

Stehlík, Miloš

Das Hagenauer-Modelletto in der Moravská galerie (Mährische Galerie) zu Brno

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [197]-202

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111007>

Access Date: 12. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILOŠ STEHLÍK

DAS HAGENAUER-MODELLETTO IN DER MORAVSKÁ
GALERIE (MÄHRISCHE GALERIE) ZU BRNO

Das Kunstgewerbemuseum in Brno — die heutige Anstalt für angewandte Kunst der Mährischen Galerie — erwarb im Jahre 1909 durch Ankauf von A. Swatek aus Salzburg ein kleines Modelletto aus gebranntem Ton, das eine Beweinung darstellt.¹ Die Gruppe wurde damals als anonyme Salzburger Arbeit inventarisiert. Diese Bestimmung der stilmässigen Provenienz ist richtig; es handelt sich tatsächlich um das Werk des Salzburger Bildhauers Johann Baptist Hagenauer, dessen ziemlich reiche Kollektion von Kleinplastiken in die heutige Exposition der österreichischen Kunst im Wiener Unteren Belvedere aufgenommen wurde.² Zu der Wiener Kollektion steht nun die Brüner Plastik in engster Beziehung, sie stellt nämlich das Modell für die dort vertretene definitive Bleigruppe der Beweinung vor.³

Aus der rechteckigen, vorne konvex vorgewölbten Grundfläche, die von einer umlaufenden seichten Kehlleiste profiliert wird, erwächst ein felsartiger Sockel mit angedeuteter Vegetation, auf dem die Gottesmutter sitzt, die — von St. Johannes gestützt — den toten Leib Christi hält.

Die Handlung spielt sich hier vor allem in der inneren Beziehung zwischen Maria und Johannes ab. Der Liebling des Herrn soll Maria gegenüber die Sohnesrolle des Heilands übernehmen, dessen geistige Welt nunmehr von dem irdischen Paar völlig getrennt ist. Maria ist durch das schmerzvolle Erleben nicht so sehr an ihren toten Sohn gebunden, wie dies bei den Pietadarstellungen der Fall zu sein pflegt, sondern sucht bei Johannes Schirm und Trost. Eine neue menschliche Beziehung keimt auf, die erst dann entstehen konnte, als die Mutter den Leidensweg Christi durchlitten hatte und Christus gestorben war.

In formaler Hinsicht ist das Modell für die Vordersicht komponiert, bietet jedoch auch in den Seitensichten keine leeren Stellen. Das kleine Werk wird vom Streben nach Einheitlichkeit beherrscht, seine plastische Masse ist in angemessener Reduzierung des Materials, die sich in gut abgestufter Entlastung vom massiven Sockel aus gegen oben zu fortsetzt, feinfühlig geschichtet. Die ganze Gruppe bildet eine kompakte Masse, ihr Kubus wird von der Atmosphäre nicht allzusehr aufgelockert.

Im Grunde handelt es sich bei der Brünner Beweinung um zwei, zu einem pyramidenförmigen Kompositionsschema verbundene plastische Massen: Im Vordergrund befindet sich der Körper Christi, den rückwärtigen Plan bilden Johannes und die Jungfrau Maria, welche die Rolle eines vermittelnden Kompositionsglieds zwischen den beiden männlichen Gestalten spielt. Zur rechten Seite ist der Umriss der Gruppe von Marias Gewandzipfel, ihrem linken Knie, dem Haupte Christi und dem linken Arm des Johannes gegeben, auf der anderen Seite steigt die Umrisslinie über die angedeutete Vegetation, die verschlungenen Arme Christi und Marias und deren erhobenes Haupt empor. Die Kontur dieser Dreieckskomposition gipfelt im Haupt des Johannes. Hier erreicht auch der rhythmische Fluss der inneren Komposition der dreieckigen Silhouette seinen Höhepunkt, der mit dem rechten Fuss Christi beginnt, über seine unteren Gliedmassen und den ohnmächtig dahingesunkenen Rumpf zum Kopf führt, dann über seine Schulter zu Marias Antlitz emporsteigt, um am Scheitel des Johannes zu kulminieren.⁴

Inhaltlich ist die Gruppe frei von Expression, ihr dramatischer Ausdruck ist gebändigt und der innere, sich an einer räumlich und zeitlich begrenzten Stelle abspielende Gehalt dieser Plastik konzentriert sich, von der Umwelt isoliert, auf die Kompositionselemente der Gruppe.

Bei der Übertragung des Brünner Modells in die, dem Massstab nach etwas kleinere definitive Bleiplastik hat das mässige Überhängen von Christi rechtem Fuss über den Rand der Grundfläche die Komposition seines Körpers beeinflusst. Der Akt wird hier in einer etwas steileren Lage interpretiert, der schräger nach unten geneigte Kopf ist in eine zwischen den Falten von Marias Gewand entstandene Mulde gedreht, während er beim Modell auf dem linken Knie der Gottesmutter ruht und die Welle der machtlos hingestreckten Gestalt mit einer fließenden, ellipsoiden Linie abschliesst. Die Änderung der ursprünglichen Bewegungskonzeption verlieh der plastischen Handlung von Hagenauers endgültiger Beweinung eine gewisse Spannung und eine stärkere Bewegung. Zum Unterschied vom Brünner Modell tritt hier St. Johannes, auf den das Gewicht des Dramas und die durch den Verlust des Heilands entstandene seelische Last übertragen wird, in den Vordergrund. In der Gestalt dieses Heiligen kommt bei der Wiener Komposition die Vertikale weit deutlicher zur Geltung; sie wird von einer ausgesprochenen Horizontale ausgewogen, die das Milieu des Vorgangs andeutet, das durch den Rest des Baumes konkretisiert wird, der zur Herstellung des Kreuzes von Golgatha diente. Dies ist ein neues Motiv, das nicht nur die Silhouette der Plastik kompositionell integriert, sondern auch ihr Thema und ihren Gehalt bereichert. Die einzige Andeutung des tragischen Geschehens von Christi Martertod beim Brünner Modell — die Dornenkrone und die auf dem Sockel angebrachten Nägel — fehlt bei der Bleiplastik, obwohl sie dem Bildhauer gerade hier die Möglichkeit bot, das Werk in bedeutungsvolle Details zu entfalten.

Die Wiener Beweinung stellt die präzise und feine Ausarbeitung der Körper-

oberfläche, der Draperie und der mit Vegetation bewachsenen Felspartie zur Schau; doch wird sie gerade durch die Betonung der Oberflächenbehandlung eher zu einem künstlerischen Gegenstand, einer Art Ziseleurarbeit, als zu einem plastischen Kunstwerk im eigentlichen Sinn des Wortes.⁵ Von einer solchen Einstellung, die Hagenauers Schöpferprofil charakterisiert, wird auch das Feld seiner künstlerischen Potenz klar umrissen.

Bei dieser Gelegenheit wäre es wohl angemessen, Hagenauers Rolle im Rahmen der österreichischen Barockplastik anzudeuten. Dieser Bildhauer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehört zu jener Schichte des bildhauerischen Schaffens, die nicht unmittelbar an die künstlerischen Tendenzen der Wiener Akademie, mit anderen Worten an Georg R. Donners Traditionen anknüpfte, welche damals für den überwiegenden Teil der österreichischen Produktion richtunggebend waren.⁶ Bei Hagenauer handelt es sich nämlich im wesentlichen nicht um die klassisierende, sondern um jene andere, dem Rokokostil entsprechende, im grossen und ganzen eher malerisch-dekorative und lyrische Richtung, welche die klassisierende Tendenz zu jener Zeit begleitete und oft mit ihr verschmolz. Das Rokoko der Skulptur hatte auch meist ausserösterreichische Wurzeln. So war die stilmässige Einstellung von Hagenauers Werk durch seine bayerische Herkunft gegeben; er war auch tatsächlich Schüler des bayerischen Bildhauers Georg Itzfeldner, dessen Schulung dann Hagenauers Werk, sei es nun den frühen Arbeiten — der Apotheose des hl. Laurentius, der Apotheose des hl. Sigmund — oder den späteren Arbeiten ihren Stempel verlieh.⁷ Hagenauers Neigung zum Schmuckhaften, Dekorativen, seinen Sinn für die Details der Realität konnte auch das Studium an der Wiener Akademie nicht unterdrücken, die er im Jahr 1754 bezog. Und so tritt in seinem Christus an der Säule, der unmittelbar unter dem Eindruck der Donnerschen Ästhetik entstand,⁸ oder in seiner späteren Beweinungsgruppe mit Petrus und Maria Magdalena⁹ Hagenauers bayerische Schule unverkennbar zutage. Seine langgestreckten, kleinköpfigen Figuren, deren Gewänder sich in scharfen Kanten brechen und an den Säumen — wie bei Günther — fransen, verraten, dass die expressive Funktion der Draperie hier beträchtlich unterdrückt und weniger markant ist, was man zu einem guten Teil der Art und Weise zuschreiben muss, wie ihre Oberfläche mit ornamentalem Dekor behandelt wird. Die künstlerischen Erfahrungen, die Hagenauer von seinem italienischen Aufenthalt in den Jahren 1759—1765 mitbrachte, beeinflussten die Anschauung des Bildhauers vor allem in der Eingliederung der Figuren in die Gesamtkomposition, sei es nun bei der Altararchitektur (Köstendorf) oder bei monumentalen Aufgaben (dem plastischen Schmuck der Salzburger Portale). Doch konnte auch diese Schaffensperiode seinen Hang zur detailreichen bildnerischen Kleinarbeit nicht zum Schweigen bringen.

Die anspruchsvolle Aufgabe, in den Jahren 1766—1771 vor dem Salzburger

Dom eine Immakulata aufzustellen, sollte Hagenauers Fähigkeiten beweisen, monumentale Aufträge zu bewältigen. Vor dem Hintergrund der Barockfassade des Doms wird es jedoch klar, dass der Künstler diese schwierige Aufgabe nicht voll gemeistert hat. Die figurale Komponente der Säule zeigt zwar mächtige, überlebensgrosse Ausmasse, doch handelt es sich um eine blosser Vergrösserung des Modells, die sich in der Behandlung von Oberflächendetails der Gewänder und Körperpartien auslebt. Hagenauer arbeitet wohl mit intensivem Gesto, das den inhaltlichen Kontakt zwischen den unteren Figuren und der Immakulata vermitteln soll, doch erreicht er nicht einmal mit diesen Mitteln eine wahrhaft monumentale Wirkung. Die grosse Form ist von keinem adäquaten Inhalt getragen, im Gegenteil — dieser verflüchtigt sich merklich, und das Haften am Detail der Oberfläche, das seinen Sinn und seine Wirkung bei den Kleinplastiken zeigt, lässt die Gesamtwirkung dieses Monuments zerbröckeln.

Vom Mangel einer inhaltlich erfüllten und überzeugenden Wirkung sind auch Hagenauers für den Park von Schönbrunn geschaffene Werke gezeichnet. Die Bildhauerarbeiten, die er nebst andern Bildhauern bei der Realisierung von Beyers Generalentwurf der plastischen Ausstattung des Parks ausführte, bezeugen dies nur zu deutlich. Überdies weiss sich Hagenauer oft keinen Rat mit der Haltung seiner Figuren, die Bewältigung des Kontrastes von Körper und Draperie macht ihm Schwierigkeiten, und der körperliche Figurenkern verschwindet unter der unangemessen traktierten Gewandung. Es fehlt die den Figuren Halt bietende Spannung und diese stehen manchmal recht ratlos auf dem Sockel, mit dem sie keine bildnerische Einheit bilden. Das auf den ersten Blick scheinbar chaotische oder ratlose Herantreten an die Bewältigung der Aufgaben lässt sich nur durch die Tatsache erklären, dass Hagenauer bemüht war, sich mit dem antretenden Klassizismus auseinanderzusetzen. Von diesem Streben zeugt beim Blick auf seine Schönbrunner Kollektion vor allem die rationalistisch aufgefasste Haltung des Fabius Cunctator, die eine ausgesprochen klassizistische Komposition anstrebende Statuengruppe der Hesperiden oder die offenkundige Antizipierung der Grabmalsplastik des 19. Jahrhunderts in der Gestalt der Artemis.

Wenn Hagenauer in den Gartenplastiken von Schönbrunn den ihm entsprechenden künstlerischen Ausdruck nicht zu erreichen vermochte, dann bietet die Gesamtwirkung seines Neptunsbrunnens vor der Fassade des Schlosses von Schönbrunn einen Beweis nicht nur vom Zwiespalt zwischen der schöpferischen Invention und der Realisierung des Werks, sondern auch von den Möglichkeiten, die der Künstler überhaupt besass, sich dem aufkommenden neuen Stil anzupassen. F. A. Zauner, der mit der Ausführung des Gegenstückes zu diesem Brunnen betraute Klassizist, schuf dagegen ein Werk, das in vollem Einklang mit dem künstlerischen Zeitempfinden stand, und war fähig,¹⁰ die österreichische Bildhauerkunst aus Donners Traditionen in die Welt des Klassizismus einzuführen.¹¹

Die Befangenheit, die Hagenauers künstlerische Gipfelperiode verrät, wurzelte

in zweierlei Gründen: Dem Bildhauer war die Gestaltung monumentaler Aufgaben nicht gegeben, da er als Intimist den kleinformatigen Arbeiten zuneigte. Ausserdem geriet seine dem Rokoko entwachsene Einstellung mit dem Schaffen seiner Zeit in jenem Augenblick in Konflikt, als der Barockstil endgültig vom Klassizismus abgelöst wurde, dessen ästhetischer Kanon Hagenauer wesensfremd war.

Übersetzt von Jan Gruna

ANMERKUNGEN

- ¹ Gebrannter Ton, 25,5 cm hoch, nachträglich polychromiert. Geringe Beschädigungen an den Händen, die linke Hand des Johannes fehlt unter dem Handgelenk, der Kopf des Apostels ist angeleimt. Rückwärts trägt die Plastik eine Öffnung zur Befestigung des Kreuzes.
- ² Vergl. Österreichisches Barockmuseum in Wien, Katalog, Wien 1958, S. 48.
- ³ Die in der Gesamtkomposition erhaltene Plastik mit dem Kreuz, über dessen Querbalken eine Draperie geworfen ist, erscheint um die knieenden Figuren des hl. Petrus und der Maria Magdalena bereichert.
- ⁴ Diese Komposition ist zweifellos durch die ursprünglich gefasste Absicht motiviert, die auch mit dem Kreuz rechnet, das beim Brünner Modell fehlt, den Gesamtaufbau jedoch durch Anbringung zur linken Seite des Johannes kompositionell ausgewogen hätte. Die Bedeutung dieser Bereicherung tritt bei der definitiven Fassung der Beweinung im Wiener Belvedere zutage, wo überdies die auf dem Kreuz arrangierte Draperie mit der Silhouette und dem Relief der figuralen Masse korrespondiert. Die über den Kreuzbalken geworfenen Gewänder ergeben eigentlich das vereinfachte Spiegelbild der Figurengruppierung unter dem Kreuz, mit der die Draperie durch imaginäre Diagonalen kompositionell gebunden ist.
- ⁵ Ebenso wie bei der Beweinung ist die Behandlung der Details im Blei bei dem Büssenden Petrus und der Maria Magdalena des Wiener Belvedere eingehender als bei den Modellen. Vergl. Katalog, l. c., 48.
- ⁶ Vergl. G e o r g S o b o t k a (bearbeitet von E. Tietze-Conrat), Johann Baptist Hagenauer, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes, Bd. XLV, 1920, Wien 1922, S. 1 ff. — Die übrige Literatur siehe bei T h i e m e - B e c k e r XV, S. 466 ff.
- ⁷ Z. B. die Arbeiten für das Sacellum in Salzburg aus dem Jahr 1768, bei G. S o b o t k a, l. c., Abb. 22, 23, 24.
- ⁸ Erworben im Jahr 1913—1914 aus Wien für eine Privatsammlung in Budapest. Vergl. G. S o b o t k a, l. c., Abb. 3.
- ⁹ Entstanden im Jahr 1759, vergl. G. S o b o t k a, l. c., S. 34.
- ¹⁰ H e r m a n n B u r g, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit, Wien 1915.

HAGENAUEROVO MODELLETTO V MORAVSKÉ GALERII V BRNĚ

Umělecko-průmyslové museum v Brně (dnešní Ústav užitého umění Moravské galerie) získalo v roce 1909 koupí od A. Swatka ze Salcburku drobné modelletto z pálené hlíny, představující Oplakávání. Jde, jak autor studie dokazuje, o dílo salcburského sochaře Jana Křt. Hagenauera (1732—1810), jehož poměrně bohatý soubor drobných plastik je včleněn do dnešní expozice rakouského umění ve vídeňském Dolním Belvederu. K této vídeňské kolekci je brněnská plastika v nejužším vztahu; přiřazuje se k ní totiž jako model pro tamní definitivní olověnou skupinu Oplakávání z r. 1759. — Autor určuje také Hagenauerovo místo v kontextu

rakouského barokního sochařství. Konstatuje, že Hagenauer patří k oné vrstvě rakouské sochařské tvorby 2. pol. 18. století, která souvisí jen velmi volně s převládající donnerovskou orientací, jež vycházela z vídeňské Akademie. Ačkoliv Hagenauer na vídeňské Akademii studoval, je jeho orientace spíše čistě rokoková (malířská a lyrická), což souvisí s jeho bavorským původem a s jeho prvním učitelem, bavorským sochařem Geor. Itzfeldnerem.