

## MARS, VENUS UND AMOR. EIN RELIEF VON ANTONIO LOMBARDI

*Hanns Swarzenski  
zum achtzigsten Geburtstag*

*von Ursula Schlegel*

Zu den Neuerwerbungen der Sammlung der italienischen Skulpturen in Berlin gehört ein Bronzerelief profanen Inhalts von aussergewöhnlicher Grösse: 87,2 × 57,0 cm. Der Guss ist dickwandig und unbearbeitet, die Komposition durchdacht und überzeugend (Abb. 1-3). Drei Figuren im Hochrelief füllen die Tafel derart, dass nur neben und knapp über ihren Köpfen eine Hintergrundkulisse erkennbar wird.

Dargestellt sind Mars, Venus und Amor. In Frontalansicht stehen Mars und Venus, durch die Neigung ihrer Köpfe und durch eine, wenn auch nur ganz geringe Schulterdrehung der Venus sowie durch den seitlich aufgestützten Oberkörper des Mars einander zugewendet. Der kleine geflügelte Amor in ihrer Mitte stützt sich mit der rechten Hand und dem linken Fuss auf die am Boden liegende Rüstung des Mars. Er reckt sich hoch, um mit der Linken seinen Bogen der Hand der Venus zu entreissen, in kindlichem Eifer vergessend, dass dieser ihm wenig nützt, solange Mars in seiner Rechten den Stab hält, an dem der Köcher mit den Pfeilen festgebunden ist.

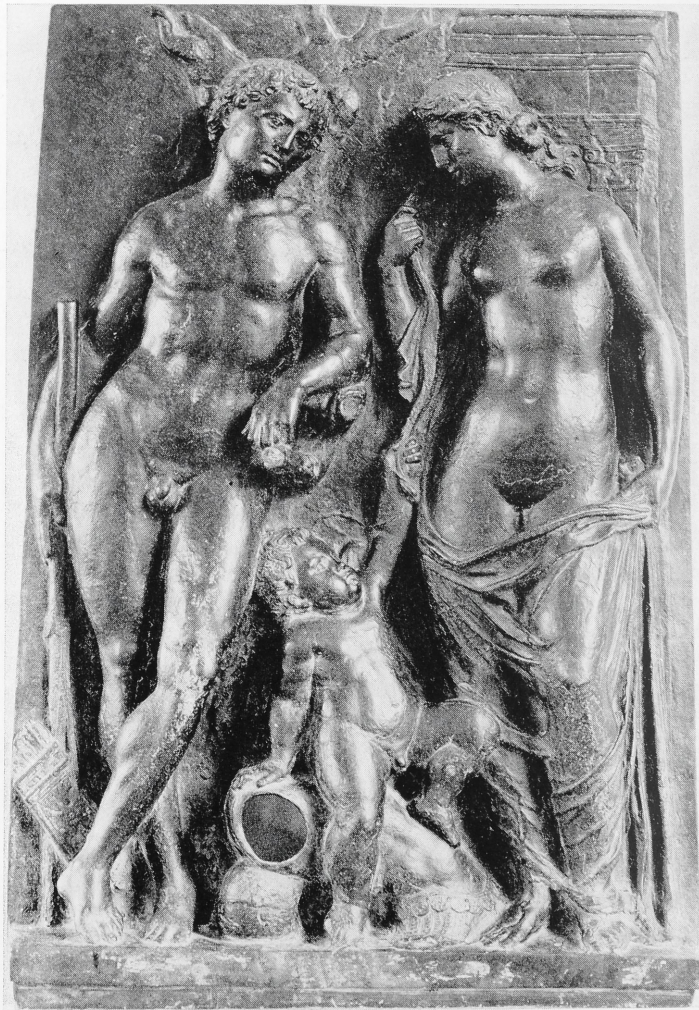
Die Frage, wo das Relief herstammt, lässt sich bis zu einem gewissen Grade beantworten, obwohl der Kunsthandel, aus dem das Stück erworben wurde, keine weiterhelfenden Angaben zur Provenienz gab.<sup>1</sup>

Beim Ankauf, und auch zuvor den übrigen Interessenten, abgesehen von Manfred Leithe-Jasper, war nicht bekannt, dass es in der gleichen Grösse eine Marmorausführung gibt.<sup>2</sup> Diese befindet sich, relativ hoch in die Wand eingelassen, über einem Kamin in einem der sogenannten Steinzimmer der Residenz in München. Dort, in der Rückwand des Zimmers der Jahreszeiten, den Fenstern gegenüber, also nur von mattem Vorderlicht erhellt und zudem im letzten Krieg beschädigt, ist das Relief wesentlich um seine Wirkung gebracht, denn es ist fein gearbeitet (Abb. 4-6).<sup>3</sup> Seit ca. 1635, als der Kamin eingesetzt wurde, befindet es sich dort. Was man damals über seine Entstehungszeit dachte und ob man sich seiner künstlerischen Herkunft bewusst war, ist mir nicht bekannt. Heute bezeichnet man es offiziell als "Italienisch, 16. Jahrhundert".<sup>4</sup>

Der unverkennbar venezianische Charakter des Reliefs legt die Vermutung nahe, dass die Münchener Marmortafel von Herzog Albrecht IV. von Bayern (1550-79) zusammen mit der Sammlung Loredan erworben wurde.<sup>5</sup> Die Durchsicht der in Wien befindlichen Unterlagen aus der Ankaufsgeschichte<sup>6</sup> erbrachte allerdings nur geringe Anhaltspunkte von rein hypothetischem Wert. In dem langen Verzeichnis aller zum Ankauf vorgesehenen Werke aus Marmor, Bronze und der Medaillen wird ein Relief mit unserer Darstellung

nicht direkt genannt. Lediglich am Schluss der Aufstellung aller Marmorarbeiten wird "una Tavola nella Camera nel muro del triclinio" aufgeführt, ungewöhnlicherweise ohne genauere Identifizierung.<sup>7</sup> Hier könnte es sich um das Relief mit Mars, Venus und Amor handeln. Leider habe ich weder in Wien noch in München eine archivalische Bestätigung für diese Vermutung finden können.

Jedoch die Bestätigung der Provenienz, die uns die archivalischen Dokumente vorenthalten, liefert die Berliner Bronzetafel. Auf ihrer Oberfläche erkennt man an vielen Stellen den Abdruck von Tuch. Die Thermolumineszenz-Analyse von in der Rückseite noch vorhandenen Resten des Guss-Sandes ergab eine Entstehungszeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Figurenstil und Komposition des Reliefs aber gehören in das frühe 16. Jahrhundert. Der Verkauf der Sammlung Loredan war Ende Februar 1568 abgeschlossen,



1 Mars, Venus und Amor. Bronze. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.



2 Detail des Bronzereliefs Abb. 1.

ein Jahr später trafen die Kisten in München ein. Da die Verkaufsverhandlungen sich über Monate hingezogen hatten, hatte der Besitzer die Zeit genutzt, um von verschiedenen Werken Kopien anfertigen zu lassen, die zum Teil in Venedig blieben, die in erster Linie aber mit den Originalen ausgetauscht wurden.<sup>8</sup> Zu den damals angefertigten Kopien gehörte anscheinend auch unser Bronzerelief. Das bestätigen einmal die Entstehungszeit des Gusses und zum anderen die Gewebeabdrücke, die bei der Herstellung der Negativform über dem Marmor entstanden waren.

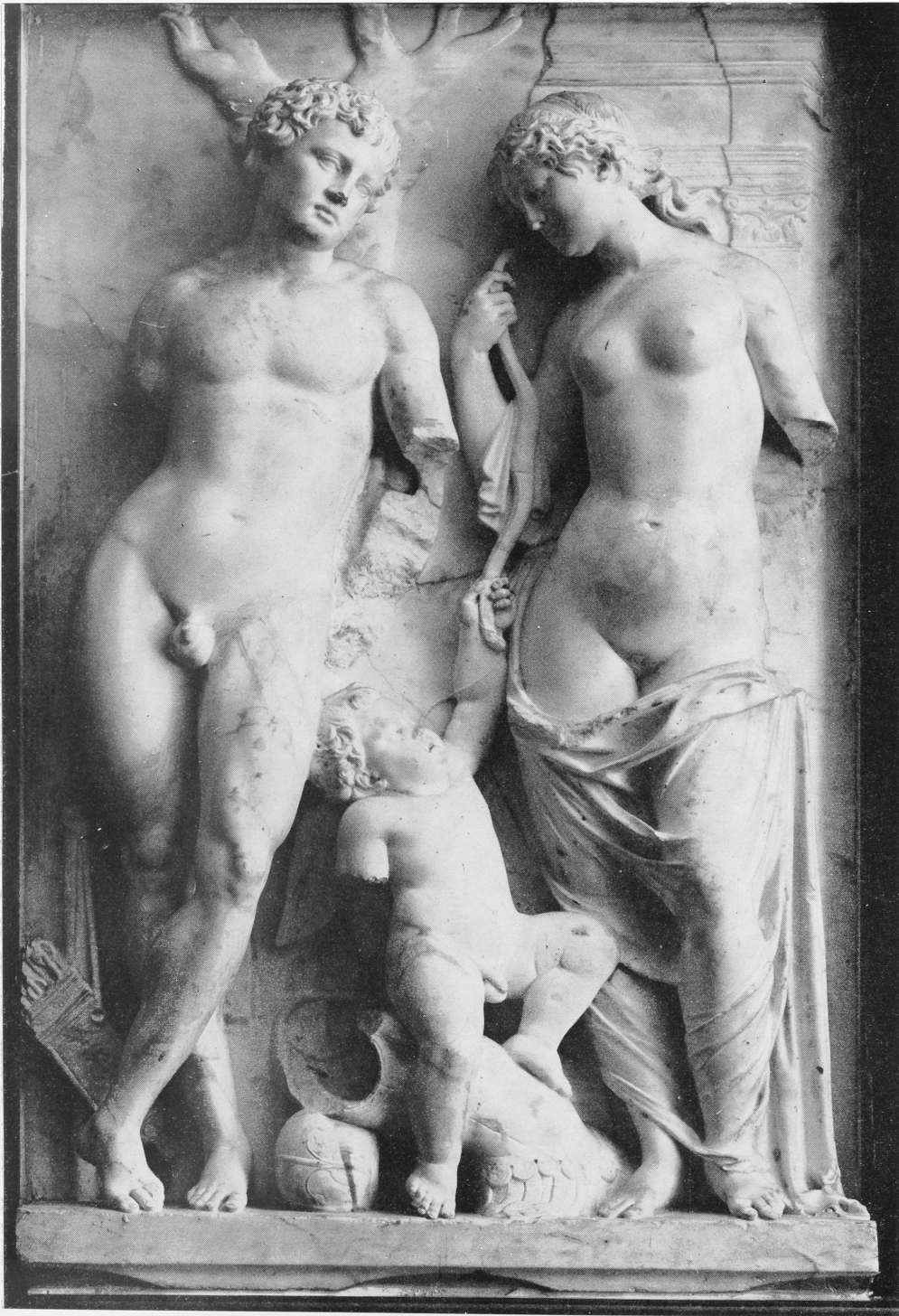
Der Guss einer Bronze nach einem Werk des frühen 16. Jahrhunderts, in unserem Fall wohl durch den Verkauf der Sammlung Loredan zu erklären, war in Venedig in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts übrigens keineswegs eine Ausnahme, worauf mich Peter Meller<sup>9</sup> anhand zahlreicher Beispiele hinwies.

Mit der Sammlung Loredan hatte der bayerische Herzog eine Antikensammlung erworben. Wahrscheinlich war unser Relief aufgrund der nackten mythologischen Gestalten als antik angesehen worden.<sup>10</sup> Auf jeden Fall aber hatte es sein ursprünglicher Besitzer hoch eingeschätzt, denn sonst hätte er es nicht in Bronze giessen lassen. Man sollte nicht übersehen, dass Andrea Loredan seine Sammlung ja nicht aus Not verkaufte, sondern damit sie nach seinem Tode nicht verschleudert würde, da sich seine Kinder nicht dafür interessierten und infolgedessen weder die Bedeutung noch den Wert der einzelnen Stücke kannten.<sup>11</sup>

Mag für uns der Charakter der Hochrenaissance bereits auf den ersten Blick den Eindruck bestimmen, so kann dieser für die Menschen des 16. Jahrhunderts durchaus von den Gestalten *all'antica* verdeckt worden sein, zu genau wurden hier antike Figuren zitiert: Der Mars mit dem aufgestützten linken Arm und den übereinandergeschlagenen Beinen hat



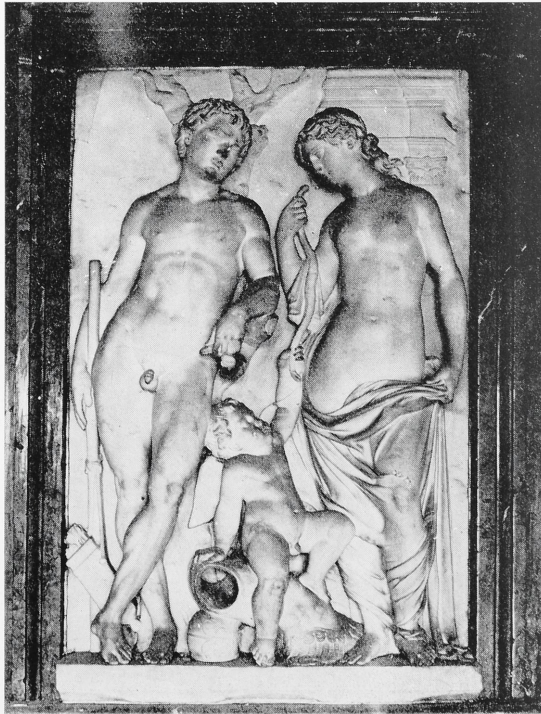
3 Detail des Bronzereliefs Abb. 1.



4 Antonio Lombardi, Mars, Venus und Amor. Marmor. München, Residenz. Zustand nach 1945.

seine Vorbilder in berühmten Apoll-, Merkur- und Faunstatuen, die Venus in nicht minder bekannten Standbildern der Venus. Vielleicht ist die Haltung des Amor ebenfalls ein Zitat, jedenfalls aber folgen seine prallen Körperformen und die Bildung des Kopfes den Putten vom sogenannten Saturnus-Thron im Museo Archeologico in Venedig.<sup>12</sup>

Die Unbefangenheit, mit der die Formanleihen der eigenen Komposition dienstbar gemacht werden, in der die Gestalten in ein unaufdringliches feines Liniengefüge, bestehend aus zahlreichen Parallelen und genauen Entsprechungen, fest eingebunden sind, macht den Reiz und den Charme der Darstellung aus. Man stelle sich vor, in einem Werk der griechischen oder römischen Antike, Mars lässig aufgestützt und mit überkreuzten Beinen stehend! Aber gerade die freie Wahl eines antiken Vorbildes zur eigenen Interpretation eines mythologischen Inhalts verweist auf die Früh- und Hochrenaissance, in der antike Figuren nicht einfach nur nachgebildet, sondern neu mit Poesie erfüllt werden.<sup>13</sup> Und dafür bedarf es hier keiner Handlung. Allein durch die Harmonie aller Linien sowie durch die Zuwendung der Köpfe wird der Inhalt vorgetragen. Lediglich der kleine Amor zwischen Mars und Venus setzt einen Akzent, indem er trotzig und energisch nach seinem Bogen greift, den Venus in ihrer erhobenen Rechten hält. Mit seinem Aufbegehren schafft er einen Kontrast, der die Stille der wortlosen Übereinstimmung zwischen Mars und Venus noch vertieft, die durch den Baum und die Ruine im Hintergrund wie in eine Welt von Ewigkeit gesetzt zu sein scheint. Dieser Effekt mag erklären, warum sich der Betrachter an griechische Grabstelen erinnert und an ihre Darstellungen von innigster seelischer Verbundenheit.



5 Zustand des Marmorreliefs Abb. 4 vor 1945.



6 Detail des Marmorreliefs Abb. 4 in anderer Beleuchtung. Zustand nach 1945.

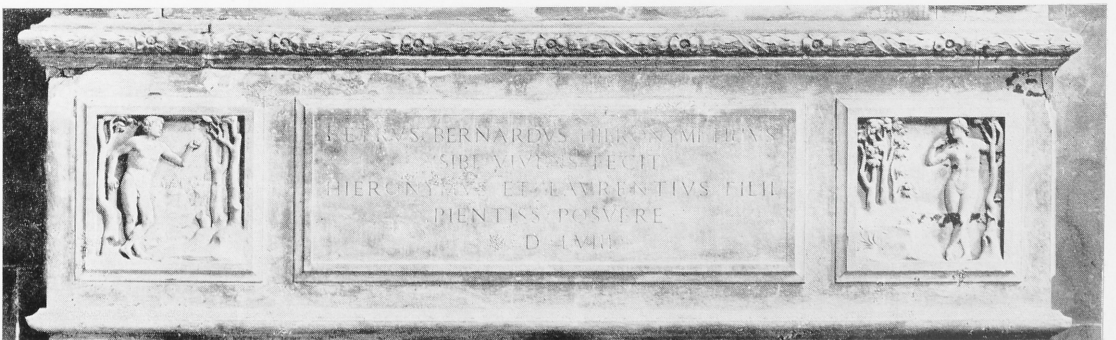
Die in sich ruhenden, fast melancholischen Gestalten sind andererseits in ihrer Wirkung den Figuren Giorgiones vergleichbar. Von Giorgionismus in der venezianischen Skulptur des frühen Cinquecento sprach zuerst Planiscig und nannte als Beispiele vor allem Werke des Antonio Lombardi.<sup>14</sup>

Antonio Lombardi dürfte unser Relief denn auch zuzuschreiben sein, obwohl der Mars in Auffassung und Ausführung aufs engste dem Adam des Vendramin-Monuments, heute im Metropolitan Museum in New York (Abb. 8), verwandt ist. Aber diese Verwandtschaft, die die Statue des Bruders Tullio und zugleich die gemeinsame Herkunft aus der Werkstatt des Vaters Pietro bezeugen, verdeckt keineswegs die individuellen Besonderheiten. Es genügt der Vergleich der Schulterpartie und des Thorax, um, trotz der unathletischen Weichheit auch des Adam, die genauere Zeichnung und die härtere Ausführung gegenüber der unbestimmteren, dem Ausdruck mehr als der Form verpflichteten Schaffensweise des Antonio zu verdeutlichen.

Nur wenige sichere Daten sind bislang aus dem Leben und Oeuvre Antonios bekannt<sup>15</sup>: Geboren ca. 1458, 1504/05 Ausführung wesentlicher Teile für den Zen-Altar in S. Marco in Venedig, 1505 war das grosse Marmorrelief in der Cappella del Santo in S. Antonio in Padua vollendet, 1506 geht er an den Hof des Alfonso I d'Este nach Ferrara, wo er vor dem März 1516 stirbt. 1508 hat er dort die mythologischen Reliefs für die *camerini di alabastro* geschaffen (heute in Leningrad).<sup>16</sup>

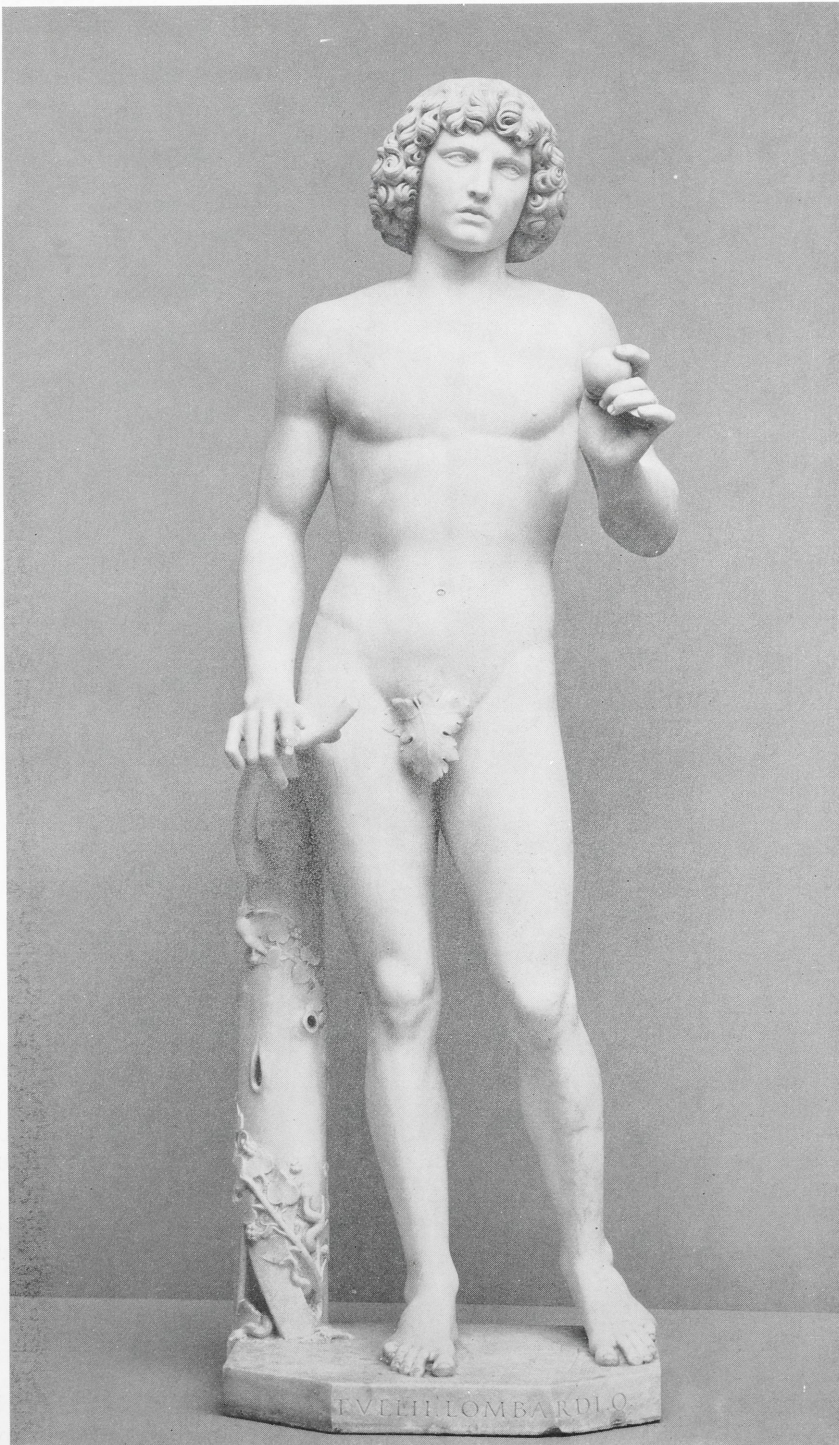
Zieht man allein Antonios gesicherte Reliefs zum Vergleich heran, stellt man fest, dass sich auch in diesen die Figuren jeweils auf einer ganz flachen Vordergrundsbühne befinden. Die bildparallel im *rilievo schiacciato* ausgeführten Hintergrundsarchitekturen, denen in der Regel einzelne Gewächse der Natur hinzugefügt sind, zeigen eine rückwärtige Begrenzung der Szenen an, ohne jedoch den Eindruck von Raumtiefe zu vermitteln. Und dies selbst nicht im Santo-Relief<sup>17</sup>, wo eine in die Tiefe projizierte Pfeilerordnung diese Illusion eigentlich schaffen soll, in ihrer Wirkung aber durch die Nebeneinanderreihung der Figuren und durch den hinter ihnen bildparallel gestrafften Vorhang, der ein ebenfalls bildparallel stehendes Portal verdeckt, von dem allein der Giebel zu sehen ist, wieder aufgehoben wird.

In unserem Relief sind Bildtiefe und Figurenraum identisch, was man an dem auf einen herausragenden Ast aufgestützten Arm des Mars ablesen kann. Der zugehörige Baum und die Ruine stehen unmittelbar hinter den Figuren. Die leere Fläche um den Baum ist für die Illusion der Raumtiefe ohne Bedeutung. In keinem der oben erwähnten Reliefs ist die

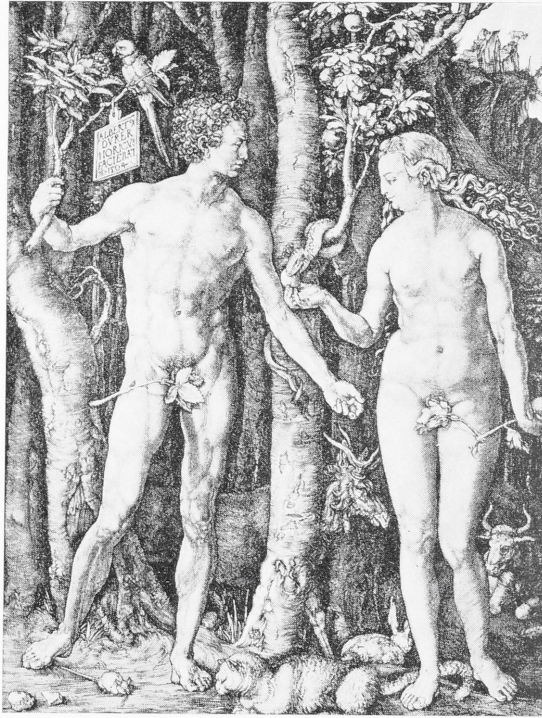


7 Werkstatt des Tullio Lombardi, Detail vom Grabmonument des Pietro Bernardo. Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari.





8 Tullio Lombardi, Adam. Marmor. New York, Metropolitan Museum.



9 Albrecht Dürer, Adam und Eva. Kupferstich. Wien, Albertina.

Tiefenraumbegrenzung so nah; gleichzeitig erkennt man in jenen das Bestreben, den Figuren in der Reliefbreite ein grösseres Wirkungsfeld zu geben. Deshalb darf man annehmen, dass das Relief mit Amor, Mars und Venus vor diesen entstanden ist, was bedeuten würde, in den ersten Jahren nach 1500.

Darüber hinaus glaube ich, dass Dürers Stich "Adam und Eva" von 1504 (Abb. 9) nicht ohne Einfluss auf Antonios Relief war, was, wenn die Annahme stimmt, bedeuten würde, dass das Mars-Venus-Relief unmittelbar vor der Übersiedlung nach Ferrara, d.h. kurze Zeit vor 1506, entstanden wäre.

Auch in den zur Ferrara-Gruppe gehörigen Reliefs (eingeschlossen die, die Antonios Vorbildern folgen) wird man prinzipiell ähnliche Renaissance-Architekturen und Landschaftselemente wiederfinden.<sup>18</sup>

Die Modellierung des "nassen" Gewandes mit den scharfen Graten, das die Beine der Venus derart umschliesst, dass sie voll erkennbar bleiben, hat ihre nächste Parallele im Gewand der "Madonna della Scarpa" vom Zen-Altar.<sup>19</sup>

Das Motiv des am Boden liegenden Kürass, der dem Auge des Betrachters direkt und unverkürzt die dunkle Höhlung eines Armlochs darbietet, zeigt auch das Relief mit der Schmiede des Vulkan in Leningrad.<sup>20</sup>

Das Bewegungsmotiv des Amor hat Antonio in dem ihm von Planiscig zugeschriebenen Relief in der Sockelzone des Vendramin-Monuments in SS. Giovanni e Paolo in Venedig in einem auf einem Hippokampen reitenden Putto, fast in absoluter Vorderansicht, vorgebildet.<sup>21</sup>

Eine Synthese wiederum von Dürers Stich und Antonios Relief erkennt man in den beiden Reliefs mit Adam und Eva am Grabmal des Pietro Bernardo in der Chiesa dei Frari in Venedig (Abb. 7), das noch zu dessen Lebzeiten (gest. 1538) wahrscheinlich von der Werkstatt des Tullio Lombardi ausgeführt wurde.<sup>22</sup> Die motivischen Verbindungen zu unserer Tafel sind nicht zu übersehen, aber auch nicht das Mehr an räumlicher Tiefe und Weite, das u.a. auch ein Hinweis auf die spätere Entstehungszeit ist.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Inv. Nr. 10/82.

<sup>2</sup> Manfred Leithe-Jasper und Wolfgang Wolters verdanke ich wichtige Hinweise, Alfred Schädlers wie stets liebenswürdiger Hilfsbereitschaft die Unterstützung bei der Durchführung aller in München anstehenden Nachforschungen.

<sup>3</sup> Über das Verhältnis von altem und Nachkriegszustand informiert die Gegenüberstellung mit der Kopie eines alten Fotos (Abb. 5). Die oberste Querfalte im Gewand der Venus im unversehrten Relief war eine Hinzufügung aus Gips. Herrn Dr. Albrecht Miller möchte ich für die Neuaufnahmen danken, deren Ausführung durch die ungünstigen räumlichen Bedingungen nicht einfach ist.

Die sowohl mit Licht von links als auch mit Licht von rechts in der Restaurierungswerkstatt der Skulpturengalerie von Peter Anders gemachten Aufnahmen und die zugehörigen Negative des Berliner Bronzereliefs sind merkwürdigerweise im Büro der Skulpturengalerie verschwunden. Die aus diesem Grunde am Aufstellungsort, an dem das Relief fest montiert ist, angefertigten Neuaufnahmen sind leider schlecht, da der Platz zum Fotografieren ungeeignet ist.

<sup>4</sup> H. Kreisel u. H. Thomas, Residenz München. Amtlicher Führer. München 1937, S. 91 f.

<sup>5</sup> R. v. Busch, Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1973, S. 117 ff.

<sup>6</sup> Österreichische Nationalbibliothek: Codex Vindobonensis. Sammelband verschiedener Handschriften. CV 9039.

<sup>7</sup> CV 9039, fol. 106 v (neue Zählung).

<sup>8</sup> Busch (Anm. 5), S. 121 f.

<sup>9</sup> Publikation in Vorbereitung.

<sup>10</sup> Wie etwa das Kentaurenrelief, heute im Museo Archeologico in Venedig, das im frühen 16. Jahrhundert geschaffen, bereits von einem Zeitgenossen wie Marcantonio Michiel (1484-1552) für antik gehalten wurde, eine Meinung, die man bis ins 19. Jahrhundert beibehielt. Vgl. L. Planiscig, Del Giorgionismo nella Scultura Veneziana all'inizio del Cinquecento, in: Boll. d'Arte, 1934, S. 148, Abb. 3.

<sup>11</sup> Busch (Anm. 5), S. 117 f.

<sup>12</sup> W. Wolters, La Scultura Veneziana Gotica. I, Venedig 1976, Fig. XXII. Das andere Fragment in: L. Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, Abb. 332.

<sup>13</sup> Was aber auch, siehe unten, für zeitgenössische Vorbilder gilt (Dürers Stich von 1504).

<sup>14</sup> Planiscig (Anm. 10), S. 146 ff.

<sup>15</sup> Für die monographischen und bibliographischen Daten vgl. die Zusammenfassung bei Pope-Hennessy, Sculpture II, S. 343 f.

<sup>16</sup> J. v. Schlosser, Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance, in: Jb. Kaiserhaus, XXXI, 1913, S. 87 ff., Abb. 19, 20. Planiscig (Anm. 12), S. 222 ff., Abb. 231-233.

J. Biscontin, Une Frise de Marbre d'Antonio Lombardo au musée du Louvre, in: La Revue du Louvre, 1975, S. 234 ff.

<sup>17</sup> Pope-Hennessy (Anm. 15), Taf. 143. Planiscig (Anm. 12), Abb. 228.

<sup>18</sup> Diese Reliefs, von denen u.a. Beispiele von Schlosser ([Anm. 16], S. 87 ff., Taf. XIX, XX, Abb. 19, 20, 23, 24), Planiscig ([Anm. 12], S. 259 ff.), W. Stechow (The Authorship of the Walters "Lucretia", in: Journal of the Walters Art Gallery, 1960, S. 72 ff.) und D. Lewis (The Washington Relief of 'Peace' and its Pendant. A Commission of Alfonso d'Este to Antonio Lombardo in 1512, in: Collaboration in Italian Renaissance Art, New Haven and London 1978, S. 233 ff.) besprochen und abgebildet werden, kann man sämtlich als lombardesk bezeichnen. Jedoch gibt es bei aller prinzipiellen Verwandtschaft so viele stilistische Unterschiede, dass man sie wohl nicht nur Antonio Lombardi und Mosca zuschreiben kann.

<sup>19</sup> Pope-Hennessy (Anm. 15), Taf. 144. L. Planiscig, Pietro, Tullio und Antonio Lombardo, in: Jb. Wien, N.F., XI, 1937, Abb. 119 (Frontalansicht) und ders. (Anm. 12), Abb. 230 (seitliche Ansicht).

<sup>20</sup> Siehe Anm. 16.

<sup>21</sup> Planiscig (Anm. 19), S. 110, Abb. 114. Die Zuschreibung wird, so weit ich sehe, allgemein anerkannt.

<sup>22</sup> G. Lorenzetti, Venezia e il suo estuario. Venedig 1926, S. 550 f.

## RIASSUNTO

Un rilievo bronzeo rappresentante Marte, Venere ed Amore nel Museo di Berlin-Dahlem deriva da un rilievo in marmo finora rimasto quasi sconosciuto nella Münchener Residenz. L'aspetto del bronzo ed il risultato dell'analisi di termoluminescenza dimostrano che il pezzo di Berlino fu eseguita a Venezia nella seconda metà del Cinquecento. Il rilievo di Monaco, danneggiato nella seconda guerra mondiale, è attribuibile ad Antonio Lombardi ed è databile tra il 1504 (incisione del Dürer "Adamo ed Eva") ed il 1506 (trasferimento di Antonio a Ferrara). La notevole distanza di tempo fra l'epoca di origine dell'opera in marmo e quella della copia in bronzo può forse essere spiegata con il fatto che il rilievo di Monaco aveva fatto parte della collezione di antichità che Andrea Loredan vendé nel 1568 al Duca Alberto IV di Baviera. Andrea Loredan, durante le lunghe trattative per la vendita, fece eseguire — come risulta anche dai documenti — copie di alcuni pezzi che in parte rimanevano a Venezia ed in parte furono vendute al posto degli originali. Del rilievo marmoreo, tenuto evidentemente in grande considerazione e forse creduto addirittura un pezzo antico, Andrea Loredan volle almeno conservarne una copia in bronzo a Venezia.

## Bildnachweis:

*Staatl. Museen, Berlin-Dahlem: Abb. 1-3. — Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München: Abb. 4-6. — Metropolitan Museum, New York: Abb. 8. — Anderson: Abb. 9.*