

Eugen Trapp

**“DAS GRÖSSTE UND SCHÖNSTE STUDIO VON FLORENZ”  
Zu Leben und Werk des Bildhauers Giovanni Insom\*)**

**Anfänge am Nonsberg**

Um Näheres über den im frühen 19. Jahrhundert in Florenz tätigen Bildhauer mit dem unverkennbar grödnischen Namen Insom (Insam) zu erfahren, wandte sich bereits 1827 der um den Aufbau des Innsbrucker Ferdinandeums so verdiente Andreas Freiherr Dipauli von Treuheim an den Bürgermeister von Trient, Benedetto Graf Giovanelli von Gerstburg. Dieser konnte Dipauli am 5. September 1827 mitteilen, daß Insom *“ein schöner und sehr gebildeter Mann”*, am Tag zuvor in Begleitung seines Sohnes in Trient angekommen sei und einen mehrwöchigen Aufenthalt plane.<sup>1)</sup> Die von Giovanelli dann am 20. Oktober 1827 nach Innsbruck gesandte, vier Manuskriptseiten umfassende biographische Skizze blieb bis heute die mit Abstand ausführlichste Nachricht über Giovanni Insom; einen ersten Niederschlag fand sie noch im selben Jahr im *“Tiroler Boten”*.<sup>2)</sup> Lediglich die nach dem Ersten Weltkrieg von Josef Ringler und Giuseppe Gerola angestellten Nachforschungen brachten noch einige neue Erkenntnisse bzw. Präzisierungen, wogegen - wie sich zeigen wird - manche Angaben in Simone Webers Lexikon der Trentiner Künstler mit einem Fragezeichen zu versehen sein dürften.<sup>3)</sup>

In den wenigen statistischen, kunstgeschichtlichen und biographischen Nachschlagewerken, in die Giovanni Insom Eingang gefunden hat, ist als Geburtsort korrekt das Nonsberger Dorf Casez genannt. Als Geburtsjahr wird in der älteren,

\*) Das Zitat der Überschrift nach Giovanelli (Anm. 2), fol. 183r. - Die zu Lebzeiten des Künstlers üblichen Schreibweisen *Insom* und *Insomb/Insamb* wurden schon im frühen 19. Jahrhundert von der heute gebräuchlichen Form *Insam* abgelöst. Wenn hier der alten Schreibweise der Vorzug gegeben wird, so nur deshalb, weil der Bildhauer an den Orten seines Wirkens ausschließlich als *Insom* bekannt ist. Entsprechendes gilt für die Verwendung von *Giovanni* anstelle von *Johann*. Zur Schreibung *Insam/Insom* vgl. bereits den Versuch einer Erklärung bei Anonym 1827: *“Der Name dieses sehr verbreiteten Grödnner Geschlechts wird sonst Insam geschrieben; das a wurde in Italien vermutlich darum in o*

*verändert, damit dort, wo das a immer offen tönt, nicht ein anderer Klang des Wortes als der in Tirol übliche entstünde”*. Wahr ist hingegen, daß *Insóm* die an sich richtige ladinische Form ist. - Zum Problem der *“richtigen”* Schreibweise in analogen Fällen vgl. Lois Craffonara: *Micurà de Rü / Nikolaus Bacher (1789-1847). Leben und Werk*, in: *Ladinia XVIII* (1994), 8, Anm. 12.

1) Brief Giovanellis an Dipauli vom 5.9.1827, TLMF, Bibliothek, Dip. 1235 fol. 161r.

2) Brief Giovanellis an Dipauli vom 20.10.1827, TLMF, Bibliothek, Dip. 1235, fol. 182f.; Anonym 1827.

3) S.u. Anm. 5 und Weber 1944 (1977).

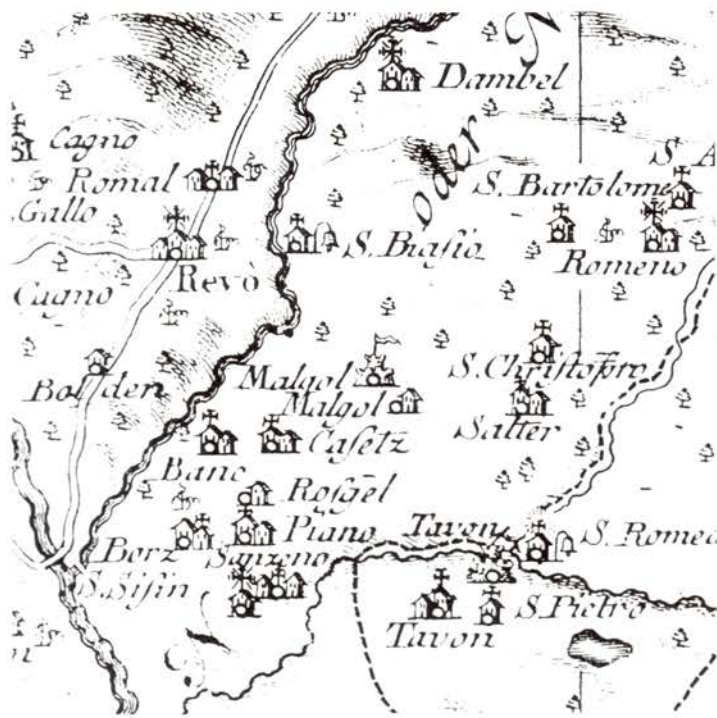


Abb. 1: Das Pfarrgebiet von S. Sisini nach der Tirol-Karte von Peter Anich und Blasius Hueber, gestochen von Johann Ernst Mansfeld, Wien 1774.

auf Giovanellis Angaben beruhenden Literatur 1776 angegeben;<sup>4)</sup> in der neueren legte man sich auf den November 1775 fest.<sup>5)</sup> Im Taufbuch des für Casez zuständigen Pfarrdorfes Sanzeno findet sich jedoch Genaueres: Danach wurde der nachmalige Bildhauer am 30. November 1775 als ehelicher Sohn des aus Gröden stammenden Johann Baptist Insom (*Insom ex Gardena*) und der aus Lana gebürtigen Ursula Moaringer (*Moaringherin ex Lana*) getauft. Er erhielt die Namen *Joannes, Petrus [und] Joseph*. Seine Paten waren Pietro Antonio Ghezzi, Kurat von Cavareno, und Gertrud Moaringer aus Lana. Casez ist als Geburtsort des Künstlers im Taufbuch nicht eigens genannt; der Vater wird lediglich als Bewohner der Pfarrei St. Sisinius (*incola S: Sisinnii*) bezeichnet. Durch die zeitgenössische Tirol-Karte von Anich und Hueber ist *S. Sisini* als der damals gebräuchliche Pfarrname für den Sprengel von Sanzeno belegt (*Abb.1*).<sup>6)</sup>

Seine erste Ausbildung erhielt der junge Giovanni in der Werkstatt des Vaters, der *„selbst Bildhauer vorzüglich in Holz [war], nicht ohne Talente und Fähigkei-*

4) Giovanelli (Anm. 2) fol. 182r; danach Dipauli fol. 879; Anonym 1827; Lemmen, 104; Nagler VI, 455; Perini II, 252; Wurzbach X, 209; Müller/Singer II, 232; Schneller, 63; Weber 1944 (1977).

5) Erstmals Giuseppe Gerola und Josef Ringler in: Thieme/Becker XIX, 16. Danach Bénézit V, 723; Egg in ÖBL III, 38; Widmoser II, 291.

6) Der hl. Sisinius ist einer der drei anaunischen Märtyrer, die im Jahre 397 in Sanzeno den Opfertod gestorben sind und in der dortigen Basilika verehrt werden. Zum Ortsnamen vgl. auch Weber 1938, 39, mit der Etymologie *Sanzeno < San Sesen < (Villa) Sancti Sisinii*. - Der offizielle Name der Pfarrei von Sanzeno lautet *Parrocchia dei SS. Martiri Sisinio, Martirio e Alessandro*.



ten, aber ohne allen Unterricht in den Geheimnissen der Kunst". Dieses Urteil Giovanellis mag etwas hart formuliert sein, denn er selbst relativierte es in seinen weiteren Ausführungen durch den Hinweis auf die Diskrepanz, die zwischen dem Mangel an Bildung und gutem Benehmen einerseits und der Qualität seiner Arbeiten andererseits bestünde.<sup>7)</sup> Immerhin hatte der am 3. Juli 1744 in Urtijè/ St. Ulrich geborene Insom d.Ä. viel für die Kirchen des Nonsbergs zu arbeiten, und selbst aus Trient erhielt er Aufträge.<sup>8)</sup> Frühere, noch in Gröden entstandene Werke sind nicht bekannt - es sei denn, man identifiziert ihn mit jenem Johann Baptist Insom, der in dem Verzeichnis der Grödner Schnitzer von 1828 aufgeführt ist.<sup>9)</sup>

### Nonsberger Bildhauer Insom

Unklar ist, was den Grödner dazu bewogen hat, sich ausgerechnet in dem kleinen Dorf Casez niederzulassen. Eine gewisse Rolle bei dieser Entscheidung dürfte die Tatsache gespielt haben, daß sich einige Verwandte bereits in der Umgebung angesiedelt hatten. Der erste von ihnen scheint der im Nachbardorf Revò gleichfalls als Bildhauer tätige Pietro Insom gewesen zu sein. Er schuf u.a. die Statuen des Evangelisten Johannes und der trauernden Maria Magdalena für den 1723 datierten Altar der Madonna Addolorata in der Pfarrkirche von Malè (Abb. 2).<sup>10)</sup> In den fünfziger Jahren arbeitete er für die Rosenkranzbruderschaft von Cis sowie für die Pfarrkirchen von Fondo und Castelfondo.<sup>11)</sup>

Für das Jahr 1753 ist ein Cristoforo Insom als Holzschnitzer und Wirt von San Romedio bezeugt.<sup>12)</sup> Außerdem nennt Weber noch einen 1734 geborenen und in Sanzeno als Schnitzer tätigen Giacomo Insom, "*figlio di Giovanni Cristoforo*",<sup>13)</sup> wobei die ihm zugewiesenen Werke aufgrund der unklaren Quellenlage ebensogut von Giovanni Insom d.Ä., also vom Vater unseres Giovanni, stammen können. Dies gilt vor allem für die zwei schönen, 1770/71 entstandenen Seitenaltäre der

7) Giovanelli (Anm. 2), fol. 182r.

8) Ebd. u. Gerola/Ringler (Anm. 5). Joh. Bapt. Insom war der Sohn des Joh. Bapt. Insom und der Maria Magdalena Pineider (Taufbuch St. Ulrich, Vol. II, 142).

9) Erich Egg: Ein Verzeichnis der Grödner Schnitzer, in: Der Schlern 1973, Heft 1, 24-27 (hier: 25). Das Verzeichnis war einer Auswahl von Grödner Schnitzwaren beigelegt, die 1828 auf Initiative des ersten Zeichenlehrers der Kunstschule St. Ulrich, Jakob Sottriffer, dem Ferdinandeum in Innsbruck übergeben wurden. Joh. Bapt. Insom ist als Schöpfer eines Uhrkastens genannt. Fraglich scheint jedoch, ob ein Schnitzer, der Gröden ca. 60 Jahre früher verlassen hatte, noch in die Liste aufgenommen

wurde; vielmehr dürfte es sich um einen Verwandten gleichen Namens handeln.

10) Antonio Svaizer: La Pieve di S. Maria Assunta in Malè, Trento 1993, 11. Die beiden 110 cm hohen Statuen tragen das Monogramm *I. P.*

11) Dazu ausführlicher Weber 1944 (1977), 193.

12) Ebd. 191 mit Hinweis auf den Tod seiner Frau Maria Barbara am 25.5.1753; vgl. auch Weber 1938, 66.

13) Weber 1944 (1977), 192, nimmt für Giacomo Insom hier u.a. die beiden Seitenaltäre der Kirche von Segno (1771) in Anspruch; dazu s.u. Anm.14.; zum Altarbauer Giacomo Insamb (sic) vgl. auch TB 1894, 367.



*Abb. 2: Pietro Insom: Hl. Maria Magdalena, Stein, 1723 (?), Malé, Pfarrkirche, Altar der Cappella del Rosario (bis Ende des 19. Jahrhunderts am Altar der Cappella dell' Addolorata).*



*Abb. 3: Giacomo Insom oder Giovanni Insom d.Ä.: Linker Seitenaltar der Pfarrkirche von Segno, 1770/71.*



Pfarrkirche von Segno.<sup>14)</sup> Sie besitzen eine konkave Grundform und weisen seitlich des Mittelfeldes (die Altarblätter wurden inzwischen durch Statuen ersetzt) je zwei zurückgetrepte gedrehte Säulen auf. Im Zentrum des Auszugs erscheint unter einem Baldachin jeweils ein Heiliger vor einer Strahlengloriole; auf den seitlichen Voluten sitzen Putti (*Abb. 3*). Da die Heiligen ihrer Attribute beraubt sind, können sie nicht mit Gewißheit identifiziert werden. Vermutlich handelt es sich um den hl. Johannes von Nepomuk und - auf der Abbildung - um den hl. Aloysius Gonzaga.

Häufig wird der Name Insom auch mit den fünf Figurengruppen in Verbindung gebracht, die in San Romedio Szenen aus dem Leidensweg Christi darstellen.<sup>15)</sup> Diese aus 29 Statuen bestehenden Gruppen werden in aller Regel als Kreuzweg bezeichnet, wenngleich ihre Auswahl (Christus am Ölberg, Verhaftung Christi, Verspottung Christi, Christus an der Geißelsäule, Kreuztragung) dies nur sehr bedingt rechtfertigt. Die Szene der Kreuzigung war bereits am Gipfel des Stufenweges vorhanden gewesen. Die derbe Fassung gereicht den ohnehin schwerfälligen Statuen nicht zum Vorteil (*Abb. 4*). Doch ihrem wilden Aussehen verdanken es diese Gestalten immerhin, daß sie in Form des sprichwörtlichen Vergleichs *brut come i giuderi de Sanromedi* Eingang in den Sprachschatz der Umgebung gefunden haben.<sup>16)</sup>

Selbst die Archivalien des Konvents geben keine eindeutige Auskunft darüber, welcher Bildhauer die häßlichen Figuren zu verantworten hat. Mit Gewißheit kann man lediglich sämtliche Träger des Namens Insom von diesem künstlerischen Vergehen lossprechen. Als Urheber in Frage kommen Vigilio Prati aus Cles und - wenig wahrscheinlich - Giovanni Battista Sona aus Comasine. Allenfalls eine für das Jahr 1765 nachgewiesene Ausbesserung der Statuen kann auf das Konto eines Insom gehen.<sup>17)</sup>

14) Semper I, 228, und Atz, 908, datieren die Altäre in das Jahr 1770 und nennen als Künstler Giacomo Insom aus Sanzeno. Ringler und Gerola (Anm. 5) vermuten bzgl. der Namen Giacomo/Giovanni "irgendeine Verwechslung". Weber 1944 (1977), 192, datiert die Altäre 1771 und nennt als Bildhauer Giacomo Insom; Weber 1938, 100, und Gorfer I, 668, nennen als Bildhauer Giovanni Insom.

15) Asson, 42: Giuseppe Insom oder Vigilio Prati; Bolognani, ohne Pag.: Vigilio Prati und Josef (sic) Insom; Gorfer I, 744: Giuseppe Insom und Vigilio Prati; ebenso Faustini/Rogger, 53, 57; Zamboni, 36 f., nennt Virgilio (sic) Prati, Vittorio Emer und Giovanni Insom, läßt die Frage der Autorschaft aber offen.

16) Das Zitat nach Weber 1938, 66; so auch bei Zamboni, 37.

17) Sona, dessen einziges datiertes Werk

1773 (!) entstanden ist (Weber 1944 [1977], 335), ist gemäß den *Investiture beni del Priorato di S. Romedio 1739-1755*, fol. 19, der Schnitzer; vgl. dazu Micheli, 150. - In dem von Don Antonio Casagrande verfaßten *Urbario*, fol. 209 f., dagegen heißt es klar: "*Le statue (...) furono fornite dal maestro Vigilio Prati scultore e pittore da Cles. Esse furono rimaneggiate diverse volte. Ai 20 Maggio 1730 venne lo scultore di Caldaro per ripararle, e nel 1731 furono ridipinte dal pittore Vittorio di Dermullo (sic), il quale però non compì il lavoro, che fu continuato da Antonio Emer, ed ultimato nel 1732 da Pier Antonio Trentadue. (...) Nell'anno 1765 furono riparate e restaurate tutte le statue delle edicole, (...).*" Zu Prati s. Weber 1944 (1977), 293f., zum Maler Vittorio aus Dermulo (= Vittorio Emer) ebd. 132f.



Abb. 4: *Vigilio Prati* oder *Giovanni Battista Sona*: Die Verhaftung Jesu, die zweite der fünf Passionszenen in *San Romedio*, vor 1730, restauriert 1765 vielleicht von *Giovanni Insom d.Ä.*

Für den Vorgängerbau der erst 1825 geweihten Kuratiekirche von Termon schuf Insom d.Ä. in den Jahren 1765 und 1766 für den Lohn von 580 Troni einen Altar und einen Tabernakel.<sup>18)</sup> Auch für die Pfarrkirche von Denno war er tätig: Für das am linken Seitenaltar verehrte Bild der *Madonna dell' Aiuto*, eine Nachbildung des seit 1650 am Hochaltar von St. Jakob in Innsbruck befindlichen Mariahilf-Gnadenbildes von Lukas Cranach, schnitzte Insom d.Ä. einen kunstvollen Prunkrahmen (Abb. 5). Dieser ist nach Aufbau und Funktion als Expositorium zu bezeichnen, das wohl auch bei Prozessionen mitgetragen wurde. Um die oberen Ecken des größtenteils vergoldeten Rahmens ist ein gleichfalls geschnitzter, zurückgeschlagener Vorhang gelegt, der gemäß dem sakralen *develatio*-Motiv den Blick auf das verehrungswürdige Bild freigibt. Daß sich das Gnadenbild mit seiner Rahmung nicht besser in die Altararchitektur einfügt, erklärt sich daraus, daß der bereits 1642 von der Rosenkranzbruderschaft gestiftete Marmoraltar eigentlich für

18) Weber 1938, 146.





Abb. 5: Giovanni Insom d.Ä.:  
Rahmen des Mariahilf-Bildes am  
linken Seitenaltar der Pfarrkir-  
che von Denno.

ein oben halbrund geschlossenes Gemälde konzipiert ist. Die Krönung von Maria und Kind erfolgte erst 1925 durch Erzbischof Endrici.<sup>19)</sup>

Dokumentarisch gesichert ist eine Tätigkeit Insoms d.Ä. außerdem für die Kirchen der Nachbarorte Nanno, Flavon und Tassullo.<sup>20)</sup> Als er 1783 für die Kirche von Dercolo ein Kruzifix und eine Einfassung für die Marienfigur schnitzte, wird dies dem damals siebenjährigen Giovanni nicht entgangen sein.<sup>21)</sup>

### Konflikt mit dem Vater

Ab wann Vater und Sohn gemeinsam gearbeitet haben, ist nicht mehr zu klären. Man kann nur annehmen, daß der junge Giovanni schon recht früh zur Unterstützung des Vaters herangezogen wurde. Nachweislich zusammengearbei-

19) Ebd. 122; vgl. auch Gorfer I, 787.

20) Gerola/Ringer (Anm. 5). Die Kirche von Nanno wurde 1950-52 durch einen Neu-

bau ersetzt.

21) Weber 1938, 131.

tet haben die beiden, als sie im Auftrag der Familie Ciurletti 1790 das Modell für eine Kreuzigungsgruppe schufen, die auf einem - so Giovanelli - "*Brunn in Villazano Grotta*" aufgestellt werden sollte.<sup>22)</sup> Bei dem "Brunn" muß es sich um eine der zahlreichen, teilweise kunstvoll gefaßten Quellen handeln, wie sie in dem oberhalb von Villazano gelegenen Ortsteil La Grotta noch heute zu sehen sind. Die Familie Ciurletti besaß dort ein Landhaus, die Villa Belfonte, und Giovanni Pietro Ciurletti, Suffraganbischof von Salzburg, hatte unweit davon 1743 eine Loreto-Kapelle errichten lassen.<sup>23)</sup>

Zur Ausführung der Kreuzigungsgruppe scheint es nie gekommen zu sein, denn Insom d.Ä. verkaufte, da er dringend Geld brauchte, das Modell kurzerhand an den Trienter Steinmetz Defant. Bei diesem befand es sich noch 1827.<sup>24)</sup>

Der ohne Absprache mit dem Sohn erfolgte Verkauf des Modells führte zu einem Zerwürfnis zwischen den beiden Insom. Giovanni entzog sich den väterlichen Züchtigungen zunächst durch eine Flucht heim zur Mutter. Doch als auch der Vater nach Casez zurückkehrte, sah sich Giovanni gezwungen, das Elternhaus zu verlassen und seinen Lebensunterhalt selbst zu bestreiten. Drei Jahre trieb er sich am Nonsberg herum und verdiente sich mit Schnitzarbeiten für Kirchen das Nötigste. Daß er jedoch, wie Weber meint, auch der Schöpfer der Kanzel und des Beichtstuhls in der Kirche des Sulzberger Dorfes Monclassico ist, scheint fraglich (*Abb. 6*). Zwar erhielt dafür 1791 in der Tat ein Giovanni Insom 350 Troni,<sup>25)</sup> doch dürfte dieser eher mit dem Vater zu identifizieren sein. Denn für das Werk eines Fünfzehnjährigen wäre nicht nur die souverän gelöste Kombination von Kanzel und Beichtstuhl höchst originell; auch die Ausführung wirkt für das jugendliche Alter zu routiniert. Der Kanzelkorb schwingt in seinem Mittelstück leicht vor, während er zu den Seiten hin konkav eingezogen ist. Die Ecklisenen sind durch volutenartig ausschwingende und mit je einem Putto besetzte Rocaille-Ornamente betont. Der Schalldeckel folgt in seiner Grundform dem Kanzelkorb und ist mit einem Lambrequin besetzt.

Selbst wenn man dieses trotz aller Volkstümlichkeit reife Werk dem jungen Insom zutrauen möchte, muß man davon ausgehen, daß er Giovanelli 1827 sicher von diesem Auftrag erzählt hätte, anstatt sich mit der Bemerkung zu begnügen, er habe während seiner Nonsberger Wanderjahre "*vorzüglich Heiligenbilder, Tabernaklen und dergleichen*" ausgeführt.<sup>26)</sup>

1792 gelang es dem Pfarrer von Sanzeno, Giuseppe Melchiori, schließlich doch noch, eine Aussöhnung zwischen Vater und Sohn herbeizuführen und dem

22) Giovanelli (Anm. 2), fol. 182r; danach besaß der Steinmetz Defant 1827 noch das Modell der Kreuzigungsgruppe; vgl. auch die - allerdings sehr vagen - Angaben bei Perini II, 252; falsch jedoch Egg, wonach Vater und Sohn zusammen für Kirchen in Trient und Rovereto gearbeitet hätten.

23) Gorfer I, 193. Die Villa wird derzeit

saniert; von einer als Kreuzigungsgruppe gestalteten Brunnenbekrönung oder dergleichen fehlt jede Spur.

24) Giovanelli (Anm. 2), fol. 182r.

25) Die Zuschreibung an Giovanni d.J. bei Weber 1944 (1977), 192.

26) Das Zitat nach Giovanelli (Anm. 2), fol. 182v.





Abb. 6: Giovanni Insom d.Ä.:  
Beichtstuhl und Kanzel der Kirche von Monclassico, 1791.

jungen Insom eine Anstellung in Trient zu besorgen.<sup>27)</sup> Über das weitere Schicksal des Vaters ist nur bekannt, daß er sich nach 1792 nach Triest begeben hat und dort vor 1827 gestorben ist.<sup>28)</sup>

### **Trient - Rovereto - Florenz**

Leider ist nicht überliefert, für wen der junge Insom Ende 1792 und Anfang 1793 in Trient arbeitete. Bekannt ist nur, daß ihm seine Tätigkeit zusagte und daß er aufgrund seines künstlerischen Talents ermuntert wurde, sich in Italien weiterzubilden. Die Möglichkeit dazu sollte sich bald bieten, denn einer von Insoms Förderern erfuhr, daß der berühmte Naturwissenschaftler Felice Fontana gerade einen Bildhauer suchte.<sup>29)</sup>

27) Ebd. 182v; der Name des Pfarrers nach Anonym 1827.

28) Anonym 1827; daran zweifelnd Gerola/Ringler.

29) Giovanelli (Anm. 2), fol. 182v; die Tätigkeit für Fontana stets in der Literatur erwähnt.

Der 1730 in Pomarolo bei Rovereto geborene Fontana war, als Insom ihn kennenlernte, bereits einer der angesehensten Wissenschaftler des 18. Jahrhunderts und Direktor des physikalischen und naturhistorischen Museums in Florenz. Zu den Hauptsehenswürdigkeiten dieser hochbedeutenden Sammlung gehören bis zum heutigen Tag die unter Leitung Fontanas als Lehrmittel hergestellten anatomischen Wachspräparate.<sup>30)</sup> Die Aufgabe, solche Modelle und eine Reihe von Detailpräparaten in Holz nachzuschneiden, sollte Insom übernehmen. Er begab sich daher im März 1793 zu Fontana, der damals in Rovereto weilte, wo seine Familie seit 1749 lebte. Die Mutter des Gelehrten war eine geborene Jenetti und stammte aus dem wenige Kilometer nördlich von Casez gelegenen Dorf Dambel.<sup>31)</sup>

Da die Abreise nach Florenz erst für den April vorgesehen war, nutzte Insom die Zeit, um im Auftrag der beiden Pfarrerbrüder Telani für die Roveretaner Kirche San Marco zwei Statuen anzufertigen. Angeblich bewiesen diese - wohl bereits im 19. Jahrhundert entfernten - Holzskulpturen "*ein wahres Künstlergenie*".<sup>32)</sup>

### In Diensten von Felice Fontana

Bald nach der Ankunft im damals habsburg-lothringischen Florenz kümmerte sich Fontana darum, daß sein Schützling die ihm in Trient empfohlene, solide künstlerische Ausbildung genießen konnte: Er ermöglichte ihm den Besuch der Akademie. Daneben schnitzte Insom anatomische Modelle nach den Angaben Fontanas. Inwieweit der junge Bildhauer die Bedeutung dieser Arbeit erkannte, ist fraglich; ihr wissenschaftsgeschichtlicher Wert jedenfalls ist unbestritten, sind diese Modelle doch die ersten ihrer Art.

Zwar gab es anatomische Wachsmodelle seit der Renaissance, aber Fontana war der erste, der sie systematisch im großen Stil anfertigen ließ und die Idee hatte, zunehmend auch Holz als Material zu verwenden. Damit wurden die Modelle nicht nur widerstandsfähiger; vor allem konnten sie jetzt zerlegbar gebaut werden, um wie beim Sezieren den Körper schrittweise aufzudecken und ein strukturelles Bild vom Körperinneren zu gewinnen. Dies revolutionierte die anatomische Ausbildung.<sup>33)</sup>

Als Napoleon im Juli 1796 als Oberbefehlshaber der Italienischen Armee in Florenz weilte, bestellte er eine Kopie der damals unter der Regie Fontanas ausgeführten, ersten zerlegbaren anatomischen Holzstatue des gesamten mensch-

30) Zu Fontana grundlegend Knoefel; vgl. auch Wurzbach IV, 281f. - Zur Sammlung s. Maria Luisa Righini Bonelli: *Il Museo di Storia della Scienza a Firenze*, Milano 1968, und kurzgefaßt *Firenze e dintorni*, 317.

31) Giovanelli (Anm. 2), fol. 183r; zur Familie Knoefel, 3, 8.

32) Ebd.; Anonym 1827 (Zitat); Perini II, 252; Weber 1944 (1977), 192 (danach die Auftraggeber); Egg. - Bei Flir und danach bei Wurzbach X, 209, u. Müller/Singer II, 232, ist als Jahr der Übersiedelung nach Florenz fälschlich 1798 genannt.

33) Knoefel, 250f., 260.



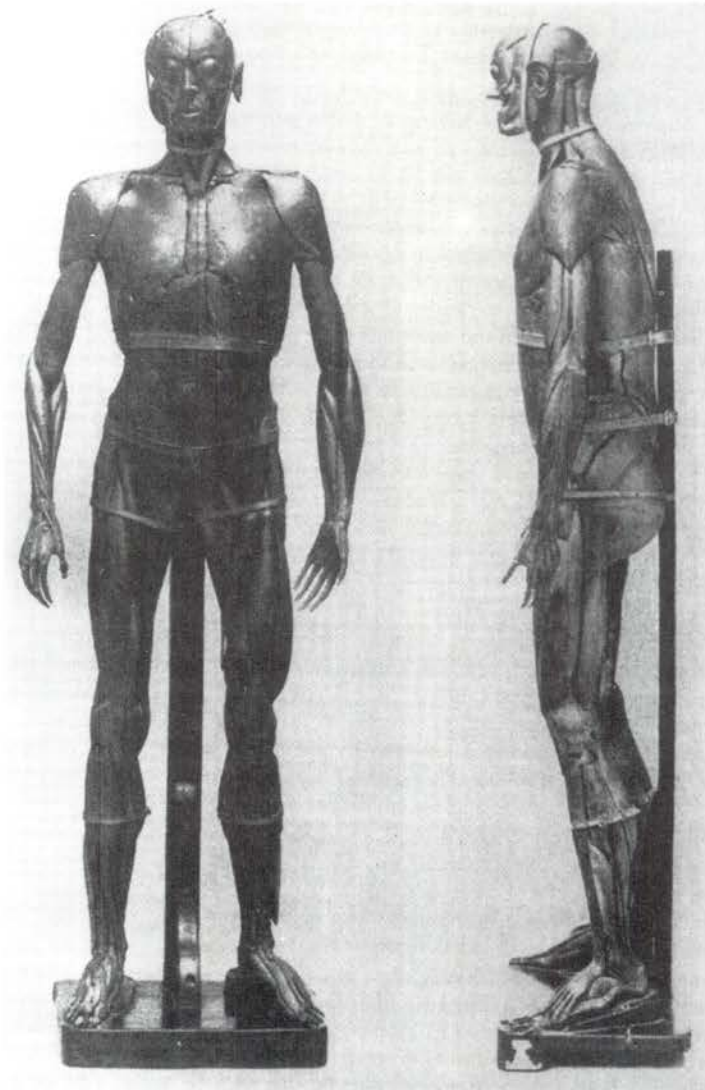


Abb. 7: Giuseppe Insom (?): Zerlegbare Figur des menschlichen Körpers, 1796-1801 (Paris, Musée d'Histoire de la Médecine; nach Knoefel, Fig. 33).

lichen Körpers. Drei Jahre später erschien bei Cramer in Paris eine Abhandlung über ebendiese Figur.<sup>34)</sup>

Über den handwerklichen Anteil Insoms an dem begehrten Vorbild wie auch an der am 28. Januar 1801 vollendeten, wenig überzeugenden Nachbildung (Abb.7) schweigen sich die Quellen aus. Sicher hingegen ist, daß Insom jene Figur ausgeführt hat, die Fontana für Zar Alexander I. anfertigen ließ. Sie war beim Tod des Wissenschaftlers am 11. Februar 1805 noch nicht fertiggestellt, wurde aber

34) Cubières l'ainé: Discours sur la statue anatomique de Fontana, Paris 1799; vgl. dazu auch Jacqueline Sonolet: A propos d'un mannequin en bois. Napoléon Bonaparte et Felice Fontana, in: La Cero-

plastica nella Scienza e nell'Arte. Atti del I° Congresso Internazionale, Firenze, 3.-7.6.1975 (2 Bde.), Firenze 1977, I, 443-458.

nach dessen Angaben von Insom vollendet, so daß sie schließlich doch noch ihren Platz in St. Petersburg fand.<sup>35)</sup>

Im Nachlaß Fontanas befanden sich mehrere unvollendete anatomische Statuen des menschlichen Körpers. Bernardino Fontana, ein Bruder des Verstorbenen, bemühte sich vergeblich, sie nach Rußland zu verkaufen. Erst 1812 erwarb ein reicher Grieche namens Demetrios Valsamachi aus Kefalonia diese Figuren, die zum größten Teil von der Hand Insoms waren, und ließ sie in seine Heimat bringen.<sup>36)</sup>

Die Arbeit an Fontanas anatomischen Modellen war die beste Voraussetzung für ein erfolgreiches Zeichenstudium. So war es kaum eine Überraschung, als Insom 1796 den Ersten Schülerpreis der Akademie gewann.<sup>37)</sup> Dieser Auszeichnung folgte im Jahr 1800 im "gran concorso triennale" noch eine Goldmedaille zweiter Klasse.<sup>38)</sup>

Im Jahr 1802 traf der 1784 in Rovereto geborene Maler Domenico Udine in Florenz ein. Sein Landsmann Fontana war für ihn anscheinend nicht nur die erste Anlaufstelle, sondern auch ein bedeutender Förderer, vermittelte er ihm doch, wie seinerzeit Insom, den Zugang zur Akademie.<sup>39)</sup> Daß Insom den angehenden Maler schon bald nach dessen Ankunft im Hause Fontanas kennengelernt hat, liegt auf der Hand. Auch Udine machte, obwohl er noch mehrfach im Trentino arbeitete, Florenz zu seiner künstlerischen Wahlheimat. Er starb dort 1850.

### **Giovanni Insom und Lorenzo Bartolini**

Wohl aus rein wirtschaftlichen Beweggründen, vielleicht aber auch, um sich handwerklich weiterzubilden, hatte sich Insom schon bald nach seiner Ankunft in Florenz an die Brüder Pisani gewandt, die im Westen der Stadt, am sogenannten Prato, eine große Werkstatt für dekorative Plastik betrieben. Dort stellte ein Heer von Kunsthandwerkern alles aus Marmor und Alabaster her, was sich gut verkaufen ließ. Briefbeschwerer mit figürlich gestalteten Aufsätzen scheinen besonders begehrt gewesen zu sein. Die Vorarbeiter in der Pisani-Werkstatt waren rauhe Gesellen, die für junge Talente nicht viel übrig hatten. Besonders übel spielten sie

35) Giovanelli (Anm. 2), fol. 183r; Anonym 1827; Flir; Perini; Gerola/Ringler; Weber; Egg. Heute ist die Figur zumindest in der Ermitage nicht mehr nachzuweisen. - Das Todesdatum nach Knoefel, 74 (sonst oft auch 9. Februar).

36) Zur Verkaufsabsicht des Bruders Knoefel, 264; zum Kauf durch Valsamachi Anonym 1827.

37) Gazzetta Toscana Nr. 40 (1796), 157; Gerola/Ringler.

38) Weber 1944 (1977), 192.

39) Elvio Mich: Domenico Udine e Giuseppe Craffonara. Divergenza e unità di percorso, in: Ausst.-Kat. Giuseppe Craffonara 1790-1837 (Riva del Garda, Museo Civico, 24.12.1991 bis 30.4.1992), Trento 1991, 89-95 (hier: 90); Werke Udines besprochen u. abgeb. ebd. 83-87, 218-227, 230f., 250f.; vgl. auch Enrico Castelnuovo (Hrsg.): La Pittura in Italia. L'Ottocento, 2 Bde., Milano 1992, I, 303 u. II, 1051.



einem gewissen Lorenzo mit. Er stammte aus ärmlichen Verhältnissen, und seine schwächliche Statur verriet, daß er nicht viel zu essen hatte. Allein Insom nahm sich des um gut ein Jahr jüngeren Lehrlings an und verteidigte ihn nicht nur gegen die Schikanen der anderen, sondern förderte auch seine künstlerischen Fähigkeiten. Er wurde so zum ersten Lehrer jenes Bildhauers, der in den folgenden Jahrzehnten die italienische Skulptur reformieren sollte: Lorenzo Bartolini (*Abb. 8a*).<sup>40)</sup>

Insom und ein französischer Revolutionsflüchtling namens Corneil, der in Volterra eine Alabasterwerkstatt betrieb, machten den jungen Bartolini mit den Idealen des Klassizismus vertraut, die Jacques-Louis David in Frankreich predigte. Die Folge war, daß Bartolini, ermuntert von Insom, 1799 nach Paris ging.<sup>41)</sup> Daß er dort als völlig Unbekannter gleich Aufnahme in die Zeichenschule Davids im Louvre fand, verdankte er der Protektion von Napoleons Schwester Elisa Baciocchi.<sup>42)</sup> Wer diese wiederum auf Bartolinis Talent aufmerksam gemacht hat, ist nicht bekannt. In Frage kommt dafür eigentlich nur der Weg von Insom zu Fontana, der wiederum beste Verbindungen zu den seit 1799 in der Toscana herrschenden Franzosen hatte.<sup>43)</sup>

Während seines sechsjährigen Aufenthalts in Paris lernte Bartolini die klassizistische Kunstauffassung so intensiv kennen, daß er zunächst selbst in ihrem Sinne arbeitete. Bald aber erkannte er sein Ideal nicht mehr in der Nachempfindung der klassischen Kunst, sondern in der Nachahmung der Natur (*Abb. 8b*). Hierin liegt seine Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Skulptur des 19. Jahrhunderts.

## Der künstlerische Durchbruch

Nach dem Tode Fontanas machte sich Insom 1805 selbständig. Er lebte hauptsächlich vom Kopieren berühmter Bildwerke in Alabaster. Diese edlen Souvenirs erfreuten sich bei betuchten Touristen und Sammlern einer großen Nachfrage, so daß Insom bald in der Lage war, ein geräumiges Atelier zu mieten. Es befand sich in der Via della Scala 4366 und war, zumindest nach Insoms eigener Aussage, das größte und schönste der Stadt.<sup>44)</sup>

40) Dazu ausführlich Tinti I, 32-35; vgl. auch die Artikel "Bartolini, Lorenzo" bei Panzetta, 22f., von Isa Belli Barsalli in: DBI VI, 603-609 (hier: 603), und von N. Corradini in: AKL VII, 261. Nach Belli Barsalli befand sich die Pisani-Werkstatt nicht in Florenz, sondern in Prato. Anlaß für diesen Irrtum kann nur der gleichlautende Florentiner Straßename sein (damals nur Prato, heute offiziell Via il Prato).

41) Tinti I, 40, 162f.; zu Corneil ebd. 37-40.

42) Panzetta, 22; Corradini (Anm. 40).

43) Zu den guten Kontakten Fontanas zu den Franzosen vgl. Wurzbach IV, 281, und Knoefel, passim.

44) Giovanelli (Anm. 2), fol. 183r; auf fol. 161v von Giovanelli aufgeklebt eine Visitenkarte Insoms mit dem Text: *Jean Insom Sculpteur / Son Etude [!] est dans la Rue de la Scala / Giovanni Insom Scultore / Ha il suo Studio in Via della Scala : A Firenze. N° 1*. Die Hausnummer nach ASCF (s.u. Anm. 68); bei Tinti, 34, Anm. 1, fälschlich Nr. 4336.



*Abb. 8a: Paolo Toschi: Lorenzo Bartolini, Kupferstich, um 1836.*



*Abb. 8b: Lorenzo Bartolini: Grabdenkmal der Gräfin Sofia Zamoyska, 1837-44, Florenz, Santa Croce. Naturnahe Wiedergabe hat das klassizistische Idealbild verdrängt.*



Die ökonomischen Verhältnisse des Bildhauers besserten sich in dem Maß, in dem sein Ansehen als Künstler schwand. Nach den guten Erfolgen an der Akademie ruinierte er sich jetzt seinen Ruf durch das rein kommerziell betriebene Kopieren. So äußerte die Florentiner Künstlerwelt auch nur Spott, als *il Trentino*, wie man ihn gern nannte, die Absicht äußerte, ein von ihm identifiziertes Werk des Giambologna zu restaurieren. Im Garten eines Florentiner Hauses war er nämlich auf eine stark beschädigte, kolossale Skulptur gestoßen, die er als Arbeit des großen manieristischen Bildhauers erkannte. Er erwarb sie, brachte sie in sein Atelier und restaurierte sie trotz aller Skepsis der Kollegen. Als er sechs Monate später das Werk vollendet hatte, war die Bewunderung groß. Insom hatte sein Können unter Beweis gestellt und genoß nun *“einen wahren Künstlernamen”*.<sup>45)</sup>

Leider sind bereits die Notizen, die Giovanelli 1827 nach seinem Gespräch mit Insom an Dipauli geschickt hat, zu ungenau, um das wiedergefundene und restaurierte Werk Giambolognas eindeutig benennen zu können. Sicher ist nur, daß es sich, als Insom es erwarb, schon seit längerem im Garten oder Hof eines Florentiner Hauses befunden hatte und daß es entweder ein "Modell" oder aber ein "Gegenstück" des sogenannten *Raubes einer Sabinerin* von 1583 war.<sup>46)</sup> Da diese Skulptur schon seit ihrer Vollendung in der Loggia dei Lanzi aufgestellt ist, muß es sich bei dem von Insom identifizierten Werk um das Gegenstück handeln. Diese Bezeichnung wiederum kann man nur auf die ca. 3 m hohe Statuengruppe anwenden, die den Kampf des Herkules mit dem Kentauren Nessos zeigt (*Abb. 9*). Wenngleich die Geschichte dieser Skulptur von der vorwiegend auf Stilkritik ausgerichteten Giambologna-Literatur keineswegs lückenlos dokumentiert ist, spricht doch sehr viel dafür, daß es sich tatsächlich um das von Insom restaurierte Werk handelt.<sup>47)</sup> Als ursprünglicher Standort der am 24. Dezember 1599 enthüllten Gruppe ist der Canto de' Carnesecchi im Bereich der heutigen Via Panzani überliefert. Dort ist sie zunächst noch einige Male erwähnt, bis sich ihre Spur im 18. Jahrhundert völlig verliert. Erst nach einer kurzzeitigen, vorübergehenden Aufstellung im Portikus der Uffizien, wohl unter dem zum Arno sich öffnenden Mittelbogen, erfolgte 1842 die Transferierung in die Loggia dei Lanzi.<sup>48)</sup>

45) Zum schlechten Ruf Giovanelli (Anm. 2), 183v; dort auch das Zitat; vgl. auch Anonym 1827.

46) Die Unklarheit besteht seit Giovanelli. Bei Anonym 1827 heißt es demnach korrekt *“das Modell oder [!] das Gegenstück ...”*; in der späteren Literatur legte man sich unkritisch auf jeweils eine der beiden Möglichkeiten fest (Perini; Wurzbach, 209; Weber 1944 (1977), 192) oder man verzichtete ganz auf die Restaurierung hinzuweisen (Nagler; Gerola/Ringler; Bénézit; Egg; Widmo-

ser).

47) So bereits, ohne eine Begründung zu nennen, Müller/Singer, 232. - Eingehende kunsthistorische Würdigung von Giambolognas Gruppe bei Charles Avery: Giambologna. The Complete Sculpture, Mt. Kisco-New York 1987, 33, 114-119, 255 (Nr. 20).

48) Elisabeth Dhanens: Jean Boulogne - Giovanni Bologna Fiammingo, Douai 1529 - Florence 1608, Brussel 1956, 196 Anm. 3; Luciano Berti: Florenz. Die Stadt und ihre Kunst, Firenze 1979, 67.



Abb. 9: Giambologna: Herkules tötet den Kentauren Nessos, Marmor, 1594-99, Florenz, Loggia dei Lanzi.

### Bonapartes Florentiner Bad

Am 7. April 1799 waren die Franzosen in Florenz eingezogen. Dies bedeutete das vorläufige Ende des habsburg-lothringischen Großherzogtums Toscana. Zwei Jahre später machte Napoleon Florenz zur Hauptstadt des bourbonischen Königreichs Etrurien, um es 1807 seiner Schwester Elisa Baciocchi zu übergeben und somit näher an sich zu binden. 1809 stellte Napoleon das - weiterhin von seiner Schwester regierte - Großherzogtum Toscana wieder her. Während all dieser Jahre war der Palazzo Pitti das Zentrum einer prächtigen Hofhaltung.<sup>49)</sup>

Die ersten dem klassizistischen Geschmack des napoleonischen Kaiserreichs verpflichteten Umbaumaßnahmen wurden in dem Renaissance-Palast 1804 durchgeführt. Mit der Ernennung des Florentiners Giuseppe Cacialli zum Hofarchitekten

49) Dazu Laura Baldini Giusti: Il periodo napoleonico (1799-1814), in: Marco Chiarini / Serena Padovani (Hrsg.): Gli

Appartamenti Reali di Palazzo Pitti, Firenze 1993, 89-93.





Abb. 10a: Florenz, Palazzo Pitti, Bagno di Napoleone.  
Hinten links eine der Nereiden Insoms.

am 1. März 1808 begann dann die systematische Planung.<sup>50)</sup> Sie konzentrierte sich auf den linken Flügel des ersten Geschosses, jene Räume also, in denen sich die Galleria Palatina befindet. Unsere Aufmerksamkeit hat sich dabei auf das sogenannte *Bagno di Napoleone* zu richten.

Nachdem ein Pariser Komitee unter Vorsitz von Napoleons *Premier Architecte* Pierre Fontaine im Dezember 1812 die aus Florenz eingereichten Umgestaltungsvorschläge als ungenügend abgelehnt hatte, da auf die Lebensgewohnheiten Seiner Majestät zu wenig Rücksicht genommen sei, legte Cacialli umgehend

50) Ebd. 92f. und grundlegend Arizzoli-Clémentel, bes. 314 mit Anm. 17.

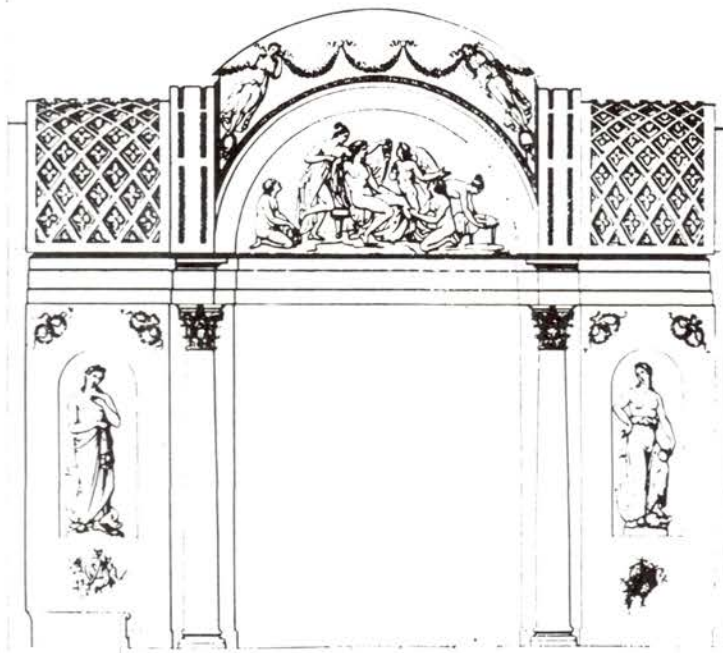


Abb. 10b: Längsschnitt durch das Bagno di Napoleone. In der Lünette die Toilette der Venus von Luigi Pampaloni, links eine Nereide von Salvatore Bongiovanni, rechts eine Nereide von Giovanni Insom (aus: *Parte seconda dell'Opera architettonica di Giuseppe Cacialli la quale contiene i disegni dei nuovi ornamenti aggiunti e da aggiungersi all'I. e R. Palazzo Pitti, Firenze 1823*).

einen neuen Plan vor.<sup>51)</sup> Für das Badezimmer war nun ein größerer Raum vorgesehen, auf dessen künstlerische Ausgestaltung zudem entschieden mehr Wert gelegt wurde (Abb. 10a, b): So bot die von vier Säulen aus grünem Marmor getragene Mittelkalotte Platz für dekorative Stuckreliefs mythologischen Inhalts, Werke der Bildhauer Pampaloni und Marinelli. Für die vier Figurennischen waren Nereidenstatuen vorgesehen, die von Salvatore Bongiovanni und Giovanni Insom ausgeführt wurden. Doch die Prozedur der Auftragsvergabe und der stets aus Paris einzuholenden Kostenbewilligungen zog sich über das gesamte Jahr 1813 hin; die Bürokratie wurde von der Geschichte überholt. Als die marmornen Meernymphen tatsächlich ihren Platz im *Bagno di Napoleone* beziehen konnten, war Bonaparte längst nach St. Helena verbannt. Erst 1818 hatte nämlich Insom von dem auf den großherzoglichen Thron zurückgekehrten Ferdinand III. den Auftrag zur Ausführung der Statuen erhalten.<sup>52)</sup>

Dafür, daß die Entscheidung, Insom mit der Ausführung von zwei Statuen zu betrauen, noch von der napoleonischen Verwaltung getroffen oder zumindest grundgelegt wurde, läßt sich der archivalische Nachweis nicht erbringen. Denkbar ist somit auch, daß er in den Genuß der Ausführung erst gekommen ist, nachdem er 1814 durch seine siebenmonatige Teilnahme an der antibonapartistischen Opposition der *cacciatori volontari* seine Loyalität gegenüber dem Hause Habsburg-Lothringen unter Beweis gestellt hatte.<sup>53)</sup>

51) Dazu Arizzoli-Clémentel, 314 mit Anm. 20, 317 mit Anm. 39, 320 mit Anm. 55.

52) Weber 1944 (1977), 192f.; Chiarini, 50. Zur schleppenden Auftragsvergabe un-

ter den Franzosen s. Arizzoli-Clémentel, 320-326, bes. Anm. 55, 57, 63, 100.

53) Ambrosi; Weber 1944 (1977), 193.





Abb. 11: Giovanni Insom: Nereide, carrarischer Marmor, 1818, Florenz, Palazzo Pitti.

Mit seinen beiden identischen, in carrarischem Marmor ausgeführten Nereiden (Abb. 11) hatte Insom Anteil an der kurzen Blüte der klassizistischen Hofkunst in Florenz, und dies, obwohl er - wie sich zeigen wird, nicht zu Unrecht - nur als einer der begabtesten Kopisten seiner Zeit galt.<sup>54)</sup> Wie sehr damals die Fähigkeit zur Nachahmung der Antike neben künstlerischer Originalität das Urteil über einen Bildhauer prägte, beweist nicht nur die akademische Antikenschulung; selbst Canova mußte sein ganzes diplomatisches Geschick einsetzen, um die Florentiner Napoleoniden davon zu überzeugen, ihnen nicht die bestellte Kopie der *Venus Medici* liefern zu müssen, sondern eine Venus nach eigener Invention ausführen zu dürfen, die *Venus italica*.<sup>55)</sup>

54) Vgl. die Beurteilung Insoms als "*un des plus habiles copistes de cette époque*" bei Hubert, 390.

55) Dazu Hugh Honour: Canova's Statues of Venus, in: Burlington Magazine, Oktober 1972, 658-670; vgl. auch Ausst.-

Einem Vergleich mit den Bildwerken Canovas halten die Nereiden Insoms nicht stand. Ihnen fehlen die natürliche Grazie und die Leichtigkeit, die den Rokoko-Klassizismus des Venezianers auszeichnen. Der statuarische Aufbau wirkt wenig natürlich, die gesamte Haltung ist zu sehr Pose. Auch im Detail zeigen sich die Qualitätsunterschiede. Wie bei den verschiedenen, ab 1796 entstandenen Versionen von Canovas Hebe, läßt das über der Hüfte gegürtete Gewand den Oberkörper unbedeckt; es müßte daher über dem Gürtel üppig gebauscht sein. Doch genau dieses Motiv umging Insom einfach: Er reduzierte die am Gürtel sich stauende Stoffmenge auf ein ungenügendes Minimum. Noch andere Mängel ließen sich anführen, um die qualitative Diskrepanz zwischen Canova und Insom vorzuexerzieren. Dies aber wäre ungerecht. Zum einen sind die Nereiden das Werk eines Kopisten, der kaum jemals Statuen nach eigener Invention ausgeführt zu haben scheint, und zum anderen haben sie in ihren Nischen einen rein dekorativen Zweck zu erfüllen.<sup>56)</sup> Vor diesem Hintergrund können sie sich im Umfeld der zeitgenössischen Skulptur durchaus behaupten, und nicht umsonst wurden sie schon im 19. Jahrhundert in die Guidenliteratur aufgenommen.<sup>57)</sup>

### Karriere als Kopist

Mit seinen Nereiden-Statuen bewies Insom, daß er zu origineller künstlerischer Leistung in der Lage war. Dennoch suchte er seinen Erfolg auch weiterhin primär im Kopieren berühmter Meisterwerke in Alabaster und Marmor. Der Markt dafür war ausgezeichnet, vor allem nachdem sich seit dem Ende der napoleonischen Fremdherrschaft auch die Engländer wieder in Italien blicken lassen konnten. Wie schon im 18. Jahrhundert kauften sie nicht nur teure Originale; auch Kopien erfreuten sich regen Interesses.

Insoms wichtigste Kunden waren Franzosen, noch vor den Engländern. Die Nachfrage war so groß, daß er über acht Jahre hinweg einen Marmorbruch in Carrara pachtete, und in seinem Atelier soll sich die nach der Akademie größte Modellsammlung von ganz Florenz befunden haben.<sup>58)</sup> Als der Bildhauer 1827 im Gespräch mit Giovanelli seine guten wirtschaftlichen Verhältnisse erwähnte, dürfte dies nicht nur eine Floskel gewesen sein, denn auch der archivalisch belegte Haus- und Grundbesitz spricht für einen gewissen Wohlstand. Bereits vor 1817 muß Insom das Anwesen Nr. 3856 in der Via Palazzuolo erworben haben.<sup>59)</sup> Wenig später folgten der Kauf des Hauses Nr. 4366 in der Via della Scala, in dem sich das

Kat. Antonio Canova (Venedig, Museo Correr 1992), Venedig 1992, 282-291 (Fernando Mazzocca).

56) In diesem Sinne Hubert, 390 Anm. 6, zu Insoms Invention: "*assez maladroite mais décorative*".

57) Vgl. u.a. Anonym 1872, 180; Baedekers

Ober-Italien (1911), 643; Firenze e dintorni, 337.

58) Giovanelli (Anm. 2), 183v; Anonym 1827; Weber 1944 (1977), 193.

59) ASCF, Atti magistrali - Giustificazioni ed altro del Magistrato, Cont. 20 (4987), c. 440 m., c. 457 m.



bereits erwähnte, große und schöne Atelier befand, und der Erwerb einer kleinen Villa außerhalb der Stadt.<sup>60)</sup>

Spätestens jetzt stellt sich die Frage, welche Skulpturen Insom mit so beachtlichem Erfolg kopierte. Eine Antwort aber scheint kaum möglich. Zum einen bezeichneten auch damals Kopisten ihre Produkte nur in Ausnahmefällen mit ihrem eigenen Namen und zum anderen ist der Florentiner Kunstmarkt des frühen 19. Jahrhunderts, verglichen mit dem römischen, noch kaum erforscht.

Am besten war seit dem Ende des 18. Jahrhunderts der Markt für antike Bildwerke. Daher liegt es auf der Hand, daß sich der Handel mit ausgegrabenen Originalen, mit Kopien und Fälschungen auf Rom konzentrierte. Für die Skulptur des Mittelalters, der Renaissance und des Barock hatte damals kaum jemand ein Auge. So wechselte etwa 1811 eine römische Statue des Hermes ("Nero als Herkules") für 3000 Scudi den Besitzer, während sich 1808 niemand gefunden hatte, der Michelangelos berühmtes Spätwerk, die Pietà Rondanini, für 40 Scudi kaufen wollte. 1813 machte Kronprinz Ludwig von Bayern ein gutes Geschäft, als er den Barberinischen Faun für nur 8000 Scudi erwerben konnte.<sup>61)</sup> Andererseits hat bekanntlich Goethe die Autobiographie des manieristischen Florentiner Goldschmieds und Bildhauers Benvenuto Cellini 1795/96 ins Deutsche übersetzt, und in Weimar hatte er 1830 vor dem Fenster eine kleine Bronzekopie von Michelangelos Moses stehen.<sup>62)</sup>

Diese Beispiele mögen genügen, um ein Phänomen der Skulpturrezeption im Italien des frühen 19. Jahrhunderts aufzuzeigen: Konzentrierte sich das Interesse der Kunsttheoretiker und -sammler nahezu ausschließlich auf antike und allenfalls zeitgenössisch-klassizistische Bildwerke, so gab es für die Bildungsreisenden ein Pensum an *capolavori* zu absolvieren, das Meisterwerke aus allen Epochen umfaßte. Um den optischen Reiseerlebnissen Dauerhaftigkeit zu verleihen, erwarb man, sofern man nicht selbst zeichnete, Souvenirs in Form von Graphik oder eben plastischen Nachbildungen unterschiedlichster Qualität.

Um Kopien dürfte es sich auch bei den Werken Insoms gehandelt haben, die sich einst in der Sammlung von Graf Simone Consolati befanden.<sup>63)</sup>

60) Giovanelli (Anm. 2), fol. 183v, und wie Anm. 44. Die Villa befand sich möglicherweise in S. Margherita a Montici, Gemeinde Bagno a Ripoli, da Insom im Mai 1832 als Gläubiger eines dortigen Grundbesitzers registriert ist (ASCF, Atti magistrali - Istanze, relazioni ed altro del Magistrato, Cont. 153 [3848], c. 487 m.).

61) Diese und andere Beispiele aus dem römischen Kunsthandel bei Raimund Wünsche: Ludwigs Skulpturenwerbungen für die Glyptothek, in: Ausst.-Kat. Glyptothek München 1830-1980

(Glyptothek, 17.9.-23.11.1980), München 1980, 23-83 (hier: 32f.; 36, 72).

62) Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von Fritz Bergemann (2 Bde.), Frankfurt a.M. 1981, II, 696 (12. Mai 1830).

63) Der Hinweis auf diese Werke bei Weber 1944 (1977), 193, unter Berufung auf "Don G. Pinamonti nel suo Trento e vicinanze" (= Gioseffo D. Pinamonti: Trento, sue vicinanze, industria, commercio e costumi de' Trentini, Trento 1836 [war mir nicht zugänglich]).

Als Bildhauer und vor allem wohl auch als Händler dürfte Insom spätestens um 1820 bestens in Florenz etabliert gewesen sein. Dies kann man jedenfalls daraus schließen, daß er sich damals im öffentlichen Leben zu engagieren begann. Im Juni 1821 wandte er sich als Abgeordneter der *Compagnia della SS. Concezione* in einer Bauangelegenheit an den Magistrat.<sup>64)</sup> Seinem Antrag auf Gewährung des Florentiner Bürgerrechts wurde am 20. September 1822 stattgegeben.<sup>65)</sup> Am 28. September 1827, unmittelbar nach der Rückkehr von seinem Besuch bei Giovanelli in Trient, finden wir Insom sogar auf der Liste der an diesem Tag neu vereidigten zwanzig Räte der Stadt Florenz.<sup>66)</sup>

Über die Frau des Bildhauers wissen wir nichts, über seine Kinder wenig. Ein Sohn hat ihn auf seiner Reise ins Trentino begleitet. Gemäß der Mitteilung Giovanellis an Dipauli hatte er jedoch "*mehrere Kinder*". Weber erwähnt zwei Söhne, die beide fähige Bildhauer gewesen sein sollen.<sup>67)</sup>

In der bisherigen Literatur wurde das Todesjahr Insoms mit "nach 1831" umschrieben. Daß hier nun eine Präzisierung vorgenommen werden kann, verdanken wir dem Zufall: 1844 lief in der Via della Scala das Regenwasser nicht ab, so daß auch vor dem Haus des Bildhauers Straßenarbeiten durchgeführt werden mußten. In diesem Zusammenhang erscheint sein Name noch mehrmals in den Akten der Florentiner Stadtverwaltung. Am 8. Juni 1848 erhielt er eine Entschädigung für die ihm entstandenen Maurer- und Steinmetzkosten.<sup>68)</sup> Mit dieser marginalen Nachricht muß die Biographie des damals 72jährigen Bildhauers vorerst enden. Möge sie als Grundlage dienen für weitere Forschungen über die Nonsberger und Florentiner Vertreter der Grödner Insam-Dynastie.



64) Antrag auf Genehmigung zum Bau eines neuen Seiteneingangs der Chiesa delle Stabillite, Via Porcellana; Brief Insoms vom 21.6.1821 im ASCF, Atti magistrali - Istanze, relazioni ed altro del Magistrato, Cont. 115 (4000), c. 299 m.

65) Weber 1944 (1977), 193.

66) ASCF, Deliberazioni del Magistrato e Consiglio generale, Cont. 26 (6404), P. 157 or.

67) Giovanelli (Anm. 1); ders. (Anm. 2), fol. 183v; Weber 1944 (1977), 193.

68) ASCF, Gonfaloniere - Lettere, affari, rescritti, Cont. 204 (3864) N. reg. 1844, 393; Cancelliere - Affari, istanze, relazioni, risoluzioni ed altro, Cont. 238 (5014), Fognoli per l'incanalamento delle acque pluviali; Deliberazioni del Magistrato e Consiglio generale, Cont. 218 (6421), 1848 giugno 8.



## **Abkürzungen:**

AKL: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 1 ff., München-Leipzig 1992 ff.

ASCF: Archivio Storico del Comune di Firenze

DBI: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 1 ff., Roma 1960 ff.

ÖBL: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd. 1 ff., Graz u.a. 1956 ff.

TB: Tiroler Bote (= Kaiserlich Königlich privilegirter Bothe von und für Tirol und Vorarlberg), Innsbruck 1815 ff.

TLMF: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

## **Bibliographie:**

Ambrosi, Francesco: Scrittori ed Artisti Trentini, Trento <sup>2</sup>1894 (<sup>1</sup>1883), 158

Anonym: Beitrag zur vaterländischen Kunstgeschichte, in: TB Nr. 103 v. 24.12.1827

Anonym [Aurelio Gotti]: Le Gallerie di Firenze, Firenze 1872

Arizzoli-Clémentel, Pierre: Les projets d'aménagement intérieur et de décoration du Palais Pitti pour Napoléon Ier et Marie-Louise 1810-1814, in: Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire (Actes du Colloque, Florence, 2-4 juin 1977), Florence-Paris 1979, 289-340

Asson, P. Teodorico: San Romedio Eremita, Villazzano

Atz, Karl: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1909 (1. Aufl. Bozen 1885)

Baedekers Ober-Italien, bearb. von Friedrich Propping, Leipzig 1911

Bénézit, Emmanuel (Hrsg.): Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs ... (Nouvelle Edition), Bd. 5, Paris 1976

Bolognani, Bonifazio: San Romedio. Der eigenartigste Wallfahrtsort Europas, Genova o.J.

Chiarini, Marco: Palazzo Pitti. Guida alle collezioni e catalogo completo della Galleria Palatina, Firenze 1988

Dipauli, Andreas von: Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, Ms., TLMF, Bibliothek, Dip. 1104

Egg, Erich: Artikel "Insam, Johann", in: ÖBL, Bd. 3, Wien 1965, 38

Faustini, Gianni / Rogger, Iginio: S. Romedio, Trento

Firenze e dintorni. Guida del Touring Club Italiano, Milano 1974

Flir, Alois: Rede anlässlich der Generalversammlung des Ferdinandeumsvereines 1838, in: TB (mehrere Nrn., hier:) Nr. 59 v. 23.8.1838

Gerola, Giuseppe / Ringler, Josef: Artikel "Insom", in: Thieme / Becker, Bd. 19, Leipzig 1926, 16

Gorfer, Aldo: Le Valli del Trentino. Guida geografico-storico-artistico-ambientale, Vol. I (Trentino occidentale), Calliano 1975 (1959)

Hubert, Gérard: La sculpture dans l'Italie napoléonienne, Paris 1964

- Knoefel, Peter K.: Felice Fontana. Life and Works (= Studi su Felice Fontana 2), Trento 1984 (ohne Erwähnung Insoms)
- Lemmen, Josef von: Tyrolisches Künstler-Lexikon, Innsbruck 1830
- Micheli, Pietro: San Romedio Nobile di Taur, Trento o.J.
- Müller, Hermann Alexander / Singer, Hans Wolfgang (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, Frankfurt/M. 1896
- Nagler, Georg K.: Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 6, München 1838
- Panzetta, Alfonso: Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento, Torino 1989 (Art. "Bartolini")
- Perini, Agostino: Statistica del Trentino, Vol. II, Trento 1852
- Schneller, Christian: Südtirolische Landschaften, Nons- und Sulzberg. Civezzano und Piné. Pergine. Valsugana, Innsbruck 1899
- Semper, Hans: Wanderungen und Kunststudien in Tirol, Bd. 1, Innsbruck 1894
- Thieme, Ulrich / Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950
- Tinti, Mario: Lorenzo Bartolini, 2 Bde., Roma 1936
- Weber, Simone: Le chiese della Valle di Non nella storia e nell'arte. Vol. III (I Decanati di Taio, Denno e Mezzolombardo), Trento 1938
- Weber, Simone: Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino (1944), a cura di Nicolò Rasmò, Trento 1977
- Widmoser, Eduard: Südtirol A-Z, Bd. 2, Innsbruck-München 1983
- Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreichs, 10. Teil, Wien 1863
- Zamboni, Fabio: Il Santuario di San Romedio in Val di Non, Bolzano 1979

\* \* \*

*Für wertvolle Hilfe bei den archivalischen Nachforschungen geht mein herzlicher Dank an: Prof. Dr. Gert Ammann, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Dr. Boris Aswarischtsch, Ermitage, St. Petersburg; Hochw. P. Prior Renato Bregantini, San Romedio; Dr. Sergio de Claricini, Comune di Firenze, S. F. Cultura; Hochw. P. Camillo Corbetta, Sanzeno; Hochw. Don Luigi Eccher, Segno; Hochw. Herrn Pfarrer i.R. Dr. Josef Pavlič, Urtijëi/St. Ulrich; Frau Marta Poggesi, Museo Zoologico de "La Specola", Florenz.*

