

JOHANN DOMINIK MAHLKNECHT, 1793-1876

Ein ladinischer Bildhauer in Frankreich

I. Kindheit und frühe Jugend

Am 13. November 1793 wurde in Urtijëi (St. Ulrich) Johann Dominik Mahlknecht geboren (Abb. 1).¹⁾ Seine Eltern, die das Anwesen Rainél im Ortsteil Sureghes bewirtschafteten, waren Johann Molknecht und dessen Ehefrau Anna geb. Sotrifer.

Wenn im folgenden der Schreibform 'Mahlknecht' der Vorzug gegeben wird, so deswegen, weil sie der inzwischen gängigen Form entspricht. Mahlknecht selbst gebrauchte verschiedene Schreibvarianten, meist 'Molchneht'. Auch gab er seinen Vornamen in aller Regel nur mit 'Dominig' bzw. 'Dominique' an.

Alter Grödner Tradition gemäß wurde er "als Knabe (...) zum Bildschnitzen abgerichtet."²⁾ Nachdem er so die handwerkliche Basis für sein späteres Kunstschaffen erhalten hatte, wollte er auch bald seine engere Heimat verlassen, um neue Vorbilder zur Nachahmung zu sehen. Eine Möglichkeit hierzu bot sich durch die kriegerischen Ereignisse im Frühjahr und Sommer 1809. Der noch nicht Sechzehnjährige ergriff die Gelegenheit, sich anstelle seines Vaters dem Tiroler Landsturm anzuschließen. In Innsbruck besuchte er die dortigen Kunststätten. Besonders beeindruckten ihn die imposanten Standbilder am Grab für Maximilian I. in der Hofkirche.³⁾ Vielleicht fiel im Angesicht dieser großartigen Bildwerke endgültig die Entscheidung des jungen Mahlknecht, sein weiteres Leben der Bildhauerkunst zu widmen. Jedenfalls kehrte er nur noch für kurze Zeit heim und schloß sich bald einem aus dem Schwarzwald stammenden Händler als Gehilfe an, der in Gröden Schnitzarbeiten einkaufte, um diese in Frankreich abzusetzen.⁴⁾

Eine Ausbildung Mahlknechts bei Canova erfolgte – wengleich dies oft behauptet wurde und wird – nicht.⁵⁾

1) Als Geburtsdatum wird oft fälschlicherweise der 19. Nov. angegeben. Die Eintragung in die Taufmatrikel bezeichnet jedoch eindeutig den 13. Nov. als Geburtstag. Dort auch die Schreibung 'Molknecht'.

2) So A. Frhr. Di Pauli, Nachrichten von Tirolischen Künstlern (MS im TLMF, Dip. 1104), f. 97. Zur Ausbildungslage der Grödner Künstler zu dieser Zeit vgl. F. Maneschg, Karl Chotek und Friedrich

Wilczek als Gouverneure von Tirol und Vorarlberg, (Diss.), Innsbruck 1971, 130f.

3) Nach H. v. Glausen, Seltener Aufschwung zu Künstlergröße, in: TB Nr. 18 v. 3. März 1834; ebenso in: Bohemia (Prag) Nr. 35 v. 23. März 1834.

4) Wie Anm. 3; ebenso: Wurzbach 279.

5) Vgl. Lami 464, Thieme-Becker 567, u.a.; zur neueren Lit. vgl. J. Fontana, Geschichte des Landes Tirol (3 Bde.) II, Bozen 1986, 671.

II. Mahlknechts Wanderjahre, 1810-1812

Der Aufbruch nach Frankreich bedeutete für Mahlknecht sicherlich nicht, einen Gang ins völlig Ungewisse anzutreten. Dort waren nämlich, wie auch im übrigen Europa, Grödner Schnitzarbeiten durchaus ein Begriff und wurden über ein Netz von Handelsniederlassungen vertrieben.⁶⁾

Etwa ein Jahr lang blieb er im Dienst des Händlers und verdiente sich durch in der Freizeit Geschnitztes, das er gut verkaufen konnte, anscheinend soviel Geld, daß er von Lyon aus allein nach Paris gehen und sich dort ein Zimmer mieten konnte. Seine Absicht war es, sich den Lebensunterhalt weiterhin durch den Verkauf von Heiligenfiguren etc. zu sichern und sich nebenbei durch das Studium großer Kunstwerke weiterzubilden. Doch nach vier Monaten waren seine finanziellen Mittel erschöpft und er mußte sein Zimmer aufgeben.⁷⁾ Die nächste Station war nun Le Mans, wo er in die Dienste eines Landsmanns trat, der dort eine Bildhauerwerkstatt besaß. Es ist anzunehmen, daß Mahlknecht ihn von seinem Aufenthalt in Paris her kannte. Dieser namentlich noch unbekannte Künstler konnte einen Gehilfen aufnehmen, da er, obwohl er "kein schulgerechter Künstler war, (...) für die Kirchen in der Umgebung viel Arbeit hatte." Mahlknecht hatte bei ihm erstmals die Gelegenheit, auch im Großen zu arbeiten und so auf seine Fähigkeiten aufmerksam zu machen.⁸⁾ Wahrscheinlich war es auch der Rat eines kunstverständigen Gönners, der ihn veranlaßte, nach siebenmonatigem Aufenthalt in Le Mans die Stadt 1812 zu verlassen und sich nach Nantes zu begeben. Dieser Entschluß Mahlknechts sollte sich als entscheidend für seinen Werdegang erweisen.

III. Mahlknecht in Nantes. Die Restauration 1815-1830

1812 war für das napoleonische Frankreich ein Unglücksjahr. Vor allem die gewaltige Unternehmung des Rußlandfeldzuges erwies sich als Desaster. In der Folgezeit nahm der außenpolitische Druck unaufhaltsam zu und die wirtschaftlichen Schwierigkeiten im Land wurden immer größer.

Dieses Klima sozialer Depression und politischer Ungewißheit bis zur Schlacht bei Waterloo im Juni 1815, wo der schreckliche Glanz des napoleonischen Völkermordes sein Ende erfuhr, hatte nicht verhindern können, daß im westfranzösischen Nantes ein überdurchschnittlich reges kulturelles Leben herrschte. Mahlknecht betrat fruchtbaren Boden. Im Jahr 1800 war das Museum der Schönen Künste gegründet worden, 1809 hatte man die öffentliche und kostenlose Zeichenschule wiedereröffnet und 1816 wurde – wieder unter königlichen Vorzeichen – die 'Société

6) Dazu M. Demetz, Hausierhandel, Hausindustrie und Kunstgewerbe im Grödental vom 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert, Innsbruck 1987.

7) Wie Anm. 3.

8) So die Deutsche Biographie, Bd. XX, Leipzig 1884, 95. Zit.: wie Anm. 3.



Abb. 1 Dominik Mahlknecht, portraitiert 1859 von seinem Neffen Anton Mahlknecht, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (Aufnahme: TLMF).

Académie de Nantes et de la Loire Inférieure' erneut ins Leben gerufen.⁹⁾ Bei dieser letztgenannten Institution, die 1831 als 'Société Royale' in der 'Société des Beaux-Arts' aufging, sollte Mahlknecht Mitglied als Professor werden. Zunächst jedoch arbeitete er zwei Jahre lang in der Werkstatt eines Nantaisers Bildhauers.¹⁰⁾

1814 tritt Mahlknecht erstmals selbständig auf. Er konnte dies im Alter von knapp zwanzig Jahren wohl riskieren, denn "er hatte durch sein anständiges tadelfreies Betragen sich viele Achtung und mehrere Gönner und Freunde, die ihn zu diesem Schritte ermunterten, und auch als Künstler bereits einigen Ruf erworben."¹¹⁾ Die frühen Arbeiten aus dieser Zeit sind Werke religiöser Thematik, darunter jene für das Kloster vom Heiligen Herzen Jesu in Nantes, für das 1821 der junge Delacroix (1797-1863) ein Altarbild malte, das den 'Triumph der Religion' darstellt und für Mahlknechts späteres Schaffen nicht ohne Bedeutung ist.¹²⁾

Mahlknechts Skulpturen aus diesen Jahren fanden offenbar so großen Anklang, daß der bedeutende Architekt Mathurin Crucy (1749-1826), ein Schüler Boullées, beschloß, den jungen Grödner zu fördern, der damals (1818) als Jean-Dominique Molknecht im Haus Nr. 34 der Rue du Marais allein vier Zimmer und zwei Arbeitsräume bewohnte.¹³⁾ Crucy sorgte dafür, daß Mahlknecht Aufträge im Rahmen des umfangreichen Programms zur Stadtverschönerung, an der bereits seit dem 18. Jh. gearbeitet wurde, bekam. Eines dieser Projekte bestand darin, daß man einen Arm des Flusses Erdre, der in Nantes in die Loire mündet, in einem 722 m langen Tunnel kanalisierte und eine weitläufige Promenade anlegte. Mahlknecht wurde mit ihrem skulpturalen Schmuck betraut. Insgesamt waren fünf Denkmalstatuen von großen Gestalten der bretonischen und französischen Geschichte erforderlich; je zwei Monumente am Nord- und am Südende der Promenade sowie die Statue Ludwigs XVI. auf einer bereits vorhandenen Säule im Zentrum (Abb. 2).

Die politische Restauration spiegelte sich in der Kunst, die während der Revolutionszeit in der Politik aufgegangen war. Unter Napoleon hatten sich die Inhalte, nicht das Prinzip der Staatskunst an sich geändert und jetzt, nach der Rückkehr der Bourbonen auf den Königsthron im Jahre 1814 (bzw. endgültig 1815) mußten sich die Inhalte noch einmal ändern. Mahlknecht nahm als ausführender Künstler Anteil daran, nachdem seine ersten Auftragswerke in Nantes auf Beifall gestoßen waren und er am 5. Februar 1825 zum städtischen Bildhauer mit einem Jahresgehalt von 1200 Francs ernannt worden war.¹⁴⁾

9) Dazu D. Delouche u.a., Un siècle et demi d'activité nantaise, in: Arts de l'Ouest (Rennes) 1977, Nr. 2, 59-67.

10) Dieser konnte noch nicht identifiziert werden. Vermutlich handelt es sich um ein Mitglied der Bildhauerfamilie Barré.

11) TB Nr. 19 vom 6. März 1834.

12) Das auch als 'La Vierge du Sacré Coeur' bekannte Gemälde Delacroix'

befindet sich heute in der Kathedrale von Ajaccio.

13) Arch. mun. Nantes, F 1, recensement 3e canton, 2e division. Das Haus Nr. 34 rue du Marais (heute rue Brossard) mußte der 1877 erbauten städtischen Mädchenschule weichen.

14) Di Pauli (Anm. 2) f. 949; TB vom 24. März 1877.



Abb. 2 Statue Ludwigs XVI. in Nantes (Höhe 3 m), 1823.

Für ihn war dies auch privat eine ereignisreiche Zeit: 1821 heiratete er die aus Rennes stammende Glockengießerstochter Marie Roblot und am 3. Juni 1822 wurde der gemeinsame Sohn Jean Dominique Etienne geboren. Sieben Tage später starb das Kind.¹⁵⁾ 1824 kaufte Mahlknecht das Grundstück Nr. 14 Rue du Marais und ließ sich dort ein neues Haus mit einem großen Atelier im Erdgeschoß erbauen. Im Zusammenhang mit der Errichtung dieses noch erhaltenen stattlichen Hauses durch den Architekten Chagniau wandte er sich mehrmals brieflich an den Bürgermeister von Nantes (Abb. 3). Vor allem das geräumige Atelier erwies sich durchaus als notwendig, denn der Bildhauer erhielt von nun an auch eine Fülle von Aufträgen für andere Städte, vorwiegend im Nordwesten Frankreichs.

Die während der Revolution begonnene Dezentralisierung des Kunstschaffens, das natürlich nach wie vor von Paris aus gesteuert wurde, erfuhr jetzt unter wieder monarchischen und katholischen Vorzeichen einen starken Aufwind. Schon 1816 war von der Pariser Akademie beschlossen worden, die Ausführung von Kunstwerken anzuregen, die dann durch den König in mehrere Städte seines Reichs verschickt werden sollten. Diese Werke müßten – so die Empfehlung – Gestalten oder Begebenheiten aus der Geschichte Frankreichs zum Gegenstand haben und in einem besonderen Bezug zu der jeweiligen Stadt stehen.¹⁶⁾ Auf diese Weise sollte natürlich ein neues Geschichtsbewußtsein ausgelöst und die Lücke, die die Revolution in die Kontinuität der französischen Historie gesprengt hatte, überbrückt werden. Einige Werke Mahlknechts demonstrieren dies besonders eindrucksvoll: Für Nantes (1823), die kleine Stadt Le Loroux-Bottereau (1823) und Rennes (1830) schuf er Statuen des am 21. Januar 1793 guillotinierten Königs Ludwig XVI.;¹⁷⁾ für Angers, St-Florent-le-Vieil und das Dorf Le Pin en Mauges in der Vendée fertigte er 1825-1827 Denkmäler des Royalistenanführers Jacques Cathelineau, der am 29. Juni 1793 von den republikanischen Truppen vor Nantes tödlich verwundet worden war (Abb. 4). Auch für den Royalistengeneral Charette schuf er ein Monument, das 1827 in Légé aufgestellt worden ist, während der Revolution von 1830 aber zerschlagen wurde. Dazu kamen Aufträge für Statuen des sechsjährigen Herzogs von Bordeaux (1820-1883) ebenso wie für Denkmäler von Helden aus der entfernteren französischen Geschichte, so etwa für den Seehelden Duguay-Trouin (1673-1736) in St-Malo (1827) und den Konnetabel du Guesclin (1320-1380) in Nantes (1823), Dinan (1823) und Rennes (1825).¹⁸⁾

15) Arch. mun. Nantes, Etat civil, 3e canton, naissance et décès 1822.

16) Procès-verbaux de l'Académie, 4 mai 1816.

17) Die Königsmonumente in Nantes (Abb. 2) und Le Loroux-Bottereau befinden sich noch am originalen Standort. Die Statue Ludwigs XVI. für die Stadt Rennes ist aus weißem Marmor und hat eine Höhe von 3,60 m. Sie war ursprünglich für eine Ni-

sche in der Fassade des Rathauses bestimmt, kam dort aber wegen des Ausbruchs der Revolution von 1830 nicht mehr zur Aufstellung. Der vereinbarte Betrag von 20.000 Frs. wurde dennoch an Mahlknecht ausbezahlt. Die Statue ist heute im Besitz des Musée des Beaux-Arts von Rennes und im Château de Caradeuc in Bécherel (I.-et-V.).

18) Das Du Guesclin-Denkmal in Ren-

Nantes le 25^e Novembre 1824 Travaux publics
est communiqué à M^r n^o 10963.
Architecte vulgaire pour avoir son avis.
le 29 9^{bre} 1824

M^r A Monsieur Le Maire de la ville de Nantes

Monsieur Le Maire



Étant dans l'intention de faire construire mes
ateliers et mon logement au-dessus, dans un
terrain situé à l'angle de la Rue des marais
n^o 14 et rue de Saixfeau n^o 1, mais ayant
appris que vous aviez l'intention de faire passer
une rue ce qui met dans l'impossibilité sans
votre autorisation d'y bâtir, j'ai l'honneur de
vous prier de vouloir bien me permettre d'
effectuer mon projet en me obligeant toutfa
à de molir et enlever mes matériaux sans
aucun indemnité de votre part. se pour par le
moyen tirer partie de mon terrain qui dans le moment
à vue le mauvais état de construction des maisons
qui existent est en grand préjudice pour moi

Monsieur Le Maire

je l'honneur d'être votre très humble
et très obéissant serviteur
Domirig Mahlknecht

Abb. 3 Brief Mahlknechts an den Bürgermeister von Nantes vom 25. November 1824
(Arch. mun. Nantes 0 1 916).

Von großer Bedeutung für den Aufstieg Mahlknechts war es auch, daß er durch einen glücklichen Zufall die Aufmerksamkeit der Herzogin von Angoulême (1778-1851) auf sich gezogen hatte. Sie hielt sich nämlich am 17. September 1823, dem Tag der Einweihung der Statue Ludwigs XVI., der ja ihr Vater war, in Nantes auf und wollte den Bildhauer kennenlernen, um ihm ihre Zufriedenheit auszudrücken. Ob sich diese allerdings auf das Standbild und dessen künstlerische Ausführung bezog oder eher auf das Faktum der Darstellung des hingerichteten Bourbonenkönigs an sich, muß dahingestellt bleiben. Daß sie, die als Mädchen miterleben mußte, wie ihre Eltern Ludwig XVI. und Marie Antoinette dem Kampf für die Herstellung völliger Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zum Opfer fielen, sich jetzt als Rachegöttin der Restauration präsentierte, ist verständlich. Doch der von ihr propagierte militant-monarchische Katholizismus, der Königstreue mit Gottestreue gleichsetzte, fügte der Versöhnungspolitik ihres Onkels Ludwig XVIII. größten Schaden zu.¹⁹⁾ Immerhin gehen mehrere frühe Denkmalstatuen Mahlknechts eindeutig auf den Haß der Herzogin von Angoulême gegen alles, was mit der Revolution und mit Napoleon zu tun hat, zurück und dokumentieren so diesen radikalen Aspekt der Restauration. Dies beweisen unter anderem auf ganz augenfällige Weise die Monumente für den Royalistenführer Cathelineau, der mit dem Schwert auf seine Devise 'Dieu et le Roi' zeigt (Abb. 4). Und durch die Inschrift auf dem Sockel der Königsstatue von Le Loroux-Bottereau werden die 1793 gefallenen aufständischen Royalisten in Bezug zu christlichen Märtyrern gesetzt.

Erfreulicherweise aber beugte sich Mahlknecht nicht kompromißlos dem Diktat dieser Art von Restaurationspolitik, die die Julirevolution von 1830 als ihre logische Folge verursachte. Seit 1814 gab es den Plan, die Eglise de la Madeleine in Paris, die unter Napoleon 'Temple de la Gloire' seiner siegreichen Armee gewesen war, in eine Sühnekirche für Ludwig XVI. und die anderen Opfer der Revolution umzuwandeln. Demgemäß mußte das Skulpturenprogramm der Kirche konzipiert werden. So schrieb am 6. März 1829 der Innenminister im Auftrag des reaktionären Königs Karl X., Nachfolger des 1824 verstorbenen Ludwig XVIII., einen Wettbewerb für die plastische Gestaltung des Giebelfeldes aus.²⁰⁾ Ungefähr dreißig Bildhauer nahmen teil, darunter Persönlichkeiten wie François Rude (1784-1855) und James Pradier (1790-1852); auch Mahlknecht beteiligte sich. Nahezu alle Bewerber stellten auf ihren Entwürfen eine Begebenheit aus dem Leben der Kirchenpatronin Magdalena dar. Nur fünf Skizzen, darunter jene Mahlknechts und Pradiers, zeigen dabei das Gastmahl bei Simon und Magdalena, wie sie die Füße Christi trocknet. Eine Reihe anderer Entwürfe zeigen Magdalena am Fuß des Kreuzes und wieder andere ihre Apotheose.

nes wurde bereits wenige Jahre nach seiner Aufstellung durch ein Monument für die Opfer der 1830er Revolution ersetzt; dazu J.Y. Veillard, *Rennes au XIXe siècle - architectes, urbanisme et architecture*, Rennes 1978, 227.

19) Dazu F. Sieburg, *Im Licht und Schatten der Freiheit*. Frankreich 1789-1848, Stuttgart 1961, 327.

20) Dazu AusstKat. *La sculpture française au XIXe siècle*, Paris (Gd-Palais) 1986, 196-201.



Abb. 4 Statue des Jacques Cathelineau (Gips, Höhe 1,83 m), 1827, Angers, Musée des Beaux-Arts (Aufnahme: Clichés Musées d'Angers).

Immerhin sieben Bildhauer aber fügten Ludwig XVI. und seine Familie mit in die Komposition ein. Diese Art der Königsverherrlichung ist sehr bezeichnend für die offizielle Kunstszene am Vorabend der Revolution von 1830: Ludwig XVI. fungiert als Intercessor für das reumütige französische Volk bei Gott. Die Kulturzeitschrift 'Le Globe' kommentierte: "Man fragt sich schon, welche Art von Beziehung es zwischen der hl. Magdalena und diesen Großen der Erde geben kann (...). Wer es verstanden hat, der wird zu sich sagen: Wo schleicht sich denn der Geist der Schmeichelei nicht ein?"²¹⁾ Keines dieser Projekte, die auf allzu plumpe und direkte Weise Ludwig XVI. in den Kreis der christlichen Märtyrer aufgenommen sehen wollten, wurde von der Jury ausgewählt. Warum man sich nicht für Mahlknechts Entwurf entschieden ist nicht bekannt – wahrscheinlich jedoch aus kompositorischen Gründen, zumal sich die Gastmahlsthematik in ihrer Horizontalität nun einmal schlecht für die Dreiecksform eines Giebelfeldes eignet. Die Jury einigte sich auf den Vorschlag von Henri Lemaire (1798-1880), in dessen Zentrum Christus steht, der der reumütigen Sünderin Magdalena beim Jüngsten Gericht vergibt. Zur Ausführung kam der Entwurf erst nach der Revolution in den Jahren 1830-1834 und er mußte eigentlich alle Gemüter zufriedenstellen, denn unermüdliche Royalisten konnten ja hinter der rein religiösen Thematik immer noch Christus erkennen, der dem durch die Magdalena versinnbildlichten reuigen Frankreich vergibt.²²⁾ Mahlknecht aber hatte sich durch seinen Entwurf auch von dieser gewiß sehr diplomatischen Lösung der Aufgabe in der Art Lemaire distanziert und sich auf eine einzige religiöse Bildebene beschränkt. Er hatte somit – aus welchen Gründen auch immer – der ultrarestaurativen Tendenz eines Karl X. und einer Herzogin von Angoulême, seiner anfänglichen Gönnerin, den Rücken gekehrt.

IV. Mahlknecht im Paris des Bürgerkönigs, 1830-1848

Die Ereignisse im Juli 1830, die den gewaltsamen aber glücklicherweise schnellen Übergang zu einem liberalen Königtum unter Louis Philippe zur Folge hatten, warfen ihren Schatten auf die zeitgenössische Kunst. Auch Mahlknecht war betroffen. Vordergründig zeigt sich dies darin, daß einige Auftragswerke nicht vollendet²³⁾ bzw. nicht aufgestellt wurden, weil man dies nun nicht mehr für opportun hielt. Letzteres geschah mit der kolossalen Marmorstatue Ludwigs XVI., die für die Fassade des Rathauses von Rennes bestimmt war und die Mahlknecht wenige Tage vor Ausbruch der Julirevolution vollendet hatte. Erst nach einer Zeit ihrer Verleugnung, zunächst versteckt im Atelier des Künstlers, dann im staatlichen Skulpturendepot auf der Ile des Cygnes in Paris, gelangte sie schließlich im

21) Le Globe – recueil philosophique, politique et littéraire, (Paris) vom 3. Juni 1829.

22) Wie Anm. 20, 197.

23) So die Statuen Karls des Großen

und Ludwigs des Heiligen, die für den Palast der Deputiertenkammer vom Minister des Innern in Auftrag gegeben worden waren; vgl. Wurzbach 281.



Abb. 5 Venus nach dem Bad (Marmor, 0,93 x 1,15 m), 1831, Orléans, Musée des Beaux-Arts.

Jahre 1856 auf Beschluß des Stadtrates von Rennes doch noch in die Stadt ihrer ursprünglichen Bestimmung.²⁴⁾

Mahlknecht arbeitete damals bereits vorwiegend in Paris, nachdem er dort seit 1827 ein Atelier besaß.²⁵⁾ 1827 ist auch das Jahr seiner erstmaligen Teilnahme am Pariser Salon,²⁶⁾ wo er – mit kurzen Unterbrechungen – bis 1857 vertreten war. Im Jahre 1830 wurde er Ehrenmitglied der Pariser Société des Beaux-Arts, nicht jedoch der Akademie.²⁷⁾

Der Regierungsantritt Louis Philippes hatte für Mahlknechts Schaffen vor allem die positive Folge, daß nun die Palette der Aufträge breiter wurde. Denkmalstatuen zur Verherrlichung der französisch-bourbonischen Vergangenheit waren nicht mehr, solche zur Verherrlichung der napoleonischen Vergangenheit waren noch nicht gefragt. Es war jetzt (endlich) wieder mehr Platz zur Entfaltung mythologischer und christlicher Themen.

Im Salon von 1831 stellte Mahlknecht seine marmorne 'Venus nach dem Bad' in Lebensgröße aus (Abb. 5). Dieses hervorragende Werk wurde von Louis Philippe mit einer Goldmedaille belohnt, und er ließ es für seine Privatgalerie in den Tuileries von der Regierung für 6000 Francs ankaufen.²⁸⁾ 1848 gelangte die Venus ins Museum von Orléans, wo sie heute – nach dem Wiederaufbau des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Museums – wieder in sehr wirkungsvoller Weise ausgestellt ist. Daß dieses wegen seiner vermeintlichen Klassizität oft gerühmte Werk nicht überall auf Wohlgefallen stieß, beweisen die Schwierigkeiten, unter denen eine bronzene Replik desselben von 1834 im Innsbrucker Ferdinandeum Aufstellung fand. Man sträubte sich schlichtweg, die unbekleidete Olympierin auszustellen, und die Museumsleitung, die damals in hochwürdigen Händen lag, ließ Mahlknecht ihren ablehnenden Dank ausrichten. Der Innsbrucker Kunsthändler Franz Unterberger, Mitglied des Museumsausschusses und guter Bekannter des Künstlers, sollte diesem den Beschluß der Museumsleitung mitteilen. Der 'Tiroler Bote' berichtet:

"Herr U, ein gar kunstsinniger Mann, versuchte Einsprache zu erheben und den Gegnern der Schutzpatronin der Schönheit und Liebe darzuthun, daß dem Museum durch dieses Vorgehen eine wesentliche Bereicherung vorenthalten würde, und daß es, Alles in Allem genommen, doch keineswegs die ausschließliche Aufgabe der bildenden Kunst sei, Strümpfe, Beinkleider und Nachtleibchen zu liefern.

24) Vgl. Anm. 17; ebenso: B. Poquet du Haut-Jussé, La statue de Louis XIV à Rennes, Rennes 1958, 5f.

25) Dieses war ihm vom Minister des Innern für die Ausführung der Statue des Duguay-Trouin für die Stadt St-Malo zugewiesen worden; vgl. TB Nr. 19 vom 6. März 1834.

26) Er stellte unter Nr. 1107 die Statue des Duguay-Trouin aus.

27) Diese Behauptung erscheint hartnäckig in der Literatur und wurde zuletzt noch vom Verfasser selbst wiedergegeben im Artikel 'Ein großer ladinischer Künstler' in: Dolomiten Nr. 166 vom 28. Juli 1987, 8. In den Akten der Académie des Beaux-Arts ist Mahlknecht nicht erwähnt.

28) Lami 465.

Seine Vorstellungen blieben jedoch ohne Wirkung, und er benachrichtigte den Freund von dem gegen sein Werk geplanten Streich. Mahlknechts Antwort lautete: "Lieber Freund, ich habe meine Venus für Innsbruck bestimmt und wünsche, daß sie dort aufgestellt werde. Will man ihr in's Museum nicht Einlaß gewähren, so sei Du so freundlich, sie zum Geschenk anzunehmen, stelle sie in Deinem Garten auf und gestatte dem Publikum zu gewissen Zeiten Zutritt. Der kleinen Ungelegenheiten, die Dir daraus allenfalls erwachsen könnten, wirst Du dem Freunde zulieb nicht achten; davon bin ich überzeugt und rechne daher zuversichtlich auf die Erfüllung meines Wunsches. Zu Gegendiensten stets bereit Dein u.s.w."

Das schlug ein. Als Herr U dem Ausschuß sich für entschlossen erklärte, dem Wunsch des Künstlers zu willfahren, stiegen den wohlweisen Herren böse Scrupel auf. Es galt nun die Frage zu entscheiden, ob es für die Sittlichkeit der Landeshauptstadt und ihrer Umgebung nicht doch weniger gefährlich wäre, die bewußte Teufelin im Museum unter Dach und Fach zu bringen, als sie unter freiem Himmel zu belassen. Mit casuistischem Scharfsinn entwarf man einen Voranschlag der Sünden, die im einen oder anderen Fall würden veranlaßt werden, und fand heraus, daß im ersteren ein geringerer Percentsatz der Bevölkerung ins Verderben gestürzt würde. So öffnete man denn seufzend das schwere Thor, das man diesmal so gern verschlossen gehalten hätte, und Frau Venus hielt ihren Einzug in die kunstgeweihten Hallen..."^{29, 30)}

In Frankreich stand man Mahlknecht keineswegs so ablehnend gegenüber. Mit öffentlichen Aufträgen hatte er sich einen Namen gemacht; jetzt aber waren es in zunehmendem Maß auch private Auftraggeber, für die er arbeitete. Die Ursache hierfür ist darin zu sehen, daß seit den späten 1820er Jahren die Pariser Gesellschaft neben dem Hof immer mehr ein eigenständiges Mäzenatentum pflegte und sich so eine unabhängige Kunstszene entwickelte. Man denke an so große Namen wie Delacroix oder Chopin, der ja geradezu von den privaten Pariser Salons lebte.

Einer jener Gönner, von deren Kunstsinn auch Mahlknecht profitierte, war der aus Lille stammende Politiker und Gelehrte Jean-Baptiste-Joseph de Barrois (1784-1855). De Barrois erwarb von ihm die beiden Skulpturengruppen der 'Venus, die den Amor entwaffnet' (1834) und der 'Nymphe, die den Amor liebkost' (1838) und ließ für die beiden Werke eine eigene Rotunde in seinem Park erbauen, um einen angemessenen Rahmen für ihre Aufstellung zu schaffen.³¹⁾

29) TB vom 24. März 1877.

30) Bald nach 1837 gelangte über den Prälaten des Stiftes Wilten eine Allegorie Rhätians von Mahlknecht in den Besitz des Ferdinandeums. Der Anblick dieser üppig bekleideten Dame legt die Vermutung nahe, es handle sich um die in bildhauerische Worte gefaßte Antwort des Künstlers auf die ablehnenden Äußerungen bzgl. der Venus.

31) Da die Sammlung Barrois durch Verkauf zerstreut wurde, gelang es bisher nicht, die beiden Skulpturengruppen ausfindig zu machen. Es ist auch anzunehmen, daß es sich entgegen ihrer Benennung bei Lami 465f. und im TB vom 24. März 1877 um 'Psyche, die den Amor entwaffnet' und 'Psyche, die den Amor liebkost' handelt.

Neben solchen privaten Auftragsarbeiten, bei denen es sich um Werke, denen mythologische Sujets zugrunde liegen, ebenso handelt wie um Portraitbüsten, Funeralskulptur³²⁾ und dekorative Bauplastik, nahmen nun – wie bereits erwähnt – religiöse Themen wieder einen recht breiten Raum ein. Diese Renaissance der religiösen Kunst war zu einem großen Teil sicherlich darauf zurückzuführen, daß der Katholizismus sich noch während der Restaurationszeit von der Beanspruchung durch das bourbonische Königtum hatte lösen können und die Religion auf diese Weise die ihr gebührende Freiheit erlangte. Sie stand jetzt nicht mehr im Dienst des Staates, sondern fand ihren Platz selbständig neben ihm. Diese Entwicklung wurde vor allem von dem Theologen H.F.R. de Lamennais (1782-1854) propagiert, der zur Verbreitung seiner politisch-religiösen Ideen 1830 die Zeitschrift "L'avenir" gründete. Parallel zu diesem popularisierten Katholizismus bestand zwar auch der vom Staat propagierte und zur Demonstration seiner Herrlichkeit und seines Selbstverständnisses dienende Katholizismus in einem komplexen Bezugsverhältnis weiter, doch war den zahlreichen und ehrgeizigen Kirchenbauvorhaben, die das Paris der Restauration beherrschten, ein Ende beschieden. Angefangenes wurde zwar vollendet, Neues auch begonnen, aber einer weiteren Demonstrierung der innigen Verbindung von Thron und Altar waren durch das neue liberale Königtum die Grundlagen entzogen.³³⁾ Gottesgläubigkeit und Staatsgläubigkeit waren nicht unvereinbar geworden, bedingten sich jedoch nicht mehr gegenseitig.

Ihren greifbaren Niederschlag fand diese janusköpfige Religiosität u.a. darin, daß ein Künstler wie Mahlknecht sowohl vom Staat als auch gleichzeitig und in steigendem Maß aus privaten Kreisen Aufträge für religiöse Werke erhielt. Mahlknechts prominentester offizieller Auftrag bestand sicherlich in der Reihe von Werken, die er für St-Louis-des-Invalides auszuführen hatte und die in den Jahren 1834/35 und 1852/53 entstanden. In dieser mehr staats- als gottgeweihten Kirche befinden sich heute noch drei von ursprünglich neun Skulpturen aus seiner Hand: eine 'Madonna mit Kind' und zwei Portraitmedaillons zum Gedenken an Marschall Jannot de Moncey, Herzog von Conegliano (1754-1842), und an Marschall Oudinot, Herzog von Reggio (1767-1847).

Viel zu weit würde es führen, auf das gesamte religiöse Werk Mahlknechts einzugehen. Erwähnt werden soll in diesem Rahmen deswegen nur besonders Bemerkenswertes:

Die Kirche Nt-Dame in Metz muß genannt werden, da sie das beeindruckendste sakrale Ensemble Mahlknechts bietet. Die gesamte plastische Ausgestaltung des klassisch-barocken Chorraums der einstigen Jesuitenkirche, die der "ersten Pfarrei der Diözese würdig ist",³⁴⁾ ist ihm zu verdan-

32) Genannt sei vor allem die Grabstele für den Komponisten und Kontrapunktprofessor Antonin Reicha, der 1836 im Alter von 66 Jahren in Paris verstorben ist; Cimetière du Père Lachaise, 7e division.

33) Vgl. D. Kimpel, Paris – Führer durch die Stadtbaugeschichte, München 1986, 316.

34) A. Ruppel, Lothringen und seine Hauptstadt, Metz 1913, 435.



Abb. 6 Himmelfahrt Mariä (Gips, Höhe 2,20 m), 1836, Metz, Nt-Dame.



Abb. 7 Hl. Philomena (Marmor, Höhe ca. 1,70 m), 1840, Paris, St-Germain-l'Auxerrois.

ken. Sie stammt aus der Mitte der 1830er Jahre und reicht von den drei bronzenen Basreliefs am Hochaltar (Verkündigung, Heimsuchung, Pfingstwunder) über die imposanten Evangelistengestalten bis zur 'Himmelfahrt Mariä' in der Chorwandnische (Abb. 6). Dieses Werk ist ein gutes Beispiel für die der französischen Romantik eigene barocke Komponente.

Interessant ist weiters das Phänomen der Verehrung der hl. Philomena. Der hl. Pfarrer Vianney von Ars ließ dieser frühchristlichen Märtyrerin eine Kapelle errichten, in der sie sehr verehrt wurde, nachdem sie dreimal wundersam erschienen war. Papst Gregor XVI. (1831-1846) gestattete die Feier ihres Festes am 11. August.³⁵⁾ Unter Papst Pius X. (1903-1914) wurde sie wieder aus dem Heiligenkalender gestrichen.³⁶⁾ Mahlknecht stellte diese Heilige 1840 dar³⁷⁾ und schuf von dieser Marmorstatue drei Repliken: eine für die Kirche St-Germain-l'Auxerrois in Paris (Abb. 7), eine für die Dorfkirche von Sempigny bei Noyon (Oise) und schließlich jene, die im Museum de Gherdëina in Urtijëi (St. Ulrich) zu sehen ist.³⁸⁾

In Gröden befindet sich auch noch ein anderes religiöses Hauptwerk Mahlknechts, die Madonna in der Pfarrkirche von Urtijëi (St. Ulrich) (Abb. 8). Sie entspricht einem Typus, den der Bildhauer mehrmals in jeweils leichten Abwandlungen in den Jahren um 1840 darstellte, so u.a. auch für die Stadtkirche St-Louis in Versailles. Bemerkenswert ist die Diskrepanz zwischen dem Standbild als solchem und seiner religiösen Bestimmung. Cirillo dell'Antonio schrieb treffend:

*"N pò dì che la Madona dal Bambin tla dliëja de S. Durich a Urtisei iè nia tan religiosamënter sentida, la iè plutòsc na bela seniëura, na oma che cun 'n cer stolz y legrëza mostra si creatura a chëi che ti cëla; perchël ië-la dal pont religioso [sic] mancül adatëda per 'n autère dla Madona, ma come opera d'ert ä-la zenz'äuter for si gran valor. 'N cunscidre merë la musreda proporzions dla singula pertes dl corp 'ntra d'ëiles, la nobla forma dl corp, uni particularità tan penseda; cë, mans, piësc y 'l bambin; dut cant mostra l'artista, ch'ä studià a fond [sic] uni forma y che vif la figura."*³⁹⁾

So zahlreich die im damaligen Frankreich in Auftrag gegebenen Werke mit religiöser Thematik auch waren, sie konnten und können dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß das französische Volk seit der Revolution darin geschult war, durch und durch weltliche Gestalten gleich göttlichen zu verehren. Erster bedenklicher Höhepunkt dieser Tendenz war der

35) Welch großer Popularität sich diese 'neue' Heilige auch außerhalb Frankreichs binnen kürzester Zeit erfreute, zeigt ein Brief des Religionsphilosophen Antonio Rosmini (1797-1885) an Graf Giovanni Padulli in Mailand vom 28. Mai 1835: "(...) Anche qui la divozione di S. Filomena comincia a farsi conoscere, e le Filomene crescono, perchè questo nome si comincia ad imporre alle fanciulle presso di noi (...)" ; vgl. Epistolario completo di Antonio Rosmi-

ni-Serbati, Bd. V, Casale Monferrato 1890, 377, Nr. 2553. (Freundl. Hinweis von A. Stolzenburg, Regensburg).

36) Vgl. L. Beer, Heiligenlegende, Regensburg 1937⁷, 467.

37) Salon 1840, Nr. 1731.

38) In der Philomenenkapelle von S. Cristina befindet sich ein Brozeabguß.

39) C. dell'Antonio, 'L scultëur Prof. Jan Mëine Mahlknecht de Urtisei, in: Calënder de Gherdëina per l'an 1950, herausg. von der Union di Ladins d'Urtisei, 53-55.



Abb. 8 Madonna mit Kind (Höhe ca. 1,85 m), Pfarrkirche von Urtijëi/St. Ulrich.

um den am 23. Juli 1793 ermordeten Revolutionär Jean-Paul Marat, wobei u.a. auch das christliche Glaubensbekenntnis auf ihn übertragen wurde: "Ich glaube an Marat, den Allmächtigen, Schöpfer der Freiheit und Gleichheit, der hervorgegangen ist aus dem Herzen der Nation und offenbart ist in der Revolution, der ermordet ist von den Feinden der Republik, der ausgegossen hat über uns seinen Gleichheitsatem, der niedergefahren ist zu den Elysäischen Feldern, von dannen er eines Tages kommen wird zu richten und zu verdammen die Aristokraten."⁴⁰⁾

Dazu kam es nicht. Aber bald kam ein noch Größerer, Napoleon, der in Analogie zu Gott gesehen wurde. Diesmal sprach jedoch nicht die Direktheit ungeschminkter Worte, sondern die verschlüsselte und trotzdem eindeutige Sprache der Propagandakunst. Nach Waterloo begann sie zu schweigen, doch der Mythos des gottgleichen Kaisers blieb lebendig. Vor allem der kleine Mann vergaß sehr schnell die blutige Realität der zahllosen Schlachten und die die Volksmassen verachtende Restaurationspolitik unter Ludwig XVIII. und Karl X. tat das Ihre dazu, daß der Großteil der französischen Bevölkerung nicht die Bourbonen sondern den Korsen verehrte. Und Louis Philippe, dessen anfängliche Popularität schnell verblaßt war, kam um seiner selbst willen dem Bonapartismus schließlich entgegen, indem er die Überführung des Leichnams des 1821 in der Verbannung auf St. Helena verstorbenen Napoleon nach Paris anordnete und ihn in einer prunkvollen Zeremonie am 15. Dezember 1840 im Invalidendom beisetzen ließ. Ein in diesem Zusammenhang entstandener anonymer Stich zeigt den Kaiser, wie er voll uniformiert und mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupt "christusgleich in einer Aureole dem geöffneten Grab entsteigt."⁴¹⁾

Napoleon wurde unsterblich und mit ihm die Schar seiner Schützlinge. Sie wurden jetzt offiziell verehrungs- und somit denkmalwürdig. Nach bereits bewährtem Muster wurden die neugeschaffenen Monumente über das ganze Land verteilt.

Auch Mahlknecht leistete wieder seinen Beitrag:

Nach 1840 entstand das erste Werk dieser Gruppe von Staatsaufträgen, eine Marmorbüste des wegen seiner militärischen Erfolge in Spanien von Napoleon 1812 zum Herzog von Albufera ernannten Marschalls Suchet (1770-1826) für die Große Bibliothek im Palais du Luxembourg, und 1848 schuf Mahlknecht als die beiden letzten Arbeiten in diesem Zusammenhang die bereits erwähnten Portraitmedaillons der Marschälle Jannot de Moncey und Oudinot für St-Louis-des-Invalides. Das bemerkenswerteste Werk dieser Gruppe jedoch dürfte die 1846 geschaffene Marmorstatue des Jean-Baptiste Bessières (1768-1813), Maréchal de France und Herzog von Istrien, sein, die im Frühjahr 1847⁴²⁾ in dessen Geburtsort Prayssac (Lot) aufgestellt wurde (Abb. 9). In diesem Standbild wird der zunehmend realistische Zug deutlich, der sich bei Mahlknecht immer mehr durchsetzte.

40) Dazu J. Traeger, Der Tod des Marat - Revolution des Menschenbildes, München 1986, 81f.

41) J. Traeger: Napoleon, Trajan, Heine - Imperiale Staatsmalerei in Frankreich, in: Das antike Rom in Europa

(= Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. XII), Regensburg 1985, 155.

42) Die Aufstellung fand am 16. März, die feierliche Inauguration am 5. April statt.



Abb. 9 Statue des Jean-Baptiste Bessières in Prayssac (Marmor, Höhe 2,30 m), 1844.

Er war genaugenommen nie ein strenger Klassizist gewesen, doch wandte er sich jetzt noch mehr von dem durch den Klassizismus modifizierten Schönheitsideal der Antike ab – sicherlich bestärkt durch das Vorbild seiner großen französischen Zeitgenossen. Vor allem der Einfluß von Eugène Delacroix, der schon in der frühen Nantaiser Zeit faßbar wird, ist von Bedeutung.

V. Mahlknecht im Zweiten Kaiserreich, 1852-1870

Nachdem auch die Regierungszeit des Bürgerkönigs Louis Philippe 1848 ein revolutionäres Ende gefunden hatte, wurde Frankreich wieder Republik. Zu ihrem Präsidenten wurde Louis Napoléon gewählt, der 1851 den Staatsstreich wagte und sich zum Präsidenten auf zehn Jahre proklamierte. 1852 inszenierte er eine Volksabstimmung, die den anfänglich durchaus populären Staatsmann als Napoleon III. zum Kaiser der Franzosen durch Gottes Gnade und des Volkes Willen bestätigte.

Mahlknecht war im Revolutionsjahr 1848 die französische Staatsbürgerschaft zuerkannt worden.⁴³⁾ Ab der Jahrhundertmitte ging die Zahl der offiziellen Aufträge etwas zurück, doch war das Spektrum seiner Arbeiten in den folgenden Jahren, in denen Paris sich immer mehr zur glanzvollen Kulturmetropole entwickelte, nach wie vor überaus breitgefächert. 1857 beteiligte er sich letztmals an der Salonausstellung.

1859 schenkte Mahlknecht dem Ferdinandeum in Innsbruck eine Terpsychore in Bronze (Abb. 10). Diese lebensgroße Skulptur, die er 1857 geschaffen hatte und der eine Gipsstatue gleichen Themas von 1850 vorausgeht,⁴⁴⁾ ist ein repräsentatives Beispiel für sein Spätwerk. Das Sujet ist der antiken Mythologie entnommen, doch ist dies für Mahlknecht keineswegs mehr Anlaß zur Nachempfindung einer griechischen Muse des Tanzes, wie dies noch drei Jahrzehnte zuvor in Nantes der Fall gewesen war,⁴⁵⁾ sondern Vorwand für eine allegorische Darstellung des Tanzes, ausgehend von der konkreten Figur einer Tänzerin.

Die Worte eines Kritikers im 'Tiroler Boten' sind durchaus zutreffend. Damals jedoch dienten sie zu einer Verurteilung von Mahlknechts Werk, heute würden sie eine durchaus positive Würdigung seiner gesamten Kunstauffassung bedeuten:

"(...) Wenn ein Grieche aus der antiken Zeit herüber käme, der würde in der Mahlknecht'schen Statue wohl keine Terpsychore erkennen, überhaupt erst dann ein Urteil sich bilden können, wenn er Paris und in Paris ein Ballett gesehen hätte. Für eine Muse ist sie zu unedel, zu leidenschaftlich und zu ausdruckslos, sie würde sich besser in das cynische Gefolge des Bacchus fügen. Das Symbol des lyrischen Gesanges, die Lyra, ist nur als Aushängeschild nebenan gestellt. Die körperlichen Formen entbehren sehr des antiken Adels und der Freiheit der Linien, die sind bei einiger Schwerfälligkeit manierirt und theilweise lebenden Pariser Modellen und zum Theil der spätantiken Plastik der

43) Vgl. u.a. Lami 464.

44) Salon 1850, Nr. 3503.

45) Er schuf dort in antikisch-klassizi-

stischer Manier die Musenstatuen für das Théâtre Graslin.



Abb. 10 Terpsychore (Bronze, Höhe 1,70 m), 1857, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (Aufnahme: TLMF).

*griechischen Nachblüte entnommen. Malknecht hat seine Terpsychore nicht an der Antike studirt, sondern sie ganz dem sensualistischen Geschmacke der modernen Pariser angepaßt. Diese Oberflächlichkeit in der Auffassung ist es, gegen die wir uns mißbilligend aussprechen müssen, ohne die bedeutenden Anlagen des Künstlers zu bezweifeln; wir müssen sogar, um gerecht zu sein, anerkennen, daß diese Statue mit einem Aufwande künstlerischer Fähigkeit und Fertigkeit gemacht ist, die einer edleren Sache werth wären."*⁴⁶⁾

Diese Worte sprechen nicht nur die kritisch ablehnende Haltung aus, mit der man Mahlknechts Werk in Innsbruck gegenüberstand, sondern bezeichnen darüber hinaus auch die Kluft zwischen deutscher und französischer Kunstauffassung im letzten Jahrhundert überhaupt. Mahlknechts künstlerisches Zuhause war Frankreich. Zwischen seinem ersten selbständigen Auftreten als Bildhauer in Nantes und seinem Tod in Paris am 17. Mai 1876⁴⁷⁾ liegt über ein halbes Jahrhundert, in dessen Verlauf er zwar keinen herausragenden, so doch einen festen Platz in der interessanten und vielschichtigen Entwicklung der Skulptur in Frankreich einnahm. Daß er dabei sein an sich eklektisches Verfahren grundsätzlich mit einer manchmal recht eigenwilligen Interpretation des Natürlichen verknüpfte, er seine Götter, Generäle und Madonnen in erster Linie als selbstbewußte Menschen darstellte und weitgehend zu sehr unkonventionellen Ergebnissen gelangte, rührt hauptsächlich daher, daß er nie eine akademische Ausbildung über sich hatte ergehen lassen. Kein Bildhauer kann als 'sein Lehrer' angesehen werden. Seine Verdienste verdankt er ausschließlich seinem Talent, seinen in der Kindheit erworbenen handwerklichen Fähigkeiten und seinem Drang zur steten Weiterbildung. Dies ist auch der Grund, warum wir ihn als ladinischen und nicht als französischen Künstler bezeichnen.

46) TB 1759, 536.

47) So in der Literatur. Ob Mahlknecht tatsächlich in Paris gestorben ist, muß dahingestellt bleiben. Weder sein Tod noch seine Bestattung auf einem der Pariser Friedhöfe konnten dokumentarisch belegt werden.

Für diesbzgl. Hinweise wäre ich sehr dankbar!

Von den in der Presse erschienenen Nachrufen seien erwähnt: TB vom 30. Mai 1876 und Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig) 1876, 597.

Abgekürzt zitierte Literatur:

- Arch. mun. Nantes: Archives municipales de Nantes
 Lami: S. Lami, Dictionnaire des sculpteurs de l'école Française au 19e siècle, Bd. III, Paris 1919.
 TB, Tiroler Bote: Bothe für Tirol und Vorarlberg.
 Thieme-Becker: U. Thieme u. F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XXIII, Leipzig 1929.
 TLMF: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.
 Wurzbach: C. v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, 16. Teil, Wien 1867.