

## MISZELLEN

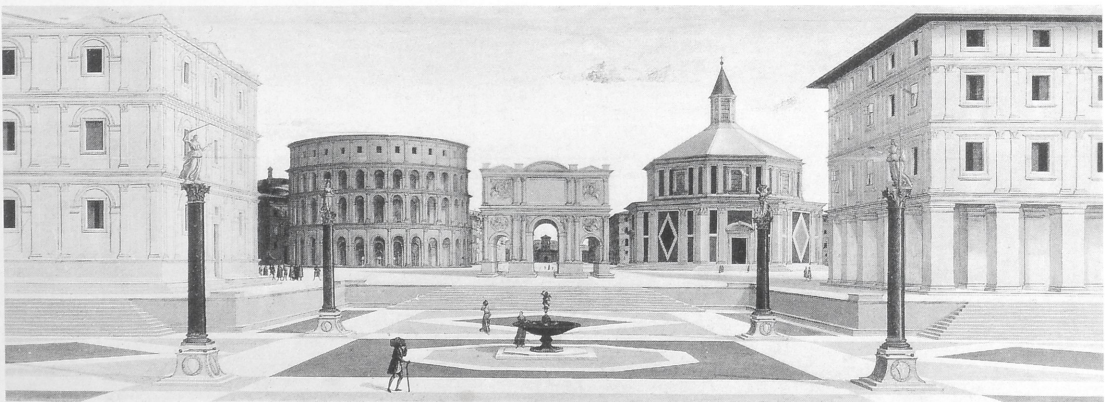
### Günter Passavant: ÜBERLEGUNGEN ZUR ROTATIONSMECHANIK VON VERROCCHIOS DELPHINPUTTO

Die Brunnenfigur auf der Platzvedute in Baltimore (Abb. 1 u. 2)<sup>1</sup> vermittelt eine ungefähre Vorstellung davon, wie Verrocchios Bronzeputto mit dem Delphin (Abb. 4)<sup>2</sup> in seiner ursprünglichen Anbringung auf einer vollrunden Kugel ausgesehen hat. Heute steht der Putto und auch Bruno Bearzis Bronzekopie, die ihn auf dem Brunnen im Hof des Palazzo Vecchio würdig vertritt, auf einer niedrigen Kugelkalotte. Auf drei Blättern aus dem sog. "Skizzenbuch Verrocchios" sind solche Amorini wiedergegeben, die wie in dem Bild in Baltimore auf einer Palla balanzieren<sup>3</sup>, und auch der Benedetto da Maiano nahestehende verrocchieske Tonputto in Washington, der auf einer Halbkugel steht (Abb. 5), gehört zu diesem Typus.<sup>4</sup>

Schon mehrfach ist darauf hingewiesen worden, daß der deutsche Italienreisende Hans Georg Ernstinger bei seinem Florenzaufenthalt anlässlich seiner Italienreise im Jahre 1595 den Brunnen mit dem Delphinputto im Palazzo Vecchio beschreibt als "ain märlstainener rörbrunnen, darauf die Cupido vom waßer umbgetrieben wiert"; und es heißt dann weiter "und geust sich das waßer an etlichen orten auß in ain brunnencor".<sup>5</sup> Diese sachlich knappen Angaben zeigen, daß der Besucher hier keineswegs das Bewegungsmotiv des Putto phantasievoll weiter interpretiert. Ernstinger, der sein Interesse an hydraulischen und mechanischen Inventionen vor allem bei der Beschreibung der Wasserkünste von Pratolino kundtut, gibt hier nur den Sachverhalt wieder, dass der Bronzeputto (auf dem von Francesco Tadda gearbeiteten neuen Porphyrbunnen) zunächst nicht fest montiert war, sondern von Wasserkraft um seine Achse gedreht wurde. Betrachtet man unter diesem Aspekt die Brunnendarstellung auf der Vedute in Baltimore, so wird deutlich, dass sich wohl nicht die Figur über der Kugel drehte, sondern daß die Palla mitsamt dem Putto vom Wasser "umbgetrieben" wurde. Zu fragen bleibt nun, wie dieser Drehmechanismus funktioniert haben kann.

Unter den hydraulisch betriebenen Automaten in den Grotten des Sockelgeschosses der Medicivilla in Pratolino gab es auch eine rotierende Bronzekugel, die in verschiedenen Beschreibungen der Wasserkünste erwähnt wird. Der schwäbische Architekt Heinrich Schickhard hat sie im Januar 1600 in seinem Reisetagebuch skizziert und ihren inneren Mechanismus beschrieben.<sup>6</sup> In den beiden Scherwänden der Hauptgrotte, die zusammen mit der mittleren Säulenstellung aus Verde antico den Raum in zwei quereckige Kompartimente unterteilten, befanden sich kreisrunde Mauerdurchbrüche. In einem dieser Oculi stand ein durch Wasserkraft bewegter Scherenschleifer, in dem andern saß eine Knabenfigur mit einer ziemlich großen rotierenden Kugel. In Schickhardts Beschreibung, die sich auf seine durch Buchstaben aufgeschlüsselte Grundrißskizze des Grottenkomplexes bezieht, liest sich das so:

"D send 2 runde durchgehende Lecher. In dem 1 steht ein Schleifstein darauff einer schleift. In dem 2 sitzt ein Kindle, helt ein Kugel großer dan ein Kopff, ist von Kupfer, hat innen ein Wasserrad, darwider spritzt Wasser durch ein geklipften Teichel, das starkh umlaufft. Im Umlauffen fährt das Wasser wider durch 4 Rohrle, so unter dem Rad, heraus. Darunder trinckhent aus dem Kestle 2 Enten, heben die Kopf uff nach dem Trinckhen."<sup>7</sup>

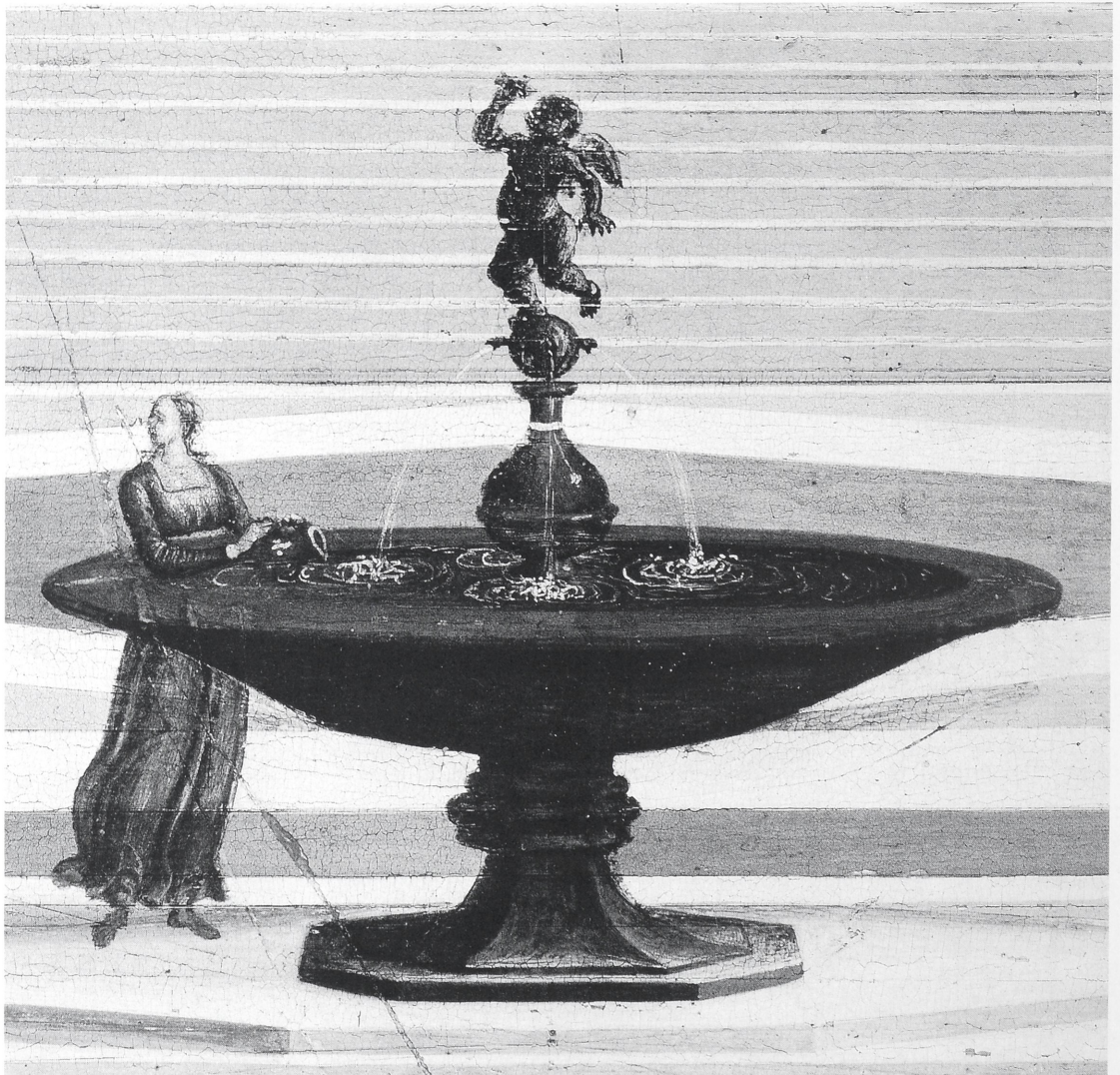


1 Florentinisch, Ende 15. Jh., Ideale Platzvedute. Baltimore, Walters Art Gallery.



Diesen relativ einfachen inneren Antriebsmechanismus für das Drehen der Kugel verdeutlicht Schickhardt in einem Schnitt (Abb. 3). An der inneren Kugelwand war in der Waagrechten ein Reifen mit kleinen Schaufeln angebracht, der wie ein Mühlrad durch einen Wasserstrahl in Drehung versetzt wurde. Das durch ein Rohr von unten in die Kugel geführte Wasser spritzte aus dem gebogenen Rohrende (dem "gekripften Teichel") gegen die Schaufeln und trat dann unterhalb des Reifens durch vier mit Tierköpfen dekorierte kurze Röhrchen aus der Kugel heraus.<sup>8</sup> Unter dem Schnitt schräg durch die Kugel hat der Zeichner deren Grundriss skizziert mit den vier gekrümmten, durch die Drehbewegung nach hinten abgelenkten Wasserstrahlen. Das Ganze ähnelt einem durch vier Raketen angetriebenen Feuerrad. In der äußeren Erscheinung glich diese Kugel mit den an den vier Seiten angebrachten "Wasserspeiern" jener unter der Brunnenfigur der Platzvedute in Baltimore. Mit großer Wahrscheinlichkeit wirkte in dieser rotierenden Kugel in Pratolino jene "inventione" weiter, die ursprünglich im Hof des Palazzo Vecchio und davor schon im Garten der Medicivilla in Careggi den Delphinputto zum Drehen brachte.

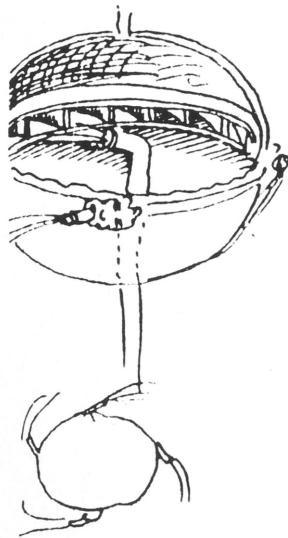
Das Bewegungsmotiv des Delphinputto (Abb. 6-9) folgt keiner bestimmten Richtung. Es ist kein eiliges Laufen nach vorne dargestellt; d.h. man erwartet nicht, daß das zurückgestreckte, etwas angewinkelte rechte Bein im nächsten



2 Ausschnitt aus Abb. 1.



3 Heinrich Schickhardt, Skizze der von Wasserkraft gedrehten Kugel in der Hauptgrotte von Pratolino.



4 Verrocchio, Delphinputto. Florenz, Palazzo Vecchio.



5 Verrocchio-Werkstatt, Laufender Putto auf Halbkugel. Ton. Washington, National Gallery.



6 Verrocchio, Delphinputto.



7 Verrocchio, Delphinputto.

Augenblick nach vorne geführt und vor dem Standbein auf den Boden aufgesetzt wird. Der Putto balanciert auf der Kugel, mit seinen in viele Richtungen ausladenden Gliedern das Gleichgewicht haltend. Darin unterscheidet er sich deutlich von der Tonfigur in Washington (Abb. 5), bei der das Standbein nicht gestreckt, mit durchgedrücktem Knie und fest aufsitzenden Fuß wiedergegeben ist, sondern die Figur in einem transitorischen Moment innerhalb der Laufbewegung dargestellt erscheint. Stellt man sich den Delphinputto rotierend vor, so erinnert er an jemand, der sich in einer Art Pirouette auf dem Eis dreht. Nach den Vorformen der "figura serpentinata" in Donatellos Putten am Sienerer Taufbrunnen kommt es hier im Zusammenhang mit dem Auftrag für eine hydraulisch bewegte, rotierende Brunnenbekrönung zur besonderen Ausprägung einer allseitig entwickelten Freifigur. Ihre Formen und Bewegungsmotive sind nicht auf eine Hauptansicht und zwei oder drei vorteilhafte Nebenansichten hin entworfen wie die der bronzenen Davidfiguren Donatellos und Verrocchios oder die der Judith Donatellos. Vielmehr ist der Delphinputto, um den man nicht mehr herumgehen muß, sondern der sich vor dem Betrachter dreht, nun wirklich "von allen Seiten gleich schön".<sup>9</sup> Wer einer allzu starren Vorstellung von der inneren Gesetzmäßigkeit der Kunstentwicklung huldigt, wird die Idee verwerfen, daß die Ausbildung der "figura serpentinata" innerhalb der Renaissanceplastik durch die Bewältigung eines technischen Bravourstückchens entscheidend mitbestimmt wurde. Und doch haben zweifellos die besonderen statischen Probleme bei der drehbaren Lagerung des Delphinputto es nahegelegt, alle ausladenden Teile so untereinander auszuponderieren, daß die Figur möglichst leicht um ihre Mittelachse rotieren konnte.<sup>10</sup>

Schließlich sei noch das weiterhin strittige Problem der Datierung von Verrocchios Figur angesprochen; sie schwankt zwischen 1465 und 1480.<sup>11</sup> Zuletzt hat Charles Seymour Jr. als Argument für seine extrem frühe Ansetzung des Werkes geltend gemacht, daß eines der zahlreichen Bronzefigürchen am Gitter der Cappella della Sacra Cintola im Pratereser Dom, und zwar jenes im reinen Profil erscheinende, spärlich bekleidete Knäblein (Abb. 10, 11), einen unmittelbaren Reflex des Delphinputto zeige.<sup>12</sup> Das betreffende Friesstück, in dem die Statuette auftaucht, muß spätestens um die Mitte der 60er Jahre entworfen und modelliert worden sein, da es im Februar 1467 zusammen mit allen anderen bis dahin noch fehlenden Teilen des Gitters fertig gegossen und bearbeitet abgeliefert war. Infolgedessen datiert Seymour Verrocchios Putto als das vermeintliche Vorbild für das Figürchen am Gitter "perhaps

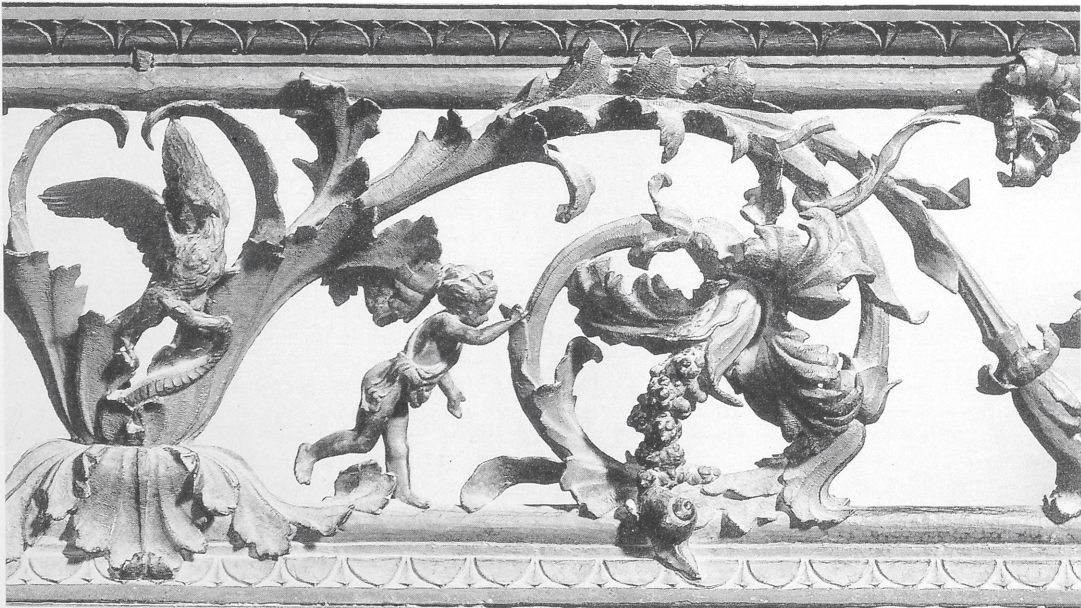




8 Verrocchio, Delphinputto.



9 Verrocchio, Delphinputto.



10 Prato, Dom, Bronzegitter der Cappella della Sacra Cintola. Friesstück.





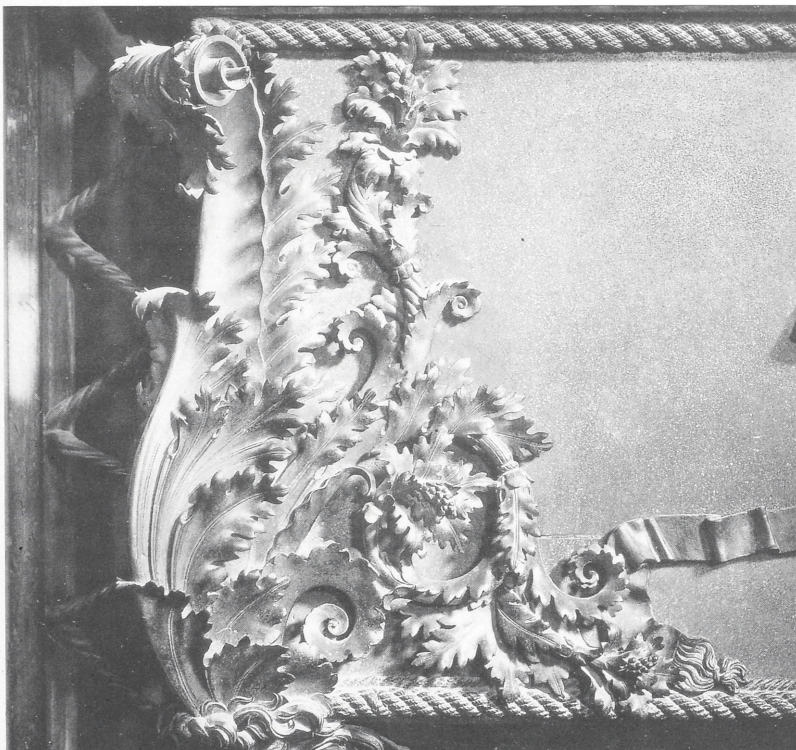
11 Prato, Dom, Bronzegitter der Cappella della Sacra Cintola. Friesstück.

even as early as about 1465” und damit *vor* die ersten für Verrocchio beglaubigten datierten Werke: die Grabplatte für Cosimo il Vecchio unter der Vierung von S. Lorenzo (vollendet 1467) und den Bronzekandelaber für die Signorie, heute im Rijksmuseum in Amsterdam (1468).

Auf dem Zusammenhang zwischen der Prateser Statuette und den Delphinputto hatte zuerst Giuseppe Marchini<sup>13</sup> aufmerksam gemacht; seine Beobachtungen wurden dann von Alberto Busignano<sup>14</sup> — etwas zu kühn — dahingehend weiter interpretiert, daß Verrocchio (geb. 1435) möglicherweise bald nach 1446 in der Werkstatt von Maso di Bartolommeo und Pasquino da Montepulciano als “garzone” seine Lehre erhielt und daß von daher die (auch sonst von Busignani gesehenen) engen Berührungspunkte zwischen den Werken der drei Künstler zu erklären seien. Gegen diese mit dem übrigen Curriculum Verrocchios — vor allem mit seinen Anfängen als Marmorbildhauer und als Maler — schwer zu vereinbarenden Mutmaßungen bezog Seymour Stellung, indem er geltend zu machen versuchte, daß sich bei Verrocchio nicht ein Einfluß Masos oder Pasquinos zeige, sondern daß umgekehrt Pasquino sich im Falle des Prateser Figürchens bereits an einem der ganz frühen Werke Verrocchios, dem Delphinputto, orientiert habe.

Wägt man diese gegensätzlichen Standpunkte ab, so erscheint es einerseits abwegig, sich wegen der unleugbaren Zusammenhänge zwischen Prateser Statuette und Delphinputto irgendwelchen Datierungszwängen auszuliefern; andererseits sollte man Marchinis Beobachtungen, die übrigens auch die besondere Inszenierung und Ausprägung der Tiermotive und vegetabilischen Formen innerhalb des betreffenden Friesstückes mit einbeziehen<sup>15</sup>, nicht völlig ignorieren. Nichts spricht dagegen, daß Verrocchio, der 1457 in seiner Katastererklärung über Arbeitsmangel als Goldschmied klagte<sup>16</sup>, in den frühen 60er Jahren nach Prato ging, um Pasquino bei der Fertigung der letzten Teile des Bronzegitters zu unterstützen, nicht schon in den 40er Jahren als junger Lehrling Masos — wie Busignani annimmt —, sondern als fertig ausgebildeter Goldschmied, dem Pasquino auch die Entwürfe und Wachsmodelle für einzelne Partien überliess.<sup>17</sup> Er kann sich auf diese Weise jene Erfahrungen im Bronzeuß erworben haben, die ihm kurz darauf bei der Fertigung des Amsterdamer Bronzekandelabers und der reichen Bronzeornamentik am Medicisarkophag der Alten Sakristei (Abb. 12) und dann am Ende des achten Jahrzehnts bei der Ausführung des Delphinputto zugute kamen.





12 Verrocchio, Medicisarkophag. S. Lorenzo, Alte Sakristei. Detail.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, Bd. I, Nr. 96, S. 143-151.
- <sup>2</sup> G. Passavant, *Andrea del Verrocchio als Maler*, Düsseldorf 1959, S. 19, Anm. 81 u. 82 auf S. 169; *id.*, *Verrocchio, Sculptures, Paintings and Drawings. Complete Edition*, London 1969, S. 17-19, 174-176; dt. Ausg. London 1969, S. 19-21, 181-182; it. Ausg. Venedig 1969, S. 24-26, 174f.; *Ch. Seymour, Jr.*, *The Sculpture of Verrocchio*, London 1971, S. 55-57, 162.
- <sup>3</sup> Vgl. Brit. Mus. 1952.4.1 verso; Louvre 2241 (A.P. 7245) und Louvre R.F. 1870 (A.P. 7558) — letzteres Blatt im Ausschnitt wiedergegeben bei Seymour (Anm.2), Abb. 163. Zu den im Berliner Kupferstichkabinett (1 Bl.), im Musée Condé in Chantilly (8 Bll.), in der Hamburger Kunsthalle (1 Bl.), im British Museum (2 Bll.), im Cabinet des Dessins des Louvre (3 + 8 Bll.) und in der École des Beaux-Arts in Paris (1 Bl.) verstreuten Teilen des von einem Verrocchio-Schüler stammenden Skizzenbuchs bleibt nach wie vor grundlegend: G. Gronau, *Das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio*, in: *Jb.d.preuss.Kslgn.*, Bd. 17, 1896, S. 65-72.
- <sup>4</sup> Seymour ([Anm.2], S. 167f.) hat in seinen Ausführungen zu dem — von ihm Verrocchio selbst zugeschriebenen — Putto in Washington (Abb. 4) auf die Platzvedute in Baltimore hingewiesen. Er sieht einen möglichen Zusammenhang zwischen der dort dargestellten Brunnenfigur, dem Tonputto und dem letzten urkundlich für Verrocchio bezeugten Auftrag: Der Künstler sollte einen Brunnen ausführen, den Matthias Corvinus auf seine Kosten in Florenz als Geschenk an die Stadt errichten lassen wollte und für den 1488 Marmor beschafft wurde. Nach Verrocchios Tod im gleichen Jahr scheint das Projekt nicht weiter verfolgt worden zu sein.
- <sup>5</sup> Auf die entsprechende Stelle in Ernstingers "Raisbuch" hat zuerst Frida Schottmüller 1908 bei einer Sitzung im Florentiner Institut hingewiesen; vgl. *Flor. Mitt.*, Bd. I, Heft 1, 1908, S. 41; außerdem Passavant (Anm.2) 1959 u. 1969.
- <sup>6</sup> Vgl. *Ch. Hülsen*, *Ein deutscher Architekt in Florenz (1600)*, in: *Flor. Mitt.*, Bd. II, Heft 5/6, 1917, S. 152-193. Hülsen geht auch auf die Erwähnungen der entsprechenden Objekte in den Pratolino-Beschreibungen von Montaigne (1580), Francesco de' Vieri (1587), Richard Lassels (1670) und Bernardino Sansone Sgrilli (1742) ein.

- <sup>7</sup> *Hülsen* (Anm.6), S. 160. Manche der Automaten von Pratolino leben noch in dem hydraulischen oder mechanischen Spielzeug späterer Jahrhunderte weiter: Aus den Enten, die nach dem Trinken den Kopf heben, sind inzwischen aus Kunststoff gefertigte Störche geworden; der Scherenschleifer oder auch die ebenfalls in Pratolino vorhandene Gruppe hammerschwingender Schmiede waren noch vor zwei Generationen unabdingbares Zubehör für die fest montierten Spielzeug-Dampfmaschinen der Kinder. Andere der in Pratolino bewunderten Inventionen wie die auf der Spitze eines Wasserstrahls balanzierende kleine Kugel sieht man mitunter noch in den Schießbuden der Jahrmärkte (das hohle Lederbällchen oder ausgeblasene Ei ist heute durch einen Pingpongball ersetzt); als weiteres bewegliches Ziel für die Luftgewehrschützen gibt es dort auch die zwischen Waldkulisen vorbeieilenden Hasen, Rehe und Hirsche, die allerdings nicht mehr — wie in Pratolino — durch Wasserkraft, sondern durch einen Elektromotor bewegt werden. Zu dem schwebenden Ball vgl. die Beschreibung der "Fonte della Rovere" bei *Agostino del Riccio*, *Del giardino di un re*, im 3. Bd. der "Agricoltura Sperimentale", Ms. in der BNCF, fol. 64 r/v, und *Salomon de Caus*, *Les Raisons de Forces mouvantes*, Paris 1624, II, VII, beides zitiert nach AA.VV., *La fonte delle fonti. Iconologia degli artifici d'Acqua*. Florenz 1985 (dort auch S. 42, Abb. 20 u. S. 62, Abb. 35 die entsprechende Stiche wiedergegeben). Zu der "Grotta della Samaritana" mit den Hammerschmieden und der Tierjagd siehe *Hülsen* (Anm.6), S. 164-166. In Pratolino gab es übrigens in der "Grotta di Cupido" auch eine sich drehende Amorfigur, bei der aus einer Fackel in der erhobenen Rechten Wasser spritzte. Ernstinger (vgl. S. 105 u. Anm. 5) erwähnt sie folgendermaßen: "zu hinterist in diser grotta auf ainem postament steet ain Cupido von mefsing gegofsen, geht umb und gibt wasser". Die Figur in Pratolino war, nach den erhaltenen zeichnerischen Wiedergaben zu vermuten, auf einer runden Scheibe montiert, die wahrscheinlich durch einen unter ihr im Wasser verborgenen Ketten-Zahnrad-Mechanismus gedreht wurde — und diesen bewegte wohl ein in den Grottenwänden verborgenes Wasserrad, wie es Schickhardt bei anderen von ihm skizzierten Automaten als Antriebsmechanismus wiedergibt (vgl. *Hülsen*, S. 164-166); Zeichnungen der "Grotta di Cupido" von Giovanni Guerra abgebildet bei *L. Zangheri*, *Pratolino, il giardino delle meraviglie*, Florenz 1979, II: atlante, Abb. 248-249.
- <sup>8</sup> Nicht eindeutig zu entscheiden ist es, wie Schickhardt zu seiner Kenntnis von dem inneren Mechanismus der Kugel gekommen ist. Hat er hier nur skizziert, wie er sich das Kugellinnere — vielleicht aufgrund der Beschreibung eines sachkundigen Begleiters — vorstellte? Oder war die obere Kugelkalotte abnehmbar, damit man diese *invenzione* besser studieren konnte?
- <sup>9</sup> Vgl. *L. O. Larsson*, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus* (Stockholm Studies in History of Art, 26), Stockholm 1974.
- <sup>10</sup> Es ist müßig zu fragen, wie und in welchem Maße hier nun die technischen bzw. statischen Rücksichten die formal-ästhetische Lösung beeinflussten oder regulierten. Innerhalb des Entwurfsprozesses war das eine vom anderen nicht zu trennen, d.h. die Wahl und Durchformung des Bewegungsmotivs erfolgte im Hinblick auf die notwendige allseitige Ausponderierung des Delphinputto. Andererseits muß aber schon der Auftrag für eine rotierende Brunnenbekrönung, der die Konzeption einer solchen "con tutte le vedute" vollkommenen Freifigur motivierte, zusammengesehen werden mit dem Auftauchen neuer Bewertungs- und Betrachtungsmodi im Bereich der Skulptur, die später in den aspekttheoretischen Erörterungen innerhalb der Paragone-Diskussion des Cinquecento ihren Niederschlag fanden. *Larsson* (Anm.9), dem wir die Zusammenstellung und Interpretation der Schriftquellen zu dieser Problematik verdanken, hat leider die *frühen* künstlerischen Zeugnisse des Strebens nach Mehransichtigkeit, etwa die Kleinbronzen Pollaiuolos und Bertoldos, zu wenig beachtet und Verrocchios Delphinputto völlig ignoriert.
- <sup>11</sup> Vgl. den jeweiligen Katalogtext zum Delphinputto bei *Passavant* 1969 (Anm.2).
- <sup>12</sup> *Seymour* (Anm.2), S. 56.
- <sup>13</sup> *G. Marchini*, *Di Maso di Bartolomeo e d'altri*, in: *Commentari*, II, 1952, S. 108-127.
- <sup>14</sup> *A. Busignani*, *Maso di Bartolomeo, Pasquino da Montepulciano e gli inizi di Andrea Verrocchio*, in: *Antichità Viva*, I, 1962, S. 33-39.
- <sup>15</sup> *Marchini* (Anm.13), S. 123f.
- <sup>16</sup> *Passavant* 1959 (Anm.2), Dok. III, S. 216f.; zu Verrocchios mutmaßlichem ersten Lehrmeister als Goldschmied vgl. *D. Carl*, *Zur Goldschmiedefamilie Dei mit neuen Dokumenten zu Antonio Pollaiuolo und Andrea Verrocchio*, in: *Flor. Mitt.*, XXVI, 1982, S. 129-166.
- <sup>17</sup> Wie bereits *Marchini* ([Anm.13], S. 127) betont hat, wird der auch später enge Kontakt zwischen Pasquino und Verrocchio durch die Tatsache erwiesen, daß man 1476 Pasquino und den in Verrocchios Bottega tätigen 26jährigen Leonardo der Sodomie bezichtigte. 1471 wurden Pasquino und Verrocchio gemeinsam als Zeugen genannt, als Mino da Fiesole für seinen Anteil an der inneren Marmorkanzel des Prateser Doms die Restzahlung erhielt. Vgl. *C. v. Fabriczy*, *Pasquino di Matteo da Montepulciano (1425-1485)*, in: *Rivista d'Arte*, IV, 1906, S. 127.