

Ein ›Antinous‹ des Guglielmo della Porta?

ZUM DATUM EINER RESTAURIERUNG DES ›HERMES-ANDROS‹ DES BELVEDERE

Von Peter Gerlach

Unter den berühmten Statuen des vatikanischen Belvedere hat die Statue des ›Hermes-Andros‹ bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als ›Antinous vom Belvedere‹ in der Kunstgeschichte eine prominente Rolle gespielt. Ihre Rezeptionsgeschichte ist erst im Ansatz erforscht. In diesem Beitrag werden einige Stiche und Kleinbronzen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts diskutiert, die Anhaltspunkte für das Datum und die Formulierung einer Restaurierung bieten, die möglicherweise durch Guglielmo della Porta ausgeführt wurde. In seiner Werkstatt bediente man sich dazu wahrscheinlich verkleinerter Wachsmodelle. Diese wurden aus verschiedenen Anlässen alsbald in mehreren Güssen vervielfältigt. Sie sind alle undatiert. Deshalb lag es nahe, von den Stichen des Giovanni Battista de Cavallieri auszugehen, da unter diesen der erste Stich nach dem restaurierten ›Antinous‹ sich findet. Das Datum der Entstehung dieses Stiches könnte einen Anhaltspunkt für das Datum ante quem der Restaurierung und damit auch für die Verfertigung der Kleinbronzen bieten.

Zugleich stellt sich die Frage nach dem Verwendungszweck aller dieser Kleinbronzen. Um ein Modell für eine Restaurierung für den Werkstattgebrauch zur Verfügung zu haben, genügte eine Ausführung in Wachs oder Ton. Diese hat sich nicht erhalten. Bei der Beurteilung der einzelnen Bronzefertigungen gehe ich aber von der Annahme aus, daß es ein solches Modell (oder auch mehrere im Wettbewerb entstandene) für diesen Zweck anfänglich gegeben habe. Von diesem(n) Modell(en) sind verschiedene Bronzefertigungen von unterschiedlicher Hand für unterschiedliche Sammlerbedürfnisse (studioli!) angefertigt worden. Da für keines der Exemplare Dokumente vorliegen, die es erlaubten, auf einen Besitzer vor dem Beginn des 18. Jahrhunderts (mit Ausnahme der Nr. 13 von Tetrode) zurückzuschließen, kann nur eine Beobachtung der Details dazu führen, Hinweise bereitzustellen, die auf vielfältige Hände in einer römischen Bronzwerk-

statt vom Ende des 16. Jahrhunderts aufmerksam machen, über deren Existenz bisher außer der Veröffentlichung einzelner Arbeiten kaum etwas Näheres bekannt ist. Hier kann neben dem Versuch der Eingrenzung des Datums der Restaurierung des antiken Originals nur eine relative Chronologie einer ersten Gruppe von insgesamt 20 Kleinbronzen vorgeschlagen werden. Sie ähneln schon deswegen einander, weil Ergänzungen vollständig und in einer nahezu identischen Formulierung vorliegen, wie sie in einigen Zeichnungen und Stichen aus den Jahren ab 1560/61 für das Original belegt sind. Davon unterscheidet sich eine zweite Gruppe von Kleinbronzen, die wahrscheinlich auf Dumesny zurückgeht. Diese muß an anderer Stelle vorgestellt werden, um die häufigen Verwechslungen der Autorenschaft zwischen diesen beiden Gruppen mit einigen Beobachtungen künftig vermeiden zu helfen.

I. Cavallieris Stich

Spuren auf der Platte: In der römischen Sammlung von Druckplatten und Druckgraphik, der ›Calcografia‹, wird die Kupferplatte aufbewahrt, mit der die ›Antinous‹-Tafel (Abb. 1) des Cavallieri gedruckt worden ist. Auf nahezu allen Abdrucken der verschiedenen Cavallieri-Ausgaben läßt sich der auf der Vorderseite dieser Platte noch immer sichtbare ›peitschen‹-förmige Kratzer rechts neben der Figur einwandfrei wie ein Leitmotiv ausmachen (Abb. 2)¹.

