

# Bella maniera in Germania: Glanz und Blüte der Bronzekunst in Süddeutschland um 1600

## **Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600.**

Bayerisches Nationalmuseum, München, 6. Februar–25. Mai 2015.  
 Kat. hg. v. Renate Eikelmann, mit Beiträgen v. Jens L. Burk, Dorothea Diemer, Christian Quaeitzsch, Sylvia Wölfle, Dimitrios Zikos. München, Hirmer Verlag 2015. 430 S., 352, überw. farb. Abb.  
 ISBN 978-3-7774-2358-6. € 49,90

**W**er bisher hauptsächlich die monumentalen Bronzen der städtischen und höfischen Brunnenanlagen in Augsburg und München kannte, kann die figürlichen Groß- und Kleinbronzen, die in Süddeutschland zwischen 1570 und 1620 geschaffen wurden, seit der herausragenden Münchner Ausstellung in einem vor allem Giambolognas Werke rezipierenden Kosmos von Bronzen verorten und besser würdigen als bisher. In Europa gab es – Italien ausgenommen – keine andere Kulturlandschaft, in der Bronzen in vergleichbarer Zahl, Größe und Qualität entstanden wie in diesen fünf Jahrzehnten in München, Augsburg, Nürnberg und Innsbruck. Der Ausstellungskatalog bietet faszinierende Einblicke in die Werkstattpraxis der Bronzebildner, neben Deutschen auch Italiener und in Italien ausgebildete Niederländer. Erstaunlich vielfältig waren ihre wechselseitigen Bezugnahmen, die Konkurrenz unter ihnen groß und ihr Austausch mit den Auftraggebern respektive den zu Beschenkenden ebenso schnell wie intensiv.

Die fünf Aufsätze des Ausstellungskatalogs sind Kapiteln einer Monographie ähnlich thematisch geordnet. Ihnen folgen die in fünf ebenfalls thematische Gruppen unterteilten Katalogeinträge

mit eingehenden Besprechungen aller gezeigten Objekte, in Gesamt- und Detailaufnahmen opulent dokumentiert. Bis zur Unlesbarkeit kleingedruckt sind die Fußnoten, eine minimale Kostenersparnis, die angesichts des übrigen ästhetischen Aufwands (NB die bronzefarbene Schrift für die Titel der Katalogeinträge und den geprägten Einbandtitel) unangemessen erscheint. Der Anhang enthält neben der Bibliographie auch die Biographien der 14 behandelten Bronzebildner, aber kein Register, das eine gezielte Erschließung des umfangreichen Bandes erleichtern würde.

## **ITALIEN IN BAYERN**

Dorothea Diemer, Autorin der zweibändigen Monographie *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance* (2004), führt in ihrem Beitrag zur Münchner und Augsburger Bronzeplastik in das künstlerische Ambiente der beiden Städte ein, die nicht zufällig zu Zentren der Bronzeproduktion wurden. Nur dort gab es ebenso ambitionierte wie zahlungskräftige Auftraggeber, die in engen Beziehungen zu Italien standen und ein besonderes Faible für die diffizile Technik des Bronzegusses entwickelten: Hans Fugger (1531–1598) sowie Herzog Wilhelm V. von Bayern (1548–1626, reg. 1579–97). Diemer zeigt auf, wie dicht das Netzwerk unter den Künstlern war und dass diese Verbindungen immer wieder nach Florenz führen, wo Donatello, Benvenuto Cellini und – im Katalog allerdings kaum erwähnt – Baccio Bandinelli die Gießkunst figürlicher Bronzen erstmals seit der Antike zu einer neuen Hochblüte brachten.

Die Arbeiten der Florentiner Renaissancebildhauer zogen auch den Flamen Jean Boulogne an, dessen italianisierter Name Giambologna nicht die Stadt Bologna, sondern seinen Geburtsort Boulogne bei Douai benennt. Von Rom kommend, ließ er sich 1553 in Florenz nieder, wo er bis zu seinem Tod 1608 vornehmlich in mediceischen Diensten

tätig war. Dem Wahlflorentiner wurde die Ehre zuteil, in einer von ihm selbst gestalteten Grabkapelle in der Medici-Kirche SS. Annunziata bestattet zu werden. Während Giambologna Tätigkeiten außerhalb des Hofes wohl untersagt waren (Dokumente fehlen) und anderweitige Aufträge der Erlaubnis des Hofes bedurften, der Flume sozusagen im „Besitz der Medici“ (Diemer) war, gingen eine ganze Reihe seiner Schüler, allen voran Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, nach Süddeutschland und exportierten so ein herausragendes technisches Know-how, das sie in München weiterentwickelten, bis der Dreißigjährige Krieg der Bronzeproduktion nördlich der Alpen ein vorläufiges Ende bereitete.

Das Ergebnis des lebhaften Austauschs zwischen Florenz, den Fuggern und dem bayerischen Hof sind jene monumentalen Bronzen der Giambologna-Schüler Gerhard und del Palagio, die bis heute markante Punkte im Augsburger und Münchner Stadtbild prägen; begleitend zum Katalog erschien daher ein kleiner, informativer *Mercur und Bavaria* betitelter Stadtführer für die beiden nordalpinen „Bronzekapitalen“. Die Vielzahl monumentaler Bronzegüsse – seinerzeit nördlich der Alpen ein Novum – verdankt ihre Existenz nicht nur dem Florentiner Prinzip künstlerischen Wettbewerbs, sondern auch der Konkurrenz zwischen den beiden süddeutschen Städten. Darüber hinaus führte Palagio im sächsischen Freiberg ein kurioses Element ephemerer Florentiner Plastik ein, indem er den Propheten und Putten der Fürstengrablege der Wettiner originale Musikinstrumente in die Hände gab. Zu Recht betont Diemer auch die römischen Aspekte des kostbaren Materials Bronze, das seit der Antike den Reichen und Mächtigen zur dauerhaften Sicherung ihres Ruhmes diente.

### **MERKURS FLÜGE ÜBER DIE ALPEN**

Den Anlass für die Münchner Schau gab Hubert Gerhards *Fliegender Merkur*, der 1998 zunächst als Dauerleihgabe an das Bayerische Nationalmuseum gekommen war und 2012 durch die Ernst von Siemens Kunststiftung erworben wurde. Nur für einige Wochen entlieh der Florentiner Bargello



Abb. 1 Giambologna, Merkur, um 1563–64. Bologna, Museo Civico Medievale (Foto: Archiv der Verfasserin)

mit Giambolognas lebensgroßem „Medici-Merkur“ eines seiner wertvollsten Objekte und ermöglichte eine wohl kaum je wieder zu sehende Gruppierung von insgesamt zehn Statuen und Statuetten, welche Hermes-Merkur darstellen. Diese Zusammenstellung bildete den Nukleus der Ausstellung; im Katalog widmet ihr Jens L. Burk, Kurator am Bayerischen Nationalmuseum, einen umfassenden Essay.

Burk verdeutlicht, welche Scharnierfunktion Giambolognas um 1580 geschaffenen *Mercurio volante* zwischen Michelangelo und Bernini hinsichtlich des erst 1584 von Giovanni Paolo Lomazzo definierten Konzepts der allansichtigen *figura serpentinata* zukommt. Die Folge bronzener Merkur-Figuren von Giambologna (Kat. 3–4) und Hubert Gerhard (Kat. 9) sowie von Johan Gregor van der Schardt (Kat. 5), Willem Danielsz. van Tetrode (Kat. 6–8) und Adriaen de Vries (Kat. 10–11) zeichnet Burk in einer subtilen, Vorbilder und Varianten benennenden Analyse nach, die Ingo Herklotz' Beitrag „Die Darstellung des fliegenden Merkur bei Giovanni Bologna“ (1977) erweitert (in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40). Die Darstellung des fliegenden Merkur vom Revers jener Medaille, die Leone Leoni in Mailand auf Maximilian II. prägte, nachdem er diesen 1551 in Augsburg portraitiert hatte (Kat. 1), ist trotz ihres kleinen Formats (Durchmesser: 7 cm) von solcher Dynamik und Plastizität, dass sie offensichtlich als eine wesentliche Inspirationsquelle für die Merkur-Bronzen gedient hat. Ob sie hingegen monokausal zur Begründung der Existenz einer Vielzahl von Merkur-Figuren in Italien und nördlich der Alpen herangezogen werden kann, bleibt zu prüfen. Von dieser angeregt sind Giambolognas Bronze (H. 170 cm) wie auch Gerhards Guss (H. 92 cm). Zentrale Bedeutung dürfte die Begegnung der beiden Bildhauer auf Schloss Binche gehabt haben, wo Giambolognas Lehrer Jacques Dubroëucq einen Merkur in Messing gegossen hatte – die erste Merkur-Skulptur, die Giambologna vor seiner Übersiedelung nach Italien studiert haben dürfte.

Burk zeigt die kompositionellen Vorbilder des Merkurthemas in der Florentiner Skulptur des Quattrocento auf. Nur zu unterstreichen sind sei-

ne Hinweise auf Vorbilder wie Donatellos Berliner *Putto* vom Sieneser Taufbrunnen: Dessen Balancieren auf dem Muschelrund greift Giambologna im Schweben seines *Merkur* über dem Zephyrwind auf; unklar bleibt indes, weshalb er den *Putto* „wohl nicht kannte“ (53). Vielmehr sollte man davon ausgehen, dass Giambologna die von den namhaftesten Bildhauern der Toskana gefertigten Bronzefiguren und -reliefs vom Taufbrunnen im Dom bestens bekannt gewesen sein dürften.

Die wohl anspruchsvollste Merkur-Bronze in Süddeutschland stammt von der Hand eines Italieners: Palagio, der zuvor den Medici gedient hatte, rezipierte in seiner vergoldeten Bronzefigur im Grottenhof der Münchner Residenz gleich mehrere Hauptwerke der mediceischen Hofkunst. Die Figur selbst zitiert Giambolognas *Merkur*, der 1580 für seine zentrale, erhöhte Aufstellung über der Treppenanlage mit Brunnen im Garten der Villa Medici nach Rom geschickt worden war; im Unterschied zu dieser und allen anderen Merkur-Statuen ist dessen Scham von einem Tuch verdeckt. Die 1588 vollendete Münchner Grottenanlage mit Brunnen vor einer Loggia rekurriert zum einen auf diese römische Inszenierung, zum anderen auf die zahlreichen statuengeschmückten Grottenanlagen der Florentiner Medici-Villen.

### HERMES UND HERKULES

In München wurde deutlich, aber nicht ausgesprochen, dass die *fiorentinità* Merkurs nur von der mythologischen Gestalt des legendären Florentiner Stadtgründers Herkules übertroffen wird: An künstlerischer Präsenz und Prominenz kommt Merkur diesem beinahe gleich. In der bewussten Abwendung vom Ideal des Herkulisch-Muskulösen der Marmorriesen Michelangelos und Bandinellis entwickeln die Schöpfer der Merkur-Plastiken ein neuartiges, ephebenhaft-zartes Jünglingsideal, das sie nicht nur in kleinformatischen Statuetten, sondern auch im großen Format verwirklichten, um Cellinis *Perseus* zu übertreffen (Abb. 1). Eine originelle Ausnahme stellt der erst 2008 wie-



Abb. 2 Adriaen de Vries, *Die Schmiede des Vulkan*, 1611. München, Bayerisches Nationalmuseum (© München, Bayerisches Nationalmuseum, Foto: Walter Haberland; Ausst.kat. 2015, Kat.nr. 31)

derentdeckte, leider nicht ausgestellte *Mercur mit Amor* aus Schloss Karlskrone dar. De Vries muss diesen wenige Jahre vor seinem Tod (1628) gegossen haben, denn die an spontan modellierte Wachs- oder Gipsbozzetti erinnernde Oberflächenwirkung ist typisch für dessen Altersstil (Frits Scholten [Hg.], Ausst.kat. *Adriaen de Vries, 1556–1626. Keizerlijk beeldhouwer*, Zwolle 1998). Der über Siebzigjährige kreierte einen „altersschwachen Götterboten“ (Burk), der trotz gealterter Physiognomie und Muskulatur nicht weniger dynamisch und kraftvoll wirkt als der quirliche Amor, der ihm den Caduceus reicht. Offenbar diente dieser *Mercur* de Vries als Identifikationsfigur, der die künstlerischen Innovationen und technische Versiertheit seines Schöpfers widerspiegelte, der sich so ein eigenes Denkmal setzte. Dieser *Mercur* bildet den abschließenden Höhepunkt in der langen, von Burk beschriebenen Reihe manieristischer Merkur-Plastiken.

Dass de Vries, dessen Renommé wesentlich auf den Mercur und Herkules gewidmeten Brunnen in Augsburg gründet, von Mercur- und Herkules-Figuren gleichermaßen fasziniert war, belegt eindrucksvoll sein in Kapitalis signiertes, 1611 datiertes Münchner Relief der *Schmiede des Vulkan*: Unbemerkt blieb auch in München, dass von den fünf an Herkulesfiguren erinnernden Zyklopen nur der zweite von links eine Künstlerkappe trägt und das runde Gesicht mit den vollen Lippen und der fleischigen Nase dem des Karlskrone *Mercur* ähnelt (Abb. 2; Kat. 31). Der Bronzebildner firmiert nicht nur sein Werk, er spielt zudem auf seine Profession und den damit erlangten Ruhm an: Die am oberen Rand eingravierte Fama richtet ihre Posaune auf den Schmied mit Kappe. Das Relief ist eine Selbstreferenz, mit ihm bezeugt de Vries künstlerisch-technische Virtuosität und seine Passion für die männliche Aktfigur. Da Provenienz und Auftraggeber des Karlskrone *Mercur*



bisher unbekannt geblieben sind, kann nur spekuliert werden, ob dieser als Pendant zu de Vries' etwa gleichgroßem, unsigniertem *Hercules Pomarius* in Pragenstand, wohl seine beiden letzten Werke. Burks Merkur-Beitrag, der die bisherige Forschung zusammenfasst, ist jedenfalls eine willkommene Ergänzung zu Leopold D. Ettlingers „Hercules Florentinus“ (in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 16, 1972).

### **GIAMBOLOGNA ODER DIE MACHT DER BRONZEKUNST**

Den vielfältigen Verbindungen zwischen dem bayerischen Hof und Florentiner Künstlern um Giambologna geht auch Dimitrios Zikos nach. Wurden um 1600 noch Werke wie Giambolognas *Gekreuzigter Christus* für St. Michael in München (Kat. 37) von Florenz nach Norden verschickt, gingen schon ab den 1560er Jahren von Giambologna ausgebildete Künstler wie Palagio und Gerhard in die freie Reichsstadt Augsburg und an den Hof in München. Zu Recht betont Zikos die engen

freundschaftlichen und familiären Verbindungen zwischen Bayern und Florenz: So stand Giambolognas erster Förderer, Bernardo Vecchiotti, von 1549 bis kurz vor seinem Tod 1590 in engen Beziehungen zu den Fuggern, und seit der Hochzeit einer Schwester Annas von Bayern, Johanna von Österreich, mit Francesco de' Medici 1565 gab es eine dynastische Allianz zwischen den Häusern Medici und Wittelsbach.

Zikos unterstreicht die Vermittlerfunktion, welche den Fuggern bei der Entwicklung der Bronzeplastik in Bayern zukam. Umso mehr überrascht, dass er Erna Fiorentinis einschlägigen Beitrag „Zweidimensionale Vorbilder. Überlegungen zu Baccio Bandinellis *Kampf der Götter*, dem Augsburger *Merkur* und Adriaen de Vries' Florentiner Inspirationsquellen“ (in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000) nicht auswertet, den Burk mehrfach zitiert. Ferner steht hinter Gerhards für die Fugger geschaffener *Mars-Venus*-Bronze-Gruppe in Kirchheim nicht etwa „ein älteres Vorbild Giambolognas“, sondern, wie im Beitrag von



**Abb. 3** Blick in den Mars-Venus-Saal im Bayerischen Nationalmuseum München mit Hubert Gerhards „Mars, Venus und Amor“ (Kirchheimer Brunnengruppe, 1590) und weiteren Brunnenfiguren der Ausstellung (© München, Bayerisches Nationalmuseum, Foto: Bastian Krack)

**Abb. 4** Hubert Gerhard/Heinrich von Unzen, Mondsichelmadonna mit Kind, hl. Georg und hl. Elisabeth von Thüringen, um 1600–02. Privatbesitz (© München, Bayerisches Nationalmuseum, Foto: Bastian Krack)



Sylvia Wölfle vermerkt, eine Florentiner Marmorgruppe des Bandinelli-Schülers Vincenzo de' Rossi. Der einzige Neufund, den Zikos zum Schluss seines Beitrags (103) herausstellt, der *Liber amicorum* des mit Giambologna befreundeten Augsburger Patriziers Sebastian II. Zäch, ist längst publiziert (Max Rosenheim, *The Album Amicorum*, in: *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity* 62, 1911). Überfällig ist die Erkenntnis, dass es sich beim Besitzer des *Liber amicorum* nur um Sebastian II. Zäch handeln kann, da mehrere Einträge in die Zeit nach dem Tod von dessen Vater Sebastian I. Zäch († 1598) datieren.

#### **AUGSBURG ALS NEUES FLORENZ**

Für ihren kurzen Essay wählte Sylvia Wölfle einen Aspekt aus ihrer Augsburger Dissertation *Die Kunstpatronage der Fugger 1560–1618* (Augsburg 2009), der einmal mehr die engen Verbindungen der Fugger nach Florenz beleuchtet: die Rezeption des italienischen Villenideals in Süddeutschland. In Augsburg war man weniger an der reichen Villenkultur Roms oder des Veneto interessiert als an den mediceischen Villen in und um Florenz. Hans Fugger stand in Briefkontakt mit Bernardo Vecchietti, Cosimos I. de' Medici wichtigstem Prokurator für Fuggerkredite und Kunstberater Francescos I. de' Medici; zudem kannte er die Medici-Villen aus eigener Anschauung, war er doch im Dezember 1565 zu Gast bei der Hochzeit von Johanna von Österreich mit Francesco de' Medici.

Hans Fugger bildete um Friedrich Sustris eine in Italien geschulte Künstlergruppe, die in Augsburg Brunnen- und Grottenanlagen *alla fiorentina* schaffen sollte. Eindrucksvoller Beleg dafür ist ein Entwurf in Stuttgart, den Sustris möglicherweise zusammen mit Palagio um 1570 für Hans Fugger ausarbeitete: Dieser sah eine Brunnennische mit einer wasserspendenden weiblichen Statue nach jener Ceres (1555–63) vor, die Ammannati für Cosimo I. de' Medici geschaffen hatte, umgeben von Tierfiguren (1565–72) wie denen von Tribolo in Castello – das Projekt blieb auf dem Papier.

Verwirklicht wurde hingegen für Hans Fugger das kühne Projekt einer kolossalen *Mars-Venus-Amor*-Bronzegruppe (H. 2,10 m), die Hubert Gerhard 1590 für die Aufstellung im Innenhof des Kirchheimer Fugger-Landschlösses (1595) fertigte und die nach einer mehrfachen Versetzung 1973 in den nun nach ihr benannten Saal des Bayerischen Nationalmuseums gelangte; in der Ausstellung bildete sie das Zentrum des letzten, den

Brunnenmonumenten gewidmeten Saals (Kat. 65; Abb. 3). Dieses erste an italienischen Vorbildern orientierte Brunnenmonument im ummauerten Bereich einer Schlossanlage übersetzt das seit der Antike bekannte erotische Thema eines Symplegma. Auf den Raptus *Theseus und Helena* (1558–60) des Bandinelli-Schülers Vincenzo de' Rossi in der *grotta grande* Eleonoras von Toledo in den Boboli-Gärten in Florenz als Inspirationsquelle hat vor Wölflle bereits Hans R. Weihrauch (*Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*, München 1956) hingewiesen (bei beiden die ältere Identifikation als *Paris und Helena*). Keiner von beiden betont indes Gerhards technische Leistung und ikonographischen Mut: Unter Mithilfe von Martin Frey schuf er ein Symplegma in Überlebensgröße, einen der *ex uno lapide* geschlagenen Marmorgruppe vergleichbaren künstlerischen Tour de force, dessen Kühnheit mit dem Aufstellungsort korrelierte: Während die Florentiner Grotte nur für Cosimos I. und Eleonoras Gäste zugänglich gemacht wurde, war die erotische Riesenbronze in Kirchheim für jeden Schlossbesucher zu sehen.

### MÜNCHEN ALS NEUES ROM

Christian Quaeitzsch, Referent des Münchner Residenzmuseums, untersucht in einer rezeptionsgeschichtlichen Studie die bildliche und literarische Überlieferung der Bronzen in der Münchner Residenz im 17. und 18. Jahrhundert. Diese von Umbauten und vom Versetzen beziehungsweise Neugestalten der Figurenausstattung geprägte Zeit ist gut dokumentiert. Die Schriftquellen bezeugen zum einen, dass eine Reihe der Bronzebildwerke an anderen Orten neu aufgestellt wurde, zum anderen, dass erfolgreich etablierte Motive gern wiederholt wurden. Ältere Bronzen wie der *Perseus*- oder *Merkur*-Brunnen indes wurden nie versetzt, auch wenn die übrige Ausstattung der Höfe, des Gartens und der Fassaden bis zu den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg immer wieder verändert wurde. Quaeitzsch unterstreicht die zentrale Rolle, die Philipp Hainhofer, Diplomat und vielreisender Kunstagent, einnahm, der die Münchner Bronzebildwerke als herausragende Arbeiten wahrnahm, weshalb er sie nicht nur als „sonderlich

schön“ bezeichnete, sondern auch den Wert der in „brunso“ oder aus „Glockspeis“ geschaffenen Figuren betonte. Besonders sensibel beschreibt er die vielfältigen natürlichen Dekorationselemente der Grotte für den „vergoldten Mercurius“: „vmbhero Bilder von Corallen, Berlenmutter, muschlen, allerlay ertz; vnd stueffen, berstain, fischbain, capi tondi, capi santi, mehrerley cose impietrite zusammen gemacht“.

Die Münchner Bronzen inspirierten eine der wohl schönsten Kunstbeschreibungen ihrer Zeit überhaupt, die von Lucia Longo-Endres erst 2006 edierte *Descrittione compendiosa del palagio sede de' Serenissimi di Baviera* (1644) des italienischen Hofmusikers Baldassare Pistorini, von 1641 bis 1655 Mitglied der kurfürstlichen Hofkapelle. Pistorinis „musikalisches Auge“ interessierte weniger das den Bronzen immanente Herrscherlob als die wechselseitigen schillernden Übergänge von belebter Natur und quasi lebendig agierender Kunst. Die Vögel bemühten sich mit ihrem Gesang, Musikinstrumente nachzuahmen, während die geschnittenen Heckenwände des Parterres sich in Skulpturen und Architekturen verwandelten – eine an barocke Theateraufführungen in Rom erinnernde Szenerie.

### GLANZLICHTER, FORSCHUNGSPROBLEME, OFFENE FRAGEN

Aus der Fülle herausragender Groß- und Kleinbronzen seien zwei hervorgehoben. Erstmals ausgestellt war Hubert Gerhards monumentale *Mondsichelmadonna mit hl. Georg und hl. Elisabeth von Thüringen* (Abb. 4). Es ist das Verdienst von Jens Burk, diese aus der Mergentheimer Deutschordensschlosskirche stammende, verschollen geglaubte Gruppe in süddeutschem Privatbesitz auffindig gemacht zu haben. Die für Gerhard gesicherten Figuren entstanden im Auftrag Erzherzog Maximilians, der ab 1590 Hoch- und Deutschmeister war und ab 1599 in Mergentheim residierte. Während die Madonna den Hauptaltar zierte, fanden die beiden Heiligenfiguren in den Seitenaltären Aufstellung. Die Bronzen rücken den Künstler in ein neues Licht: Gerhard verquickte auf originelle Weise den Typus s-förmig ge-



schwungener spätmittelalterlicher Madonnen mit elegant gelängten Figuren des Manierismus, so dass seine *Mondsichelmadonna* als eine „der bedeutendsten Mariendarstellungen der Zeit um 1600“ (Burk) gelten kann.

Die Basler Zeichnung für den Brunnen Herzog Ferdinands von Bayern auf dem Rindermarkt in München zeigt ein Reitermonument, das Diemer (2004) einem unbekanntem Zeichner 1613 oder früher gab; hier wäre zu erwägen, ob es sich nicht vielmehr um eine Entwurfsskizze Gerhards als um die Dokumentation des ursprünglichen Zustands handelt – dies würde die großen Unterschiede zu Simon Zwitzels dokumentierender Zeichnung des Monuments von 1589 erklären und weshalb der Reiter des Basler Blatts keinen Dolch, sondern eine Lanze trägt.

Zu seiner Entstehungszeit nur wenigen zugänglich war ein weiteres Glanzlicht der Schau: der nachweislich von Adriaen de Vries 1599/1601 geschaffene, Wasser aus einer Meeresschnecke gießende *Junge Flussgott* (Kat. 76; Abb. 5), der das Brunnenbecken im obersten Geschoss eines der Wassertürme am Roten Tor in Augsburg schmückte. Diese den *Torso vom Belvedere* aufgreifende, eher kleinformatige Brunnenfigur (H. 63 cm) bezeugt einmal mehr de Vries' Antikenkenntnis und seine Meisterschaft im Männerakt. Problematisch ist hingegen die Brunnenfigur eines *Flussgottes mit Vase und Ruder* aus den Liechtensteinschen Sammlungen (Kat. 64; vgl.

Abb. 3, links), an der jüngst Frits Scholten in seiner Besprechung der Münchner Ausstellung im *Burlington Magazine* 157 (2015) Zweifel anmeldete. Die 2009 von Diemer als Werk Gerhards erstmals publizierte (in: *München – Prag um 1600*), nicht dokumentierte Bronze (H. 34,5 cm) ist im Vergleich mit den für Gerhard gesicherten Flussgöttern vom Brunnen Ferdinands von Bayern (1587; Kat. 62) überraschend schlaksig und verfügt über einen dramatisch ausgreifenden Lorbeerkranz. Die für Gerhard typischen mandelförmig gerahmten Augen weist sie nicht auf. Gegen dessen Autorschaft spricht auch das „wildere“ Haupt- und Barthaar. So bleibt zu klären, ob es sich nicht – trotz der Viel-



**Abb. 5** Adriaen de Vries, *Junger Flussgott, Wasser aus einer Meeresschnecke gießend*, 1599/1601. Augsburg, Maximilianmuseum (Ausst.kat. 2015, Kat.nr. 76)



zahl der von Gerhard in Brunnenkontexten geschaffenen Flussgötter – um ein dem römischen Barock nahestehendes Sammlerstück handelt, zumal keine Einzelbronzen dieses Formats für Gerhard bekannt sind und auch kein Brunnen überliefert ist, für den er diese geschaffen haben könnte (das Stück fand offensichtlich auch nie als Brunnenfigur Verwendung). Die zweifellos barocke Formensprache des Ruders spricht für eine spätere Entstehung.

Ungelöst sind die Schwierigkeiten bei der Zuschreibung von Giambologna-Bronzen, für die es immer noch an ausreichend objektivierbaren Kriterien mangelt. So ist für die Modellgeschichte von Giambolognas *Merkur* die Klärung zweier Zuschreibungsfragen entscheidend: Nicht ausgestellt war der bisher nur in wenigen Abbildungen publizierte *Fliegende Merkur* in schwedischem Privatbesitz. Ist er wirklich der von Giambologna für Kaiser Maximilian II. geschaffene, wie Manfred Leithe-Jasper (*Renaissance master bronzes from the collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*, Washington, D.C. 1986), Charles Avery (*Giambologna: the complete sculpture*, Oxford 1987), Dorothea Diemer (2004) und in ihrer Folge Burk annehmen? Lars Olof Larsson hatte die Figur 1984 erstmals als Werk Adriaen de Vries' publiziert (in: *Kunstspalter*). Da eine Zuweisung an Giambologna urkundlich nicht gesichert ist und sich stilistisch kaum begründen lässt, hielt Bertrand Jestaz in seiner Rezension von Diemers Monographie in der *Revue de l'art* 150 (2005) an Larssons überzeugender Zuschreibung fest. Der kleine *Merkur* im Museo Civico Medievale in Bologna (*Abb. 1*) gilt allgemein als Original und *prima idea*; nun soll dieser Bozzetto eine „spätere Kopie fremder Hand“ (Burk) sein. Die Katalogabbildung gibt die Qualität des vorzüglichen Stücks nicht ausreichend wieder. Stilistisch gibt es keinen Grund, das Bologneser Entwurfsmodell aus dem Werk Giambolognas auszuschneiden.

Sind hingegen die beiden aus dem Besitz von Markus Zäch stammenden Gruppen *Nessus und Deianeira* (Kat. 16) und *Schlafende Nymphe mit Satyr* (Kat. 17), die in die Sammlungen der Grafen von Schönborn gelangten und sich seit 2014 in

New Yorker Privatbesitz befinden, eigenhändige Werke Giambolognas? Es ist kaum denkbar, dass das signierte und unisono Giambologna gegebene Exemplar der *Nessus*-Gruppe der Huntington Library und die kalligraphische Zächsche Bronze von derselben Hand stammen. Bei letzterer dürfte es sich eher um eines der herausragenden Werke Antonio Susinis handeln.

Schließlich sei am prominenten Beispiel des *Medici-Merkur* des Bargello (Kat. 3) auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die komplexen technischen Aspekte des Bronzegusses nachzuvollziehen. Im Katalog heißt es dazu: „Der *Medici-Merkur* wurde um seinen Kern herum modelliert und wahrscheinlich aus einem Stück gegossen. Deswegen kam es im Laufe der Zeit zu technischen Problemen.“ (57) Irrtümlich ist die darauf folgende Annahme, dass der (später entfernte) Gusskern des *Merkur* für dessen direkten Guss spreche, denn jeder Hohl-guss, sowohl bei einem direkten als auch bei einem indirekten Abformverfahren, erfordert einen Gusskern.

Die Schau „Bella Figura“ war eine der bedeutendsten Ausstellungen des Bayerischen Nationalmuseums unter der Ägide von Renate Eikermann. Der Katalog besticht durch die interessanten Einzelstudien und fokussierten Einträge zu den Objekten, aus deren Zusammenstellung sich neue Erkenntnisse und Fragestellungen ergeben. Dass nicht alle komplexen Probleme, welche die Giambologna-Forschung zum Teil seit Jahrzehnten beschäftigen, gelöst werden konnten, schmälert dessen Wert nicht: Der Band ist ein gewichtiger Beitrag zur Bronzekunst in Italien und Süddeutschland am Ausgang der Renaissance.

---

DR. NICOLE HEGENER