

Eine badende Venus im Kreuzfeuer der kunsthistorischen Kritik: Bausteine für eine Neubewertung von Giambolognas Œuvre

Alexander Rudigier/Blanca Truyols
**Giambologna: Court Sculptor to
 Ferdinando I. His art, his style,
 and the Medici gifts to Henri IV.**

Mit einem Vorwort von Bertrand
 Jestaz. London, Ad Ilissum,
 Paul Holberton Publishing 2019.
 376 S., 478 Farbabb.
 ISBN 9 781912 168149. € 60,00

Die Entdeckung einer Skulptur der italienischen Renaissance ist nicht allein für den Finder ein besonderer Glücksfall, sondern für die gesamte Kunstwelt: Die Bronzefigur einer *Badenden Venus* (112,5 cm), die in den späten 1980er Jahren im Nachlass eines Altmetallhändlers in der Umgebung von Paris auftauchte, ist eine Jahrhundertensation, der ihr Mitbesitzer, Alexander Rudigier, und Blanca Truyols eine ihrem künstlerischen Rang angemessene Publikation gewidmet haben (Abb. 1). Der Band gliedert sich in zwei Teile: Der erste enthält fünf Kapitel von Rudigier und fünf Appendices von Lars Olof Larsson, Alexander Rudigier, Georg Steinmetzer, Ernst Pernicka und Christian Goedicke; der zweite Teil umfasst Transkriptionen durch Truyols von großteils unbekanntem Dokumenten und Auszügen aus Archivalien, Personenindex und Glossar sowie eine hilfreiche Chronologie der archivalischen Dokumente.

GERHARDT MEYER IV. ODER GIAMBOLOGNA?

Dass die Entdeckung eines solchen Hauptwerkes eine Forschungsdiskussion auslöst, scheint fast naturgegeben. Die Streitfrage ist, ob es sich bei der

Venus um einen durch Gerhardt Meyer IV. (1667–1710) besorgten schwedischen Nachguss der heute im J. Paul Getty Museum befindlichen, zwischen 1571 und 1573 entstandenen Marmorfigur Giambolognas (1529–1608) handelt (Abb. 2; Peggy Fogelman/Peter Fusco/Marietta Cambareri [Hg.], *Italian and Spanish Sculpture. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, Los Angeles 2002, 84–96) – wofür Dorothea Diemer seit über 20 Jahren und jüngst erneut zusammen mit Linda Hinners plädiert –, oder ob diese eine modifizierte Zweitversion von Giambologna selbst ist (vgl. Fig. I.65–I.66), wovon Rudigier/Truyols überzeugt sind. Die Auseinandersetzung beschäftigt die Forschung seit über einem Jahrzehnt. Die Ergebnisse ihrer langjährigen Recherchen präsentierten Rudigier/Truyols erstmals 2016 im *Bulletin monumental* (Jean Bologne et les jardins d’Henri IV, in: *Bulletin monumental* 174/3, 2016, 247–373), woraufhin es zu einem Schlagabtausch zwischen Diemer/Hinners und Rudigier kam (Diemer/Hinners, „Gerhardt Meyer made me in Stockholm“: a bronze „Bathing woman“ after Giambologna, in: *Burlington Magazine* 160, 2018, 545–553).

Einer breiten Öffentlichkeit wurde die Bronze-*Venus* in der Ausstellung „Plasmato del Fuoco: la scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici“ im Palazzo Pitti (18.9.2019–12.1.2020) zugänglich gemacht. Ihre Zuschreibung an Giambologna wurde im entsprechenden Katalogeintrag vom Direktor der Uffizien und Kurator der Schau, Eike D. Schmidt, vertreten. Es folgte ein wenig sachlicher Artikel des investigativen Journalisten Graham Bowley in der *New York Times* vom 26.11.2019 (Is it a „5“ or a „6“? The answer could make an art fortune, <https://www.nytimes.com/2019/11/26/arts/bathing-venus-uffizi-giambologna.html> [24.4.2020]). Stefan Trinks machte hingegen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 12.12.2019 auf die kunst-

und kulturhistorische Bedeutung des dort für eine Arbeit Giambolognas gehaltenen Werkes aufmerksam. Die Erstbesprechung des Buches von Rudigier/Truyols im *Burlington Magazine* (162, 2020, 263f.) besorgte Dorothea Diemer, wobei sie erneut ihre Einordnung vertrat. Ihre These, dass es sich bei der *Venus* um einen Abguss vom Ende des 17. Jahrhunderts nach der Marmor-*Venus* Giambolognas handle, widerlegt Rudigier jedoch mit guten Gründen.

1597 ODER 1697 – HOLMIAE ODER HOLMENSIS?

Der Tradition europäischer Gießer folgend, ist die Bronze-*Venus* vom Gussmeister signiert und datiert: „ME FECIT GERHARDT MEYER HOLMIAE / ANNO 1597 / Den 25 Novembre[r]“ (*Abb. 3a/3b*). Zu der Diskussion um das Entstehungsdatum – 1597 oder 1697, je nachdem, wie man die zweite Ziffer der Jahresangabe auf der Bronze liest – hatte der Doyen der Florentiner Archive Gino Corti bereits 1996 festgestellt, dass es sich um das Jahr 1597 handle und um den 25. November in der nächsten Zeile, auch wenn sich die beiden Ziffern leicht unterschieden (Rudigier 2019, 289, Anm. 4). In der Tat existierten bis zum 18. Jahrhundert zwei äquivalente Schreibweisen für die 5: eine mit und eine ohne oberen Strich, und es ist kein Einzelfall, dass sich beide in ein und derselben Inschrift finden. Die Lesung des auf dem Sockel der Figur befindlichen Gussdatums 1597 ist paläographisch unbezweifelbar. Demgegenüber argumentiert Diemer, ursprünglich sei auf dem Gussmodell eine 6 angebracht gewesen, die sich im Herstellungsprozess der Figur in eine 5 verformt habe. Dies ist technisch unmöglich, da die Gießersignatur nachweislich erst nach dem Guss in die fertige Bronze eingeschlagen beziehungsweise eingraviert wurde. Das Gussdatum 1597 ist auch deshalb kaum sinnvoll zu bezweifeln, da die Thermolumineszenz-Messung des Kernmaterials der Bronzefigur deren Entstehung nach 1639 mit einer Wahrscheinlichkeit von 99,7 % ausschließt. Dies ist das Ergebnis einer vom Rathgen-Forschungslabor, Staatliche Museen zu Berlin, im Auftrag des J. Paul Getty Museums 1996 durchgeführten Mes-

sung. Dieses Messergebnis wurde 2008 durch einen zweiten, unabhängig davon durchgeführten Test von Oxford Authentication, Wantage, bestätigt. Diemer vermutet eine Beeinflussung des zweiten Testergebnisses durch die Strahlung der angefertigten Computertomographie der Gießersignatur, die jedoch erst danach, 2012, stattgefunden hat. Das Gußdatum 1597 ist somit naturwissenschaftlich untermauert (vgl. Fig. I.51, Fig. I.53).

Das Buch versorgt den Leser mit hilfreichen historischen Ausführungen zum Berufsstand der Gießer, von dem man heute so gut wie keine Vorstellung mehr hat. So gehörten häufige Ortswechsel weit über die eigenen Landesgrenzen hinaus zum üblichen Berufsprofil. Deutsche Gießer, damals die besten in Europa, waren auch in Italien seit dem frühen 15. Jahrhundert begehrte Spezialisten. Die Archivalienfunde werden eingesetzt, um den Gießer der *Venus* nunmehr mit jenem „Gärdt (Gerhardt) Meier“ zu identifizieren, der von 1592 bis 1595 in den Stockholmer Akten aufscheint sowie mit einem „gerardo fiammingho“, der im Februar 1598, zweieinhalb Monate nach dem Guss der *Venus*, in einem Florentiner Dokument genannt wird (60f.). Gerhardt war ein Mitglied der ersten uns bekannten Generation der Gießerfamilie Meyer, wie auch Hans Meyer, der bereits 1582 Stadtgussmeister in Riga war. Folgt man der älteren Literatur, die sich offensichtlich auf ein im Krieg verloren gegangenes Dokument bezieht, so hat Gerhardt Meyer in der Werkstatt seines Verwandten den monumentalen Osterleuchter der Petrikirche in Riga gegossen. In der Gießerfamilie Meyer ist in sechs aufeinander folgenden Generationen je ein Gerhardt zu finden – darunter auch der um 1700 tätige Gerhardt IV.

Alter Tradition folgend, verewigte sich der Gießer der *Venus* mit der lateinischen me-fecit-Formel. Wie der Vorname Gerhardt, so fand auch die Signaturformel „Me fecit Gerhardt Meyer Holmiae“ in der Gießerfamilie Meyer über Generationen hinweg Verwendung. Ebenfalls über Generationen wurde sie mit demselben Punzensatz eingeschlagen, und es ist kaum davon auszugehen, dass dieser speziell für die *Venus* angefertigt worden war. Gemessen an seinen Kapitalisformen

könnte er bereits ab 1550 entstanden sein, und es überrascht nicht, ihn noch bis 1725 auf Erzeugnissen der Familie im Einsatz zu finden; bis um 1750 fand keine Weiterentwicklung der Kapitalis statt. Einzelne verschlissene Punzen des Satzes wurden, wie verschiedene Beispiele zeigen, im Laufe der Zeit ersetzt.

Offenkundig war Gerhardt Meyer I. des Lateinischen nicht mächtig, wie es für einen Handwerker und selbst für einen Künstler damals normal war. Deshalb war er wohl gezwungen, das Gussdatum in seiner Muttersprache Deutsch anzugeben. Meyer wollte – wie in Signaturen gebräuchlich – seinen Herkunftsort angeben und war sich dabei

des Unterschieds zwischen *Holmiae* (in Stockholm) und *Holmia* (aus Stockholm) nicht bewusst. Der Zusatz, dass die Figur in Stockholm (*Holmiae*) gefertigt ist, ist schlichtweg falsch, da der Guss nur in Florenz stattgefunden haben kann, denn nur dort konnte sich 1597 das Gussmodell befunden haben. Bezeichnenderweise unterließ Giambologna und seinem Schüler Francavilla genau denselben Fehler in ihren Signaturen. Statt, wie beabsichtigt, ihre eigene flämische Herkunft zu benennen („Belgia“), gaben sie an, ihr jeweiliges Werk statt in Florenz in Belgien („Belgiae“) gefertigt zu haben (63–69).



Abb. 1 Badende Venus, 1597. Bronze, H. 112,5 cm. Privatsammlung (Rudigier/Truyols 2019, Fig. 1.41; Foto: Georg Steinmetzer)

Unterstützt wird der Autor von Ernst Pernicka, Experte auf dem Gebiet der Archäometrie, der alle vorliegenden technischen Befunde der *Venus* dargelegt, insbesondere die oben erwähnten TL-Messungen des Kernmaterials. Jedoch auch ohne technischen Beistand überzeugt die Zuschreibung der *Venus* an Giambologna. Die Abbildungen allein machen deutlich, dass die Bronze-*Venus* qualitativ den um 1700 in Schweden entstandenen Abgüssen nach der damals dort befindlichen Marmor-*Venus* weit überlegen ist. Aber handelt es sich deshalb auch um ein autographes Werk Giambolognas?

MORELLI-METHODEN UND NEUE ZUSCHREIBUNGEN

Mittels des eindrucksvollen, für den Band zum großen Teil von Georg Steinmetzer eigens neu aufgenommenen Fotomaterials zum Œuvre Giambolognas wird die für die Kunstgeschichte letztlich un-

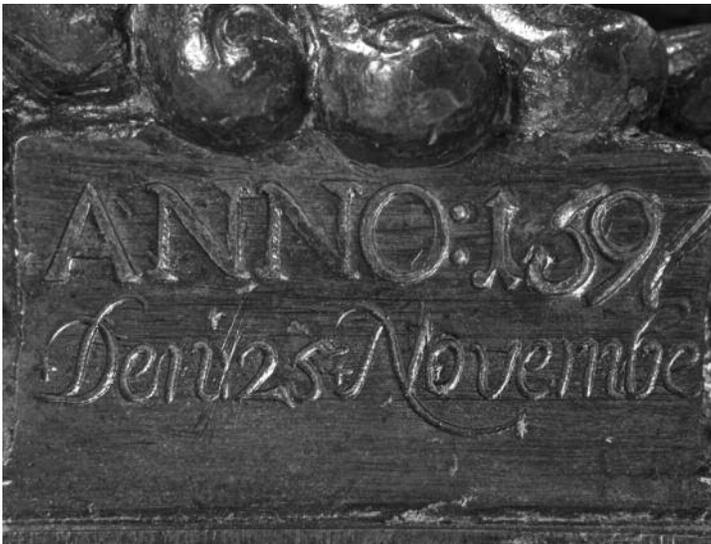
verzichtbare Morelli-Analyse auf einen neuen, visuellen Stand gehoben: Für nahezu alle Details der Bronze-*Venus*, wie etwa Fingernägel, Ohrläppchen, Augenlider, Mundwinkel, Locken und Gewandfransen, lassen sich zum Teil überraschende Übereinstimmungen mit anderen Skulpturen Giambolognas aufzeigen, die sich eben auf dem



Abb. 2 Giambologna, Badende Venus, 1571–73. Marmor, H. 115 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 82.SA.37 (<https://media.getty.edu/museum/images/web/larger/00113801.jpg>)



Abb. 3a und 3b Badende Venus, Details der Gießerinschrift und des Datums, Privatsammlung (Rudigier/Truyols 2019, Fig. 1.52 und Fig. 1.53; Fotos: Georg Steinmetzer)



vermeintlichen Vorbild der Bronze, der Marmor-Venus des Getty-Museums, so nicht finden (Abb. 4a/4b; weitere vergleichende Gegenüberstellungen auf S. 78).

Dank der exquisiten Bebilderung der Formanalysen kann der Leser sie visuell nachvollziehen. Die Vorgehensweise nach Morelli erlaubt dem Autor auch einige wesentliche Neuordnungen aus dem Werkkonvolut von Giambolognas Schülern: So lässt sich beispielsweise der *Merkur* des Louvre Hans Reichle zuweisen, wodurch erstmals eine Großbronze aus dessen Florentiner Zeit fassbar wird (vgl. Fig. I.4). Frits Scholten hatte bereits das Relief am Sockel von Giambolognas *Sabinerinnenraub* Adriaen de Vries

zugeschrieben (160, Anm. 69). Auch das wenig beachtete Bronzerelief der *Grablegung* (Genua, Palazzo dell'Università) wird entgegen der bisherigen Attribution an Giambologna (zuletzt Dimitrios Zikos in: Renate Eikelmann [Hg.], *Bella Figura. Europäische Bronze-kunst in Süddeutschland um 1600*. Ausst.kat., München 2015, 254ff.) nunmehr de Vries zugeschrieben (Abb. 5).

Mittels weiterer Vergleiche werden auch fünf der Reliefs der Cappella Salviati und das Relief einer *Hirtenanbetung* (Fiesole, Museo Bandini) als Florentiner Werke de Vries' erkannt. Die drei Reliefs an Giambolognas *Okeanus*-Brunnen (Florenz, Boboligarten) hingegen schreibt Rudigier

Giambologna ab; diese dürften von Hans Mont gefertigt sein, der in den Jahren der Entstehung des Brunnens in der Werkstatt Giambolognas bezeugt ist. Anhand dreier Kleinbronzen führt der Autor den Unterschied zwischen Originalen des Künstlers und deren Wiederholungen durch die Werkstatt exemplarisch vor Augen.

NEUE QUELLEN

Ebenso spektakulär wie die Entdeckung der Figur und ihre Zuschreibung an Giambologna sind Blanca Tuyols' Archivfunde: Anhand von 50 verstreuten Einzeldokumenten aus dem Florentiner Staatsarchiv kann sie eines der bedeutendsten mediceischen Fürstengeschenke rekonstruieren.



Abb. 4a und 4b Giambologna, Badende Marmor-Venus und Badende Bronze-Venus. Details der Fingerspitzen [Rudigier/Truyols 2019, Fig. 1.81A und Fig. 1.81B; Fotos: Georg Steinmetzer]

Ab 1596 hatte der französische König Henri IV vom Großherzog der Toskana für sein heute nicht mehr bestehendes Château-neuf in St. Germain-en-Laye die Ausstattung für einen italienischen Garten erhalten. Skulpturen, antike wie moderne, wurden wie Baumaterialien und Pflanzen über Jahre nach Frankreich geschickt. Entsandt wurde auch der Hofwasseringenieur von Pratolino, Tommaso Francini, um vor Ort Wasserspiele und Grotten *all'italiana* einzurichten. Tuyols' Fund bereichert das Wissen über Renaissancegärten in Frankreich wesentlich. Sechs Bronzefiguren Giambolognas bildeten den künstlerischen Nukleus dieses mediceischen Geschenkes, das einen der bedeutendsten Einzelaufträge an den Künstler darstellt.

Für die Annahme, die Bronze-Venus sei eine dieser sechs Figuren, spricht neben dem passenden Datum ihres Gusses ihr Sujet, das Wiederauftauchen der Skulptur in Frankreich und das Ornament ihres Sockels, bei dem es sich um eine französische Erfindung der Spätrenaissance handelt. Im Stil Louis XIV wurde es – wie viele andere Spätrenaissanceornamente auch – erneut aufgegriffen. Es findet sich dann überall dort in Europa, wo man stilistisch dem Versailler Vorbild folgte, so

auch in Stockholm. Das von Diemer angeführte Beispiel aus dem Haus des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d. J. illustriert den Formwandel, den dieses Ornament in der Zeit um 1700 erfährt, wobei die frühere Strenge der Einzelformen verloren ging. Das Sockelornament der Venus hingegen ist eindeutig ins 16. Jahrhundert einzuordnen, wie auch der beste Kenner der Materie, Peter Fuhling, bestätigt hat.

Es findet sich in verwandten Formen 1596 an der Fassade der Grande Galerie des Louvre, dem Gebäude, das Henri IV von denselben Architekten wie sein Château-neuf in Saint-Germain-en-Laye errichten ließ (vgl. 110–114 mit Fig. I.125, Fig. I.127). Dass Giambologna dieses französische Ornament am Sockel einer seiner Figuren verwendete, mag zunächst überraschen, doch erklärt es sich mit den Usancen diplomatischer Hofgeschenke, die dem Geschmack der Beschenkten entgegenkommen sollten. Das Vergleichsbeispiel, Giambolognas ungewöhnliche *Grabfigur des Rodrigo de Castro* (1598) – von der Forschung bisher fast gänzlich vernachlässigt –, zeigt ebenfalls, wie in solchen Fällen unsere Vorstellungen von stilistischer Homogenität im Werk eines Künstlers nicht immer greifen (vgl. 115–121). Bei Hofgeschenken

informierte man sich vor Ort, um den stilistischen Vorlieben des Empfängers möglichst gut zu entsprechen.

NEUE TECHNIKEN

Von der Zuschreibung der *Venus* ausgehend, wendet sich Rudigier den technischen Fragen der Herstellung von Großbronzen zu. Bekanntermaßen arbeitete Giambologna in seinem Fertigungsprozess mit vollplastischen Modellen in Ausführungsgröße (*modelli in grande*). Diese wurden in seiner Werkstatt nachweislich jahrzehntelang aufbewahrt. Auch die beiden Versionen der *Badenden Venus*, Marmor wie Bronze, gehen wohl auf ein solches Modell zurück, nur so erklären sich ihre Gemeinsamkeiten.

In der Innsbrucker Gusshütte des Maximiliansgrabes war, wie Robert van Langh (Amsterdam) zeigen konnte, ein neues Abformmaterial eingeführt worden, das bei der Übertragung des Modells in die Bronze eine maximale Schärfe ermöglichte. Diese Innovation wurde im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Florenz übernommen und erlaubte es Giambologna, von nun an seinen Großbronzen eine besondere Ästhetik zu verleihen. Sie ergab sich aus einem vierfachen Materialwechsel im Herstellungsverfahren, von Ton zu Gips zu Wachs zu Bronze, wobei die verschiedenen Möglichkeiten der Oberflächenbearbeitung der ersten drei Materialien bis in die Oberfläche der Bronze übertragen werden konnten. Bei der Bronze-*Venus* finden sich die typischen Bearbeitungsspuren des Tonmodells bis ins feinste Detail teilweise auf der Oberfläche der Bronze reproduziert. Sie sind ein weiterer Beleg dafür, dass die Bronze keine Abformung des früheren Marmors sein kann. Es entspricht dem auch praktischen Zugang des Buches, dass die Übertragung von Antragspuren des Tones in die Bronze anhand eigens angefertigter Proben veranschaulicht wird.

Wie damals üblich, entstanden auch Giambolognas Großplastiken arbeitsteilig. Rudigier beschreibt, wie sich die Anteile auf Meister und Mitarbeiter verteilen konnten und definiert auf dieser Grundlage, welche Voraussetzungen gegeben sein müssen, um ein Werk Giambolognas als eigenhän-

dig anzusehen. Hier verdient ein neues Phänomen hervorgehoben zu werden: die Herstellung von Repliken von Großplastiken, mit denen der Großherzog erklärtermaßen die Kunstproduktion seines Hofes zu steigern bestrebt war und die er vornehmlich für außenpolitische Zwecke einsetzte.

STILPLURALISMUS UND NON FINITO

Das Buch bringt Giambolognas Œuvre im Hinblick auf Stilfragen in eine nachvollziehbare Ordnung: Noch fast als (nordischer) Naturalist hatte der aus Douai in Flandern stammende Künstler begonnen und sich in Italien zu einem an der Antike geschulten „Idealisten“ gewandelt. Südlich der Alpen veränderte er seine *maniera*, indem er sich die Antikenauffassung Raffaels zu eigen machte, der in seinen Bauten die Wiederbelebung der Antike in nahezu archäologisch korrekten Rekonstruktionen anstrebte. Im Rom um 1550, wo Giambologna entscheidende Jahre verbrachte, war das Antikisieren *en vogue*. Giambologna eiferte der Antike skrupulös nach, was ihn nicht daran hinderte, immer wieder auch naturalistische Reminiszenzen in seinen Arbeiten einzubringen. Dies zeigt exemplarisch sein Dresdner *Mars* (Skulpturensammlung SKD), einer der spektakulärsten Ankäufe deutscher Museen in jüngster Zeit: Die Bronzestatue (zuletzt im Besitz von Bayer, Leverkusen) konnte dank der großzügigen Unterstützung von Bund und Freistaat Sachsen sowie mehreren Stiftungen (allen voran der Ernst von Siemens Kunststiftung) erworben werden und an ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückkehren (Abb. 6).

Die von Claudia Kryza-Gersch kuratierte Wanderausstellung *Ein Gott auf Reisen. Der Dresdner Mars von Giambologna* war in Freiberg, Torgau und Chemnitz vom 23.1. bis 10.11.2019 zu sehen; nun ist der *Mars* Teil der neuen Dauerausstellung. Zum Regierungsantritt Kurfürst Christians I. von Sachsen 1587 sandte ihn Francesco I. de' Medici zusammen mit drei weiteren Kleinbronzen Giambolognas nach Dresden, wobei der *Mars* nachweislich als persönliches Präsent des Künstlers dokumentiert ist. Die dynamisch schreitende, muskulöse Aktfigur (die früheste und einzige da-



Abb. 5 Adrian de Vries (zugeschr.), Grablegung, ca. 1582–85. Bronze. Genua, Palazzo dell'Università, Cappella Grimaldi (Rudigier/Truyols 2019, Fig. 2.37; Foto: Georg Steinmetzer)

tierte Fassung unter ca. einem Dutzend Exemplaren) zeigt Giambologna als würdigen und selbstbewussten Nachfolger Michelangelos auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Möglichkeiten. Der Kopf dieser exquisiten Kleinbronze zeigt noch Spuren eines nördlichen Naturalismus. Wie Rudigier darlegt, hat Giambologna bei seinem *Okeanus* denselben Kopftyp in den eines veritablen antiken Gottes verwandelt (vgl. die Gegenüberstellungen auf S. 234). Die stilistischen Inhomogenitäten im Werk Giambolognas sind durch das Beherrschen verschiedenster Stilregister durch den Künstler begründet. Wesentlich ist auch, dass Giambologna in Marmor und in Bronze je eigene Stillagen entwickelte, wie im Buch erstmals aufgezeigt wird.

Die vielleicht überraschendste Erkenntnis erwartet den Leser im fünften Kapitel („The Imperfection in Florentine Sculpture and the Notion of *Disegno*“): Dass Giambologna nach Donatello und Michelangelo als dritter Bildhauer der Florentiner Renaissanceskulptur sich des *non finito* als eines entscheidenden Ausdrucksmittels bediente, blieb bisher unbemerkt. Die entscheidende Anregung dafür dürfte er von Vasari bezogen haben, war dieser doch der *spiritus rector* der Hofkunst Cosimos I., der als erster die bahnbrechende Bedeutung von Donatellos *non finito* erkannt hatte. Wie dieses

Stilmittel dann in den *Disegno*-Diskurs und in die Kunsttheorie von Giambolognas engem Freund Federico Zuccari Eingang fand, zeichnet Rudigier eindrucksvoll nach (246–267). In Giambolognas Bronzeproduktion findet sich das *non finito* durchgängig bis zur letzten Großfigur, dem *Hl. Lukas* von 1602 (Florenz, Orsanmichele). Somit widerlegt der Autor die in der jüngeren Forschung mitunter vertretene Auffassung, in Giambolognas Spätwerk fusioniere sein Stil mit der glatten und detailverliebten *maniera* Antonio Susinis derart, dass man beide Handschriften nicht mehr voneinander trennen könne (vgl. Dimitrios Zikos, Giovanni Bologna and Antonio Susini: an old problem in the light of new research, in: *Carvings, casts & collectors: the art of Renaissance sculpture*, hg. v. Peta Motture/Emma Jones/dems., London 2013, 194–209).

Die Bronze-*Venus* Giambolognas ist ein herausragendes Beispiel der an antiken Vorbildern geschulten italienischen Aktplastik. *Venus* gibt sich dem Betrachter gegenüber so, als bemerke sie beim Baden den Voyeur nicht. Diese künstlich inszenierte „unbeobachtete Badeszene“ erinnert an Giambolognas *Venus* in Marmor, die seit 1592 im hintersten Raum der Grotta Grande des Boboligartens, der sog. „Grotticella“, als Brunnenfigur mit vier Satyrn als Voyeuren von Andrea di Michelan-

gelo Ferrucci installiert ist. (Zur *Grotticella-Venus* und Venus-Aktfiguren der Renaissance vgl. die Beiträge von Nicole Hegener und Claudia Kryzagersch in: *Nackte Gestalten. Die Wiederkehr des antiken Akts in der Renaissanceplastik*, Petersberg

2020, im Druck.) Die erotische Anziehung wird verstärkt, indem die Göttin mit ihrem linken Arm eine Vase so zum Kopf führt, dass just die Augenpartie verdeckt wird, der Betrachter also meint, den weiblichen Körper ungestört und uneingeschränkt visuell abtasten zu können. Hinzu kommt die Behandlung der Bronzoberfläche, die fast die Anmutung menschlicher Haut hervorruft. In dieser Qualität ist sie eine Besonderheit der Florentiner Skulptur, wie sie sich nach Donatello erstmals bei Desiderio da Settignano findet. Für Giambologna dürften dabei m. E. allerdings Baccio Bandinellis Marmorbildwerke das unmittelbare Vorbild gewesen sein. Leider wissen wir nicht, ob Giambologna Cosimos I. Hofbildhauer Bandinelli in den Jahren vor dessen Tod kontaktierte, aber es ist wahrscheinlich, da dieser erst 1560 starb; das Verhältnis zwischen Bandinelli und Giambologna ist noch näher zu untersuchen. Provokant ist – wie bereits bei der Marmorversion – die Angabe der Schamspalte. Zu Recht ist den Erotika im Schaffen des Künstlers ein eigenes Unterkapitel des Buches zugeordnet („Erotic inspiration“, 179–193).



Abb. 6 Giambologna, Mars, vor 1587. Bronze. Dresden, Skulpturensammlung SKD, Inv. 1765 Bl. 095 Nr. 176 (<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/165851>)

Angesichts der künstlerischen Bedeutung Giambolognas überrascht es, dass ihm bislang neben einigen gewichtigen Ausstellungskatalogen nur drei größere monographische Studien gewidmet worden sind: diejenigen von Abel Desjardins (1883), Elisabeth Dhanens (1956) und Charles Avery (1987). Die von Rudigier/Truyols vorgelegte Monographie zum späten Giambologna im Dienst Ferdinands I. ergänzt diese Forschungen um viele neue, durch skrupulöses Studium der Originale gewonnene Aspekte und bereichert sie um zahlreiche archivalische Funde aus den Florentiner Archiven. Die großzügige Bebilderung bietet dem Leser eine Art Schule des Sehens, bei der sich Text und Bild wechselseitig argumentativ stützen. Der Vorwurf, Rudigiers Urteilsvermögen sei durch wirtschaftliche Interessen eingeschränkt, läuft angesichts der wissenschaftlichen Qualität dieses Buchs ins Leere. Der Band ist das über viele Jahre

gereifte Ergebnis eines Teams von Autoren verschiedenster Sparten und Professionen, die dazu beitragen, dass das bisherige Giambologna-Bild entscheidend bereichert und geschärft wird. Immer wieder wechseln bedeutende Kunstwerke auf dem Kunstmarkt für hohe Summen die Besitzer, wobei häufig nicht der Kunstwert, sondern der materielle Wert die Kunstwerke über die Jahrhunderte rettet. Die Kunstgeschichte kann hierbei nur eine Partei ergreifen, nämlich die des Kunstwerks.

DR. NICOLE HEGENER
nicole.hegener@culture.hu-berlin.de

Dujardin – Beau – Courbet. Note sur le mannequin dans « L'atelier » de Courbet

Parmi les nombreuses personnages et objets représentés dans « L'atelier » de Gustave Courbet de 1855 (*fig. 1*), le mannequin, placé à gauche derrière le chevalet et dans l'ombre de la grande toile, n'est pas un motif surprenant au premier abord. Si les personnages et les accessoires posés sur le sol soulèvent presque inévitablement des questions, surtout à propos de la partie gauche du tableau, le mannequin (*fig. 2*)

est l'un des rares motifs qui s'intègrent sans problèmes dans l'atelier. En effet, un tel mannequin, bien que probablement sous une forme légèrement différente, figurait bien dans l'inventaire de l'atelier réel de Courbet (cf. Riat 1906, 376 ; Rath 2016, 490–491).

Néanmoins, la recherche s'est intéressée à cet objet et y a vu plus qu'un simple outil du peintre : Georges Riat y a reconnu un Saint Sébastien (Riat 1906, 124) ; on a parfois plus généralement parlé d'une allusion aux représentations des martyrs (Nicolson 1973, 23 ; Fried 1990, 159). Mais le plus souvent, la figure a été comparée à un crucifié (cf. Des Cars 2007, 224), notamment au Christ en croix, d'autant plus que le crâne représenté au-dessous pouvait également être compris comme une référence au Golgotha (cf. Ishaghpour 2011, 151). Ste-