Ein Abzug, der in der Kombination mit dem frühesten Titelblatt katalogisiert ist, befindet sich heute in Chicago². Es handelt sich, dem Titelblatt nach, um die Ausgabe, die bei Porro in Venedig als Nachstich der Tafeln von Cavallieri erschienen ist. Die Maße dieses Kupferstichs weichen von den von mir gemessenen ›Antinous‹-Blättern um so viel ab, wie diese Blätter je untereinander an Maßdifferenzen aufweisen. Ashby selber gab ein Maß an, vermerkte aber nicht, an welcher Tafel oder welchem Titelblatt er diesen Wert er-

mittelt hatte³. Die Abweichungen, abzüglich von Meßungenauigkeiten, ließen sich mit dem unterschiedlichen Schwund des Papiere beim Trocknen nach dem Druck erklären, sind also kaum ein Argument für einen »verkleinerten Nachstich«, den Ashby annahm.

Damit stellt sich die Frage, ob das Blatt in Chicago überhaupt aus der Werkstatt des Porro stammt, wie bisher angenommen⁴. Ashby fand in dem von ihm nachgewiesenen Exemplar der venezianischen Ausgabe keines der Blätter mit Stichen nach Antiken des Belvedere. Nachdem aus den Kratzern auf dem Plattengrund, die auf dem Chicagoer Blatt deutlich sicht-

bar sind, aber hervorgeht, daß auch dieser Abzug von der noch erhaltenen Platte angefertigt sein muß, gilt es festzustellen, welche Abzüge mindestens eben die gleichen und welche weniger oder völlig andere Kratzer im Plattengrund aufweisen, um anhand dieses Indizes eine relative Chronologie der Abzüge erstellen zu können. Erst dann läßt sich feststellen, zu welchem Zeitpunkt nun tatsächlich das »Antinous«-Blatt zum ersten Mal abgedruckt wurde und damit wiederum der Zeitpunkt, vor dem die Restaurierung der Statue des »Hermes-Antinous« des Belvedere durchgeführt wurde, näher eingrenzen.



1 Cavallieri, Antinous, Kupferstich.
Brüssel, Bibliothèque Royale



3 Cavallieri, Antinous, Kupferstich.
Rom, Bibliotheca Angelica, LL. 21.4

Die gleichen Kratzer, vor allem die ›peitschen‹-förmigen rechts auf der Höhe der linken Hand, weisen Exemplare auf, die zwischen 1572 und vor 1584 entstanden sein sollen⁵. Erst recht finden sie sich in der 1584 datierten Ausgabe⁶.

Den einzigen bis heute bekannten, nicht nummerierten Abdruck des Stiches in der Bibliotheca Angelica datierte Ashby »vor 1561«⁷. Der Plattengrund auch dieses Stiches weist eine ungewöhnlich große Menge von Kratzspuren auf, die im wesentlichen in Längsrichtung, parallel zum Plattenrand verlaufen (Abb. 3). Sie lassen sich nur zu einem Teil, dann aber identisch, auf Abzügen finden, die in Bänden mit einem Titelblatt von 1580 und 1584 eingebunden sind. Das läßt nur den einzig möglichen Schluß zu, daß dieses Blatt nicht vor diesen, sondern erst nach 1584 gedruckt worden ist. Zudem wird dieser Verdacht von der Tatsache bekräftigt, daß unten rechts, wo sich auf den früheren Abzügen die Tafelnummer »5« befindet, eine Schwärzung auszumachen ist (Abb. 4), die nur von der Delle herrühren kann, die sich noch heute auf der Druckplatte sehen läßt. Diese Delle aber kann nur von den Spuren einer Tilgung der ersten Paginierung herrühren. Dann aber mag dieser Abdruck erst kurz vor der Überarbeitung der Platte durch Giovanni Giacomo de Rossi entstanden sein. Er versah auch diese Platte mit einem Filet und der neuen Nummer »82« oben rechts, so wie sie heute noch in Rom vorhanden ist.

Spätere Stichfolgen, die mit den Platten Cavallieris gedruckt wurden, enthalten mit wenigen Ausnahmen

unnummerierte Tafeln. Fraglich bleibt indes, ob sie überhaupt immer das ›Antinous‹-Blatt enthielten⁸. Wenn dieses vorkommt⁹, wie in der letzten von Cavallieri besorgten Ausgabe¹⁰, dann sowohl mit der alten, unten rechts eingravierten »5«, als auch mit den an der Platte vorfindlichen Kratzerspuren.



3 Cavallieri, Antinous (Detail), Druckplatte Vorderseite. Rom, Calcografia

Demnach kann nun das Chicagoer Blatt nicht aus einer Ausgabe des venezianischen Druckes stammen. Dagegen kommt sehrwohl die letzte von Cavallieri besorgte Ausgabe von 1594 in Frage. Es muß mit Blättern einer Porro-Ausgabe zusammengebunden worden sein, in der eine Tafel »5« nicht enthalten war.

Ebenso muß das Blatt aus der Bibliotheca Angelica¹¹ ein späterer Abdruck sein, etwa aus der Zeit, als sich die Cavallieri-Platten noch im Besitz Guiseppe de Rossi's befanden und bevor sie in den Besitz von Marcucci für seine Ausgabe von 1623 gerieten. Denn die schwachen Spuren der alten Numerierung, die sich noch auf einem Abzug nach 1645¹² außer dem Filet und der neuen Nr. 82 unten rechts ausmachen lassen, belegen nur, daß die Ziffer »5« auch bereits vor diesem



4 Cavallieri, Antinous (Detail), Kupferstich. Rom, Bibliotheca Angelica, LL. 21-4



5 Cavallieri, Antinous (Detail), Druckplatte, Rom, Calcografia

Erscheinungsdatum getilgt worden sein kann. Der Plattengrund wurde poliert und die Figur an manchen Stellen der Konturlinien aufgestochen. Es ist aber immer noch die gleiche Platte, von der diese Abzüge stammen. Cavallieri hatte sie als erster benutzt und heute noch befindet sie sich in der Calcografia.

Da die bisherige Datierung einiger Blätter auf ein Datum vor 1572 nicht beweisbar erscheint und anhand der nachweisbaren Abdrucke sich kaum noch feststellen läßt, wann diese Platte nun tatsächlich hergestellt und wann zum ersten Male gedruckt wurde, erlauben es unsere bisherigen Beobachtungen vorerst nicht anzunehmen, daß vor der ersten, mit einem datierbaren Titelblatt versehenen Ausgabe von 1572 bereits Abzüge von der Platte hergestellt worden sind. Manipulationen der Figur: Eine neugemachte Hand: Neben der Tilgung der alten Paginierung lassen sich an der Druckplatte der strittigen Tafel »5« in der Calcografia in Rom zwei weitere Spuren von Überarbeitungen ausmachen, diesmal an der Figur selber. Mindestens aus einer könnte sich ein Hinweis auf das Datum der an der Statue ergänzten Teile ergeben. Auf der Rückseite der Druckplatte erkennt man rechts oben, oberhalb des Kreuzungspunktes, der Diagonalen, eine erste Spur einer Überarbeitung, die von der Gravur des Feigenblattes herrührt¹³ (Abb. 5).

Auf der Rückseite findet sich nun eine weitere, gleichermaßen blanke Delle¹⁴, die ebenfalls einen dunkleren, wenn auch schwächer ausgeprägten Oxydationsbereich in ihrer Mitte aufweist. Dieser Delle entspricht auf der Vorderseite die an der Statue ergänzte Hand, die an mehreren Stellen ganz offensichtlich – und das wird auf der Platte weitaus deutlicher als auf allen mir bisher bekannt gewordenen Abzügen – verändert wurde. Es hat den Anschein, als sei sie zuerst mit einwärts gebogenen Fingern dargestellt gewesen¹⁵, entgegen der Darstellung bei den weiter unten zu besprechenden Kleinbronzen.

Jedoch ergibt auch diese Autopsie keine endgültige Bestätigung für die Vermutung, daß Cavallieri zur Zeit der Restaurierung des »Hermes« des vatikanischen Belvedere, 1560/61, seine Platte überarbeitet haben muß, als sie eben erst fertiggestellt worden war und noch bevor ein erster Abzug verkauft wurde. Das kann sich ebenso gut um oder nach 1570 zugetragen haben, kurz bevor der erste von uns datierbare Stich nach der Statue erschien.

Weitere Unregelmäßigkeiten der Ausgaben: Vor dem von Ashby angeführten zweiten Druck durch Porro, Venedig 1576¹⁶, ist noch eine Version einzufügen, die bisher nur durch ein Exemplar im Kapitol zu Rom ausgewiesen ist. Laut Titelblatt ist sie ebenfalls 1576 in Venedig erschienen¹⁷. Der Titel ist – abweichend von der von Ashby¹⁸ transkribierten Schreibweise – mit dem des Göttinger, des vatikanischen und des Londoner Exemplars identisch. Die Dedikation an Giovanni Donato trägt nun aber ein früheres Datum: »17. di De/cembre. 1575«. Ihr Text weicht von dem der übrigen Exemplare ab. Weist der Herausgeber in der späteren Fassung vom Januar 1576 gleich im ersten Satz der Dedikation auf eine ihm vorliegende früher erschienene Stichpublikation hin¹⁹, fehlt gerade dieser Hinweis in der anders lautenden Fassung des kapitolinischen Exemplars. Die Tafeln scheinen auf den ersten Blick nicht numeriert. Bei näherem Hinsehen lassen sich dann aber doch unten rechts auf einigen Tafeln Reste sowohl der arabischen als auch der etwas höher angebrachten lateinischen Numerierung auf den Abdrucken ausmachen²⁰. Der Band beginnt, wie Cavallieris »Antiquarum ...«, mit der Abbildung der »Romae Colossus celebris in hortis Car Cesis cui Dacia capta subest«²¹, die sich beide heute im Hof des Konservatorenpalastes befinden.

Neben Schreibfehlern in den Untertiteln²², sind auch Tafeln gegeneinander vertauscht²³. Einen Schluß darauf, ob der Band je mehr als nur die gegenwärtig 46 Blatt enthalten haben könnte, läßt der gute Erhaltungszustand nicht zu. Bemerkenswert bleibt indes der Umstand, daß die Numerierung der Blätter auf den Abzügen getilgt wurde und nicht auf den Platten vor dem Druck durch sorgfältiges Auswischen oder gar durch Rasur²⁴. Alle diese Beobachtungen könnten zu dem Schluß führen lassen, daß Porro Probleme mit Rechten an der Kopie von Cavallieris Stichen hatte und aus diesem Grunde das früheste Zeugnis einer 2. Auflage bemerkenswerterweise im Kapitol zu Rom landete. Weiterhin zeigt die Manipulation an diesem Exemplar, daß Ashbys weitreichende Folgerungen, die er aus dem Zustand des »Angelica«-Unikats zog, auch zu ganz anderen Folgerungen gelangen lassen könnte: nämlich das Fehlen aller vatikanischen Statuen auch in diesem Exemplar. Bestand ein Druckprivileg in der Regel über 10 Jahre, so könnte dieses Exemplar mit der raschen Änderung der Dedikation ein sicherer Hin-

weis darauf sein, daß Cavallieris Rechtsschutz 1575 noch bestand, er also mindestens im Jahre 1565 seine Platten fertiggestellt haben könnte, wenn es sich nicht um ein schon 1570 erneuertes Druckprivileg handelte, auf welches Porro Rücksicht zu nehmen gehalten war. Leider hilft uns diese Kenntnis bisher nicht bei dem Versuch weiter, einen frühen Abdruck des ›Antinous‹-Blattes ausfindig zu machen, um weitere Argumente für die Eingrenzung des Datums der Restaurierung des ›Hermes‹ zu finden. Den ältesten Abdruck enthält nach allem, was die Untersuchungen bisher erbracht haben, das Brüsseler Exemplar²⁵ (Abb. 1).

II. Vaccarias Stich von 1584

Nicht minder komplikationsträchtig als die Verlags-geschichte des ›Antinous‹-Stiches des Cavallieri stellt sich die Datierung eines Stiches heraus, den Lorenzo Vaccaria um 1584 in einer Sammlung von Stichen nach antiken Statuen in Rom unter dem Titel ›Antiquarum Statuarum Urbis Romae²⁶ herausgab. Erst 1621, als ein Teil der Druckplatten in den Besitz von Goert van Schaych gekommen sei, habe dieser die Platten, jeweils nach Sammlungen gruppiert, durchnummeriert. Dabei erhielt diejenige des ›Antinous‹ die Nr. »53«²⁷.

Es stellt sich damit die Frage, ob die Exemplare der 1. und 2. Auflage der Vaccaria Edition überhaupt eine Abbildung des ›Antinous‹ enthielten. Ashby stellte bei einer großen Anzahl der übrigen Darstellungen fest, daß diese entweder nach Cavallieri oder Lafreri kopiert seien. Trifft das auch für die ›Antinous‹-Darstellung zu?

Alle mir bekannt gewordenen Exemplare der ersten Ausgabe enthalten eine Tafel mit der Unterschrift »Milo alys Antinous Romae in vaticano.« (Abb. 6)²⁸. Weitaus häufiger scheinen Exemplare der zweiten Auflage zu sein. Von dieser 1584 als ›Parte Terza‹ zur 3. Auflage von Du Pérac's ›Vestigi dell'Antichità di Roma‹ (1575) erschienenen Auflage enthalten fast alle eine nummerierte ›Antinous‹-Tafel²⁹. Dennoch scheint dies – zumindest für die ›Antinous‹-Darstellung – kein hinreichendes Indiz, denn sowohl in der 1., als auch in der 2. Auflage finden sich jeweils nummerierte und nicht in der Platte nummerierte Abdrucke. Dennoch läßt sich die Platte vor 1584 datieren, gleichgültig wann die Numerierung hinzugefügt wurde.

Eine Kopie nach Cavallieri haben wir hier ganz sicherlich nicht vor uns. Wenn nun aber der Stich von Perret (1580/81) zu denen des Lafreri gerechnet wird, könnte der Vaccaria-Stich sehr wohl nach diesem kopiert sein, wiewohl er auch diesem gegenüber einige Änderungen aufweist. In Vaccarias Stich ist das Greifmotiv der fraglichen Hand völlig anders als bei Perret dargestellt. Greift bei diesem der Daumen nach hinten, die beiden folgenden gespreizten Finger um eine Gewandfalte und die letzten beiden wiederum im Winkel nach hinten, so kann demgegenüber die Lösung bei Vaccaria kaum als freie Variante eines Kopisten bewertet werden. Das grobe Schematisieren beim Baumstumpf und bei der Sockelplatte weist vielmehr auf die Kleinbronzen als Quelle für den Zeichner/Stecher des Vaccaria-Blattes hin. Auch der Gewandbausch um den linken Unterarm kann so kaum von Perret oder gar Cavallieri abgeleitet sein, oder aber er ist



6 Vaccaria, Antinous, Kupferstich, 1584

ebensoweit von diesen wie vom Original und den Kleinbronzen entfernt. Der jugendlich rundliche Typ, zu dem dieser Zeichner den ›Antinous‹ werden ließ, erinnert gleichwohl an die Darstellung im Stich des Perret, aber eben auch an die Kleinbronzen vor allem die der Gruppe 1. Demnach kann dieser Stich, selbst wenn sich seine Datierung auf 1584 belegbar noch vor dieses Datum rücken ließe³⁰, weder als Beleg für die Restaurierung noch für den Zeitpunkt der Entfernung dieser Ergänzungen herangezogen werden, denn ganz offensichtlich können die Kleinbronzen mindestens ebensogut als Vorlage gedient haben. Damit stehen von den Stichen her drei Daten für die Datierung der Kleinbronzen zur Disposition: (vor) 1584: Vaccaria-Stich, (vor) 1575: Porro-Kopie, (vor) 1572: Cavallieri-Abzug und indirekt 1565: Druckprivileg des Cavallieri.

III. Die erste Gruppe von sieben Kleinbronