

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

15. Jahrgang

Juli 1962

Heft 7

ITALIENISCHE KLEINBRONZEN

Zu den Ausstellungen in London (27. Juli 1961 – 1. Oktober 1961), in Amsterdam (29. Oktober 1961 – 14. Januar 1962) und in Florenz (10. Februar 1962 – 25. März 1962)

(Mit 5 Abbildungen)

In glücklichem Zusammenwirken des Arts Council of Great Britain, des Rijksmuseums in Amsterdam und der Direzione delle Antichità e Belle Arti zu Rom wurde die Ausstellung „Italienische Kleinbronzen“ geplant, vorbereitet und schließlich nacheinander in London, Amsterdam und Florenz gezeigt. (An jedem neuen Platz erschien eine jeweils umgearbeitete Ausgabe des Katalogs, von denen ich im folgenden nebeneinander Gebrauch machte; die Amsterdamer Fassung enthält besonders ausführliche Erläuterungen und Hinweise. Für die Abfolge der Katalognummern beziehe ich mich durchgehend auf die im Verlag Leo S. Olschki, Florenz, 1962 erschienene italienische Ausgabe.) Welche Erwartungen durfte man vor dem Besuch dieser Ausstellung hegen, der bald nach ihrer Eröffnung im Sommer 1961 – ich sah sie in diesem Frühjahr in Florenz – der Ruf des Einzigartigen vorausging? Würde man etwa die schönsten Werke der führenden Meister in dieser so ausgeprägt italienischen Kunstgattung versammelt finden, nach Epochen geordnet und mit spürbaren Akzenten auf den Höhepunkten der Geschichte der Kleinbronze, auch nach Provinzen gruppiert und nach lokalen Zentren gestaffelt – also eine nach bewährten Grundsätzen arrangierte, in Glanzstücken funkelnde Musterschau mit dem Ziel, einem breiten Liebhaberpublikum hohen, ungetrübbten Genuß zu bescheren? Oder würde man sich einer Auswahl von Werken gegenübersehen, zusammengestellt aus nur wenigen der in aller Welt berühmten Güsse inmitten einer überwiegenden Zahl von qualitativ vollen, aber doch umstrittenen, problematischen Stücken – also mehr einer Lehr- und Studienveranstaltung und dazu bestimmt, die Kritik der Kenner und Forscher herauszufordern, Attributionslust zu erwecken und Entdeckerglück zu verheißen? Der Leiter der Skulpturenabteilung des Victoria and Albert Museums, John Pope-Hennessy, dessen Tatkraft und Unermüdlichkeit wir das Zustandekommen der Ausstellung in erster Linie verdanken, wies im Vorwort des Kataloges darauf hin, wie

sich die Organisatoren vorgenommen hatten, sowohl eine repräsentative Übersicht über die mehr als dreihundertjährige Geschichte der Kleinbronze zu geben und dabei die großen Meister nach Gebühr hervorzuheben, als auch zugleich doch solche Werke aufzunehmen, die, weniger bekannt, ihrer endgültigen Bestimmung noch bedürfen. War aber diese Aufgabe mit doppeltem Ziel nicht doch zu weit gesteckt? Die Geschlossenheit des Gesamtbildes der Ausstellung ist durch den Versuch, mehreren Anforderungen zugleich Genüge zu tun, gewiß beeinträchtigt worden, dennoch konnte gerechterweise niemand Anstoß an der Entscheidung der Veranstalter nehmen: blieben auch manche Wünsche einzelner Besucher offen, so wurden andererseits doch allen Besuchern viele Wünsche erfüllt – niemand verließ die Ausstellung ohne Bereicherung, ohne ein Gefühl der Erhebung und Dankbarkeit.

Einiges Ungereimte freilich wäre vermeidbar gewesen, hätte man Begriff und Vorstellung der Kleinbronze als eine im Quattrocento neue, eigenständig gewordene Gattung schärfer ins Auge gefaßt und in der Auslese der Werke berücksichtigt. So hatte aus dieser Frühzeit z. B. der herrliche, heute im Rijksmuseum befindliche Leuchter Verrocchios (Kat. 10) als ein Stück reinen Kunstgewerbes in der Ausstellung keinen sinnvollen Platz; und nach streng angelegtem Maßstab hätten selbst jene Statuetten des S. Andrea und S. Francesco der Ghibertinachfolge (Kat. 2), die Putten aus der Werkstatt und dem Umkreis Donatellos (Kat. 3, 4, 5 und 6) oder auch der prachtvolle, Michelozzo zugeschriebene Johannes d. T. (Kat. 7) ausgeschlossen bleiben müssen, weil sie alle nicht als auf sich gestellte, kleine handliche Kunstwerke erdacht, sondern aus ursprünglich größeren architektonischen oder figurlichen Zusammenhängen herausgelöst sind. Ebensowenig wie zur angewandten Kunst hat man die schwieriger bestimmbare Grenze gegen das Bronzemedell eingehalten. Während Bronzereduktionen – etwa diejenigen Anticos nach den Statuen des Belvedere – ein durchaus fester Bestandteil unserer Gattung sind, weil sie für eine Aufstellung in der Kunstkammer und als Objekte ästhetischer Beglückung eigens hergerichtet wurden, sind die Bronzemedelle nach ihrem Zuschnitt und in ihrer Bedeutung stets nur im Hinblick auf die monumentale Ausführung recht zu begreifen und zu bewerten, sie zeugen nicht für sich selbst, sondern für das größere Werk. Darum hätte man aus dem Cinquecento u. a. Giovanni Bolognas Modelle zum Neptun und zum Fliegenden Merkur (Kat. 114 und 118) gern gegen manche seiner kostbaren Kleinbronzen ausgetauscht gesehen, zumal gerade Bolognas entwicklungs geschichtlich überragende Stellung in diesem Felde auch sonst nur unzulänglich markiert war: z. B. auch in seiner Brunnengruppe des Morgante auf der Meerschnecke (Kat. 116) handelte es sich ja nicht um ein dem Ausstellungsthema entsprechendes Werk, erst recht nicht bei den beiden Engeln aus Genua (Kat. 117), kleinen Gestalten zwar, aber doch keinen Kleinbronzen, sondern Bronzekindern von natürlicher Größe. Schließlich fielen als Fremdlinge einige lebensgroße Büsten auf, diejenige des Lazzaro Bonamico von Danese Cattaneo (Kat. 136), Alessandro Vittorias Brustbild des Tommaso Rangone (Kat. 143) und aus dem Seicento schließlich Algardis Porphyrbüste mit dem eingesetzten Bronzekopf Innozenz X. (Kat. 181).

Eine Inkunabel der Kleinbronze, mit der im Grunde auch heute noch die Geschichte der Gattung einsetzt, die im Jahre 1465 von Filarete für Piero de' Medici gegossene Reiterstatuette des Marc Aurel in Dresden wurde allenthalben vermißt, dennoch war der Auftakt zur Ausstellung mit einer Fülle besonders schöner und gewichtiger Stücke aus der zweiten Hälfte des Quattrocento – kaum eine Reduktion nach der Antike und doch fast ausschließlich antike Themen – auch ohne das Dresdener Werk großartig genug; voran Pollaiuolos Herkules-Antäusgruppe (Kat. 8), Prototyp einer dichten Folge von Darstellungen gerade dieses Herkuleskampfes bis ins frühe Seicento. Ihm standen Hauptwerke Bertoldos zur Seite (Kat. 13 – 17), der berühmte Arion bzw. Apoll, der Herkules (?) zu Pferde, der Herkules mit den Äpfeln der Hesperiden und schließlich, für alle stilistischen Vergleiche bequem zur Hand auch sein großes Relief des Reiterkampfes; die Statuette des sitzenden Nackten aus Neapel – eine Ausnutzung und Ergänzung des damals noch in Colonnabesitz befindlichen Belvederetorso im kleinen Format – wurde im Amsterdamer Katalog zutreffender als in Florenz nicht als eigenhändig, sondern als ein Schulwerk des Meisters beurteilt.

Auf nicht ganz so hoher Ebene zeugte Bellano für Padua (Kat. 37 – 41): die Gruppe des Hieronymus mit dem Löwen und die beiden Fragmente (?) des weidenden Ochsen und der drei fressenden Pferde mit dem Knecht, zählen zwar zu seinen unbestritten sicheren, doch nicht schlagend charakteristischen Schöpfungen; für den Höllenberg ist Bellanos Autorschaft vor einigen Jahren von J. Pope-Hennessy zur Diskussion gestellt worden. Nicht kritiklos aber verhielt man sich in Amsterdam vor allem zu der traditionell und so auch im Florentiner Katalog für den Paduaner beanspruchten Gruppe des Europaraubes; tatsächlich läßt dieses kraftvolle Werk mit seiner eigentümlichen Verbindung von großgedachter Konzeption mit einer graphisch feinen, wie schraffierenden Ziselierung an ein von Bellano verschiedenes Temperament denken, so daß abzuwarten ist, ob die Gruppe auch weiterhin im Oeuvre Bellanos verbleiben wird, dessen Werke sonst im Aufbau weniger fest, in der Ausdruckslage gedämpfter, dem Genrehaften angenäherter sind.

Siena im Quattrocento wurde durch Vecchietta und Francesco di Giorgio würdig repräsentiert (Kat. 20 – 23). Das Geißelungsrelief im gleichzeitig (?) entstandenen, aber nicht zugehörigen schönen Bronzerahmen, das bisher in den Kreis des Francesco di Giorgio oder auch an Giacomo Cozzarelli verwiesen war, hat nun mit Vecchietta, befriedigender als zuvor, seinen neuen Meister gefunden. Francesco di Giorgios Relief des gleichen Themas bot die Gelegenheit zu einer Gegenüberstellung mit Vecchiettas Tafel, so daß sich leicht die gemeinsame Herkunft beider Werke aus Siena, aber auch ihr abweichender Reliefstil beobachten ließ. Als „zugeschrieben an Francesco“ war der Bacchant bzw. Orpheus oder Apoll eingeordnet, in Amsterdam sogar als eine Arbeit des 3. Jahrzehnts des Cinquecento vollends aus seinem Oeuvre gestrichen worden. Der erste Eindruck der Statuette mit ihren sienesischen Proportionen, dem verhältnismäßig großen Kopf über langgedehntem Rumpf und auf hageren, sehnigen Beinen macht die traditionelle Lokalisierung durchaus verständlich, dennoch dünkt uns angesichts der über alle Einzelformen hingleitenden Art der Modellierung,

der unmuskulösen und gegenüber sienesischen Figuren eleganteren Erscheinung des Orpheus seine Entstehung um 1490 in Florenz wahrscheinlicher, ja es kann nicht abwegig sein, an den späten Pollaiuolo oder seine Werkstatt zu denken. Solches Zweifeln und Schwanken in der Attribution, auch zwischen Meistern wie Francesco di Giorgio und Pollaiuolo, deren künstlerische Umrisse man zu kennen meint, ist doch nicht überraschend: der David (Kat. 22), bisher unangefochten ein Werk Pollaiuolos, wurde erstmals im Amsterdamer und anschließend auch im Florentiner Katalog wie selbstverständlich und endgültig unter Francesco di Giorgio eingereiht – und die besseren Argumente sprechen für diese Zuschreibung!

Nicht weniger glanzvoll und interessant als das Quattrocento war die Epoche um 1500 und das erste Viertel des Cinquecento vertreten, eine Zeitspanne, in der die Toskana ihre führende Stellung in der Kunst des bronzenen Oberitalien abtreten mußte. Dort fiel die Kleinbronze gelegentlich erster manufakturmäßiger Produktion anheim, glitt zuweilen auch in den Bereich des Kunstgewerbes über, so daß sie nicht mehr so gleichmäßig wie stets zuvor den Rang hoher Kunst bewahren konnte, doch war in der Ausstellung dank der sorgfältigen Auswahl der Beispiele dergleichen nicht zu spüren. Mantua, d. h. Antico und seine Werkstatt (Kat. 26 – 33), traten mit einer Folge seit langem bekannter Statuetten hervor, ausgenommen die des Meleager, einer herrlichen Neuerwerbung des Victoria and Albert Museums; im Katalog wurde das Werk als die ins Vollrund übertragene Gestalt eines Sarkophagreliefs vermutet, doch entstand auch sie, wie fast alle Bronzen Anticos, als die Reduktion einer der damals berühmten römischen Antiken, des einst im Belvedere befindlichen Meleager, der im 18. Jahrhundert in den Uffizien in Florenz verbrannt ist; in einem Stich in A. F. Goris Museum Florentinum (1740) ist uns das Marmorvorbild jedoch noch überliefert (Abb. 1a und 2b). Das im allgemeinen mehr abschätzige als anerkennende Urteil über Anticos Kunst ließ sich in der Ausstellung in jeder Weise überprüfen und korrigieren. In seinen Antikenreduktionen leistete er nicht etwa lediglich Kopistenarbeit, sondern erschuf seine bis ins Letzte vollendeten Statuetten mit großer Einfühlung in die stets nur fragmentischen, torsohaften Vorbilder gleichsam neu. Und vor der Entscheidung, ob ihre untadelige Ausarbeitung, die solide Patinierung und Vergoldung oder die Feinheit der Ziselierung als pedantisch oder virtuos gelten sollen, wird man nach der erneuten Begegnung mit ihnen allein die letzte Qualifizierung angemessen finden. In der Geschichte der Kleinbronze zählt Antico zu den besten ihrer frühen Repräsentanten, als Künstlerpersönlichkeit vertrat er einen für die Zeit um 1500 überraschend reinen Klassizismus. Mit den Statuetten vereint war auch die Gonzaga-Vase aufgestellt und neben ihr der Martelli-Spiegel ausgehängt – welchem anderen Meister als Antico möchte man dieses stilistisch wie ikonographisch noch unbestimmbare Rundbild zuweisen?

Der Paduaner Andrea Riccio war nicht nur zahlenmäßig, sondern auch im Blick auf die Auswahl aus einem riesig aufgeblähten Oeuvre trefflicher ausgestellt als jeder andere Künstler (Kat. 44 – 68). Die Bewunderung für seinen Aufwand an Kunstfertigkeit und Phantasie in Werken wie dem hl. Martin mit dem Bettler, der Sphinx, dem Satyrpaar, dem Hirten, der eine Ziege melkt, oder dem mit geschulterter Muschel

einen Ziegenbock reitenden Negerknaben war rückhaltlos und ungeteilt. Lediglich auf dem kleineren der beiden Grablegungsreliefs fand ich Oberfläche und Patina nicht einwandfrei und unverdächtig. Die Dido könnte man sich auch aus venezianischer Werkstatt stammend vorstellen. – Nach Riccios Tode hielt der nur für die Jahre zwischen 1532 und 1545 nachweisbare Desiderio da Firenze noch für eine befristete Zeit paduanische Tradition lebendig; sein Hauptwerk, die 1532/33 datierte Wahlurne des Stadtrates (Kat. 70) ist Ausgang und Maßstab für jede Auffüllung seines Oeuvres, insbesondere wohl aus der Masse der unter dem Sammelnamen Riccio allerorts bewahrten Bronzen. Die beiden ihm bisher zugeschriebenen, seltsam scharf geschnittenen Tischglocken mit poröser Oberfläche (Kat. 73 und 74) schienen mir jedoch eher Arbeiten des 19. Jahrhunderts zu sein. Aus der Hand eines anonymen Paduaner Meisters der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren die sitzenden Figuren eines Meleager mit Eber und Hund und einer Venus mit Amor und Delphinen (Kat. 77 und 78) als Pendants beschrieben (Abb. 2 und 3); nicht nur die Anlage und Form der Sockel machte ihre Charakterisierung als Gegenstücke unwahrscheinlich, auch die Datierung und Lokalisierung der Venusstatuette mit ihren Kompositionsmerkmalen einer weiter vorgeschrittenen Zeit war nicht überzeugend; ihre Herkunft aus einer toskanischen Werkstatt, etwa aus dem Kreise der Moschino, und ihre Entstehung in den sechziger und siebziger Jahren würde ihrem Stil entsprechender sein.

Bei unserer allgemeinen Unkenntnis und Unsicherheit im Gebiet der venezianischen Bronzen vor dem Auftreten Jacopo Sansovinos konnte es nicht überraschen, daß das Venedig der ersten Jahrzehnte nur zu geringer Geltung kam. Tullio Lombardi ließ sich als Bronzemeister nur vor drei, zweifellos eigenhändigen kleinen Büsten (Kat. 82 und 83) nicht ausgiebig genug studieren. Von seinem Bruder Antonio, aber auch weiter vorausblickend von dessen Söhnen Aurelio und Girolamo, sowie der von ihnen begründeten Tradition der Bronzekunst in Recanati/Loreto war kein Werk herangeholt worden. – Die Anwesenheit des eindrucksvollen Reliefs des Gigantenkampfes von Vittor Camelio (Kat. 85) gab den Anstoß, die Frage nach Persönlichkeit und Kunst des Francesco da Sant'Agata neu aufzuwerfen. Während in London und Florenz die ihm seit alters zuerkannten Statuetten des keulenschwingenden Herkules und des die Doppelflöte blasenden Faun (Kat. 87 und 88) weiterhin verblieben sind, wurden sie im Amsterdamer Katalog uneingeschränkt dem Oeuvre Vittor Camelios zugeschlagen, Sant'Agatas Name in der Aufzählung der Künstler gelöscht – eine Umgruppierung, der ich nicht zustimmen vermag. Gewiß zeigt der Kopf des Herkules mit dem des mittleren Giganten in Camelios Relief manche Übereinstimmung, doch trägt er sonst alle Merkmale der Kunst Sant'Agatas, wie wir sie von seiner signierten, 1520 geschnittenen Buchsbaumstatuette der Wallace Collection her kennen: die großflächige Modellierung aller Körperpartien, die puppengliederhaft in sich fest begrenzt zum Ganzen wie zusammengesetzt wirken, aber auch das ganz und gar Gewaltlose (auch eines Herkules), das tänzerisch Gestreckte im Auftreten der Figuren und deren betont schönheitlich, überlang ausgezogene Umrißlinien, Merkmale, in denen Sant'Agata schon charakteristische Züge der venezianisch-paduanischen Bronzen der zweiten Jahrhun-

derthälfte vorwegnahm, in denen er sich vor allem doch auch von seinem Zeitgenossen Camelio unterscheidet.

Die Lombardei war eigentlich mit nur einem Werk vertreten, mit dem mit dem Berliner Tabulcain fast identischen Meleager des Matteo Olivieri (Kat. 95), denn die in den verschiedenen Katalogausgaben wechselweise als „mailändisch, Mitte 16. Jahrhundert“ oder als Leone Leoni ausgegebene Reiterstatuette des Gian Giacomo Trivulzio aus dem Castello Sforzesco (Kat. 96) ist mitsamt Sockel und Inschrift die Erfindung einer historisierenden Werkstatt der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Bar aller Möglichkeiten der Einordnung in eine der bisher betrachteten Epochen oder Landschaften stand man vor dem unter Leonardos Namen und nach seiner Art komponierten Pferd (Kat. 18). Angesichts des faszinierenden Bewegungsmotivs des auf der Hinterhand kreisenden, nach vorn auf Leib und Vorderbeine niedersackenden Tieres und im Gedanken an die zweifellos inspirative Rolle, die Leonardos Genius bei der Entstehung der Bronze zukam, könnte die Frage nach dem materiellen Verfertiger des Werkes müßig und untergeordnet erscheinen. Wenn aber Leonardo selbst für das Modell und den Guß dieses letztlich monströsen Pferdekörpers mit dem überdehnt breiten, unmäßig aufgeblähten Leib und dem befremdlich unorganisch aufsitzenden Hals nicht verantwortlich sein kann, so war doch auch keiner seiner Zeitgenossen – und sei es auch nur im Hinblick auf das Manuelle von Modellierung und Guß – zu dieser bei allen äußeren Mängeln doch genialischen Schöpfung befähigt. Darum sollte man z. B. einen Meister wie Rustici hier gar nicht in Erwägung ziehen; seine Bronzen weisen allzeit ein anderes, stets altertümliches Gepräge auf, das er auch in einem solchen Werk nicht hätte verleugnen können. So glaube ich, daß das zu Leonardos Lebzeiten nach Entwurf und Ausführung anachronistische kleine Bildwerk – sei es das Londoner, das Budapester oder das New Yorker Pferd – nicht vor 1550, nicht vor einer Zeit entstanden ist, deren (gegen die Jahre 1490 bis 1510) veränderten Interessen man die bildnerische Umsetzung einer von Leonardo skizzierten Idee erstmals zutrauen darf, nicht vor einer Zeit, deren Sinn und Geschmack gleichermaßen auf das Verwunderliche, das Außergewöhnliche eines Gegenstandes, wie auf das Artistisch-Virtuose der Ausführung gerichtet war.

Die zweite große Abteilung der Ausstellung umfaßte die Bronzen des Manierismus und des Barock. Hier beanspruchte mit Selbstverständlichkeit den breitesten Raum Florenz, das nun seine führende Stellung in Italien zurückgewonnen und wenig später als künstlerischer Ausgangs- und Umschlagplatz der Kleinbronze europäische Bedeutung erlangt hatte. In Wettbewerb mit Florenz stand Venedig, das in der zweiten Jahrhunderthälfte einen unverwechselbar eigenen, höchst anziehenden Stil entwickelt hatte, doch ohne in ihm über die Grenzen der Stadt und Provinz hinaus weiteren Einfluß zu gewinnen. Die Marmorstadt Rom hat für Bronzeweik und Bronzekunst nie einen eigenen Sinn entwickelt, immer waren es Auswärtige, Filarete, Pollaiuolo, Guglielmo della Porta oder Niccolò Cordieri, die sie eingeführt und ausgeübt haben. So hat auch im 17. und im frühen 18. Jahrhundert, als alle Neuerungen in der monumentalen Skulptur von Rom ausgingen, doch Florenz, nicht zuletzt dank der hier un-

unterbrochen fortwirkenden handwerklichen Tradition, seine Bedeutung für die Geschichte der Kleinbronze nicht eingebüßt.

In Florenz, und so auch auf der Ausstellung, setzte die neue Epoche schon vor 1550 mit dem nach Temperament und künstlerischen Intentionen so ungleichen Paar Tribolo und Bandinelli ein. Von Tribolo war lediglich der von J. Pope-Hennessy vor drei Jahren aus dem Anonymenbestand des Victoria and Albert Museums herausgezogene und überzeugend zugeschriebene Asop (Kat. 97) zu sehen, ein für den Stil des Meisters charakteristisches Werk. Tribolos Schüler und engster Mitarbeiter Perino da Vinci dagegen, dessen Kunstweise der seines Lehrers zeit seines kurzen Lebens unmittelbar nahe blieb, war nur in einigen, leider ungesicherten oder zweifelhaften Bronzen präsentiert; die Invidia (Kat. 98) kann ich nicht anders als mit M. Weinberger als eine Arbeit des späten 17. Jahrhunderts ansehen, und die beiden, sicher um die Mitte des Cinquecento entstandenen Exemplare des Samson-Philisterkampfes (Kat. 99 und 100) sind für Perino weder quellenmäßig belegt noch auch stilistisch (vgl. dagegen z. B. seine große Marmorgruppe des gleichen Themas) überzeugend nachgewiesen. – Bandinelli, in seinen nicht immer geglückten monumentalen Marmorwerken der einflußreiche klassizistische Gegenpol alles Michelangesken, hat seine auch theoretisch vertretenen Kunstprinzipien nirgends deutlicher und vor allem formschöner veranschaulicht als in seinen Bronzestatuetten von schlichter Gemessenheit und Hoheit, gleich welche von ihnen man auch immer vor Augen hat; die Venus mit der Taube und die Kleopatra (Kat. 102 und 103) befanden sich auf diesem hohen Niveau.

Von den acht Statuetten des Studiolo Francesco I. waren vier aus ihren Nischen in die Ausstellungsräume versetzt, zwei als Beispiele des Fortwirkens Bandinelli'scher Lehren (Pogginis Pluto, Kat. 104, und Bandinis Juno, Kat. 112), die beiden anderen stellvertretend für die in Tribolo abgewandelte Kunstweise Michelangelos (de'Rossis Vulkan, Kat. 113, und Bolognas Apollo, Kat. 115). Von den übrigen Meistern der Studiolofiguren fehlten Elia Candido und Stoldo Lorenzo gänzlich, Danti und Ammannati waren, abgesehen vom Mosesrelief des ersteren, leider nur mit zweifelhaften, fragwürdigen Werken im Grunde auch nicht anwesend. Die Vincenzo Danti zugeschriebene Gruppe des *L'onore vince l'inganno* mag auf ein Modell seiner Hand zurückgehen, doch die ausgestellte Bronze des Pal. Pitti (Kat. 105) ist gewiß ein Guß des 17. Jahrhunderts, und die zweite Gruppe der Latrona mit ihren Kindern (Kat. 106) scheint nicht nur in einer Zeit nach Dantis Tode, sondern u. U. nicht einmal in Italien entstanden zu sein. Die beiden Ammannati zugewiesenen großen Statuetten des Herkules und der Omphale (Kat. 108 und 109) aber sind unverkennbare Güsse des Francesco Selaga (s. J. Lauts, Berl. Museen, LVII, 1936, S. 69 ff.).

Neben Giovanni Bolognas Apollo und seinen eingangs erwähnten Arbeiten vermittelte der Herkules mit dem Eber (Kat. 120) als einziges Exemplar einer Kunstammerbronze eine zu unzulängliche Vorstellung seiner Befähigung und Bedeutung gerade auch auf diesem Gebiet, denn das zweite kleinformatige Werk der Ausstellung, Christus an der Geißelsäule (Kat. 121), ist nicht eigenhändig, sondern ein Guß seines Schülers Antonio Susini. Dankbar nahm man die Gelegenheit wahr, diesen Antonio

und seinen Sohn Francesco Susini an einer verhältnismäßig großen Zahl oftmals signierter Werke ausgiebig zu studieren, die technische Perfektion der Güsse, die besondere Patinierung des oft auffallend kupferhaltigen Metalls, doch auch die schematische, eintönige Art der Modellierung – für jeden, der sich der Arbeit der Sondierung der eigenhändigen Bronzen Bolognas von denen seiner Werkstatt oder späteren Nachahmer gegenüberieht, eine reiche Lehre und großer Gewinn.

Jacopo Sansovino machte zu Recht den Anfang für Venedig, doch der Christus im Limbus (Kat. 135) scheint mir aus späterer Zeit und nicht von seiner Hand gefertigt; sollte man hier nicht an einen Meister des frühen 17. Jahrhunderts denken? Große Freude bereitete die schöne Auswahl der Werke Danese Cattaneos, die Luna, die Venus marina und vor allem die in mehreren Exemplaren bekannte, zauberhafte Negerin (Kat. 137 – 139), füllige und doch schlanke, hochgewachsene Gestalten mit kleinen Köpfen und von den für Venedig so kennzeichnenden lysippischen Proportionen. Nicht gleichermaßen günstig schnitt neben ihm Alessandro Vittoria ab, doch lieferten die vier Statuetten des Neptun, des Winters, des Milo von Kroton und der Juno (Kat. 144, 145, 146 und 149) einen verbindlichen Maßstab für die Kunst dieses begabtesten und vielseitigsten Sansovinoschülers. Von Girolamo Campagna hingegen, dem dritten großen Venezianer des ausgehenden Cinquecento, hat man sich nach den drei, wenig aussagehaltigen Statuetten (Kat. 156 und 157) kein rechtes Bild machen können. Sowohl aus dem Oeuvre Tiziano Aspettis als auch aus demjenigen Roccatagliatis waren wiederum charakteristische und lehrreiche Beispiele ausgestellt, lediglich die dem letzteren im Amsterdamer und Florentiner Katalog überwiesenen Drei Grazien (Kat. 167) würde ich, älterer Auffassung folgend, Girolamo Campagna belassen haben.

Rom und römischer Barock haben im 17. Jahrhundert natürlich die Stilentwicklung in allen Bereichen künstlerischer Äußerung und so auch in unserer Gattung entscheidend bestimmt; der Gedanke an den vorherrschenden Zug ins Monumentale macht es begreiflich, daß die Zahl der damals dort entstandenen kleinformatigen Bronzefiguren gering war, doch der hohe künstlerische Rang der wenigen bekannten Stücke wie z. B. Algardis Gruppe des Erzengels Michael (Kat. 182) oder Melchior Caffàs Taufe Christi (Kat. 184) beweisen zur Genüge, wie wenig man etwa Rom aus der Geschichte der Kleinbronze ausschließen könnte.

Als Zentrum der Entstehung der von fürstlichen und privaten Sammlern allzeit begehrten bronzetti hat Florenz jedoch auch im Seicento seinen alten Ruf in Italien und Europa bewahrt. Hier hatten sich nicht nur Giovanni Bolognas Künste und Lehren, sondern auch sein Wohnhaus und seine Werkstatt im Borgo Pinti mit all ihren technischen Einrichtungen für den Bronzeuß als eine Art Bildhauerakademie von Generation zu Generation vererbt, von den beiden Susini zu Pietro und Ferdinando Tacca, über Giovan Battista Foggini, Massimiliano Soldani bis zu Vincenzo Foggini in der Mitte des 18. Jahrhunderts; vor allem der ältere Foggini und Soldani haben im ausgehenden 17. und im frühen 18. Jahrhundert der alten heimischen Bronzetradition noch einmal zu neuem Leben und später Blüte verholfen. Die wenigen, doch beson-

ders kostbaren Arbeiten der beiden Meister (Kat. 185 - 192) gaben zusammen mit der Gruppe der „Huldigung an die Skulptur“ (Abb. 4), einem Werk des in manchen Zügen noch auf Bologna zurückverweisenden, manierierten Venezianers Francesco Bertos, der Ausstellung wie in einem letzten Aufschwung und Höhepunkt ihren festlichen Abschluß.

Herbert Keutner

REZENSIONEN

EBERHARD HEMPEL, *Der Zwinger zu Dresden, Grundzüge und Schicksale seiner künstlerischen Gestaltung*. Berlin 1961, Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 96 S. Text, 62 Abbildungen, 30 Tafeln.

Eine neue Publikation über den Zwinger könnte insofern überrascht haben, als es kaum zehn Jahre her ist, seitdem zwei Bücher über das gleiche Thema vom 1951 verstorbenen Zwinger-Restaurator Ermisch erschienen sind. (Hubert Georg Ermisch/Fritz Löffler: *Der Zwinger zu Dresden*, Berlin 1952. Hubert Georg Ermisch/Otto Heinz Rocholl: *Der Dresdner Zwinger*, Dresden 1953.)

Waren die Arbeiten von Ermisch seinerzeit unter dem Eindruck des Wiederaufbaues verfaßt und in dem beglückenden Bewußtsein veröffentlicht worden, die vielleicht bedeutendste Barockschöpfung auf deutschem Boden noch einmal der endgültigen Vernichtung entrissen zu haben und sie nun der Allgemeinheit erklären und nahebringen zu müssen, so hat Eberhard Hempel das gleiche Thema jetzt in einen weiteren kulturgeschichtlichen Rahmen gestellt. Das Gewicht seiner Betrachtungen liegt auf der Deutung des Zwingers als Schauplatz höfischer Feste und auf der Herleitung seiner Gestaltung.

Hempels Verzicht, einleitend ausführlicher die Schöpfer von Architektur und Plastik vorzustellen, beruht nicht zuletzt auf nobler Zurückhaltung gegenüber noch nicht veröffentlichten Arbeiten über Matthäus Daniel Pöppelmann und Balthasar Permoser. Um so ausführlicher ist August der Starke geschildert. Der ihm beigegebene Einfluß auf den Zwingerbau kommt am Buch schon äußerlich in der Verwendung der Insignien „Augustus Rex Poloniae“ als Einbandprägung zum Ausdruck. Die Interessen des Königs auf allen Gebieten der Wissenschaft, Technik und Kunst und seine Neigung zu einer heute schon schwer verständlichen Mythologie wirkten sich fruchtbar als Quelle seiner reichen Phantasie aus, mit der er Künstler und Baumeister fesseln und zur einmaligen Gemeinschaftsleistung bringen konnte.

Da ein Verständnis des Zwingers die Kenntnis damaliger Lebensart und Lebensauffassung erfordert, hat Eberhard Hempel die Betrachtungsweise Sponseles wieder aufgenommen und seinen Ausführungen eine eingehende Schilderung der Feste August des Starken vorangestellt. (Jean Louis Sponseles: *Der Zwinger, die Hoffeste und Schloßbaupläne zu Dresden*, Dresden 1924.) Zu ihnen gehören die Veranstaltungen von 1695 - ein Jahr nach dem Regierungsantritt Augusts des Starken -, die von 1697 - dem Jahre seiner Krönung zum König von Polen -, die von 1709 - anläßlich des Besuches des dänischen Königs Friedrich IV. -, und schließlich die von 1719 - anläßlich der Hochzeit des Kurprinzen mit der Kaisertochter Maria Josepha. Dieses groß-