch wenig sichtbar aufgestellte Serie der Heiligenpersonen im Zusammenhang mit seinen dynastischen Traditionen – darunter viele kaum bekannte und mehr wunschnmäßig dorthin gesetzte Persönlichkeiten des katholischen Sanktuariums. Sie stehen im Zusammenwirken mit dem bekannten Dürerstück der „österreichischen Heiligen“ für das Bemühen des Kaisers, sein genealogisches Bezugsreservoir weiter auszubauen. Vollends aus der Kirche verschwunden ist die noch zu Leb-

zeiten Maximilians gegossene Reihe der römischen Kaiserbüsten. An sich ein programmatisches Fixum bei zeitnahen Grabmalsinszenierungen – vor allem dann bei Aufsteigerdynastien in Italien wie den Medici oder den Gonzaga –, bei der von Maximilian aber sehr bewusst hinter die christliche wie auch ritterlich-ethische Leselinie gestellt. Bei seinen genealogischen Publikationen lässt Kaiser Maximilian zwar durchaus die Vorfahren des Hauses Habsburg sich in diese Richtung entwickeln, die von seinem Enkel Ferdinand letztlich bestimmte Grabmalsinszenierung in Innsbruck setzt jedoch andere Primärakzente: christlich-ritterliche Orientierung und gesamteuropäische Beziehungs- und Realpolitik. Das Licht der Betrachtung wird – entgegen der begrifflichen „Schwarzmander“-Tradition (die im Übrigen die zentralen Frauenfiguren der monumentalen und mehr als historisch intelligent konzipierten Bronzefigurenreihe konsequent missachtet) – in einen hellen Kirchenraum mit abwechslungsreichen Materialien, Schmuckformen und repräsentativen Erzählsituationen geführt. Das dominante Material ist das Material einer Ritterrüstung, die ausschließliche Fokussierung auf Metall wird jedoch durch aufwändige Stein- und Holzarbeiten und ein markant gesetztes und aufwändig in seinem Bildprogramm gestaltetes, raumfüllendes Musikinstrument ergänzt.

Die Feinmechanik einer großen Uhr als Zeitzeichen ist 1577 im Auftrag von Erzherzog Ferdinand ergänzt worden, ebenso wie der Fürstenchor und natürlich die „Silberne Kapelle“. Auch sofort nach dem Tod von Kaiser Ferdinand 1564 wurde an der Ausgestaltung der Hofkirche weitergearbeitet – bis hin zum im Auftrag von Maria Theresia neu gemalten Hochaltarbild oder der tirolisch patriotischen Geste der Platzierung des Andreas-Hofer-Grabmals im 19. Jahrhundert –, um aber dennoch die Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelte Grundkonzeption nicht mehr prinzipiell zu verändern.¹⁵ Die Hofkirche mit dem Maximiliangrab ist, von welcher kunstkonzeptuellen Richtung auch betrachtet, das bedeutendste – weil in seiner europäischen Gesamtgestaltung formal wie inhaltlich absolut einmalige – künstlerische Kulturdenkmal der Stadt Innsbruck.

¹⁴ Vgl. Ehlen, Katrin: König Artus in Kunst und Literatur des Mittelalters und des Victorian Age, München–Ravensburg 2008.

¹⁵ Die aktuellen Bemühungen um eine neue Lichtgestaltung verstehen sich daher immer mit dem Ziel, diese in adäquater Weise als Gesamtinszenierung zum Ausdruck zu bringen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2021

Band/Volume: [14](#)

Autor(en)/Author(s): Assmann Peter

Artikel/Article: [ANMERKUNGEN ZUM „GEDACHTNUS“ EINER HERRSCHERIKONOGRAFIE VON DER „SCHWARZMANDERSITUATION“ ZUR RAUMINSTALLATION DES GRABMALS VON KAISER MAXIMILIAN I. IN DER INNSBRUCKER HOFKIRCHE 157-163](#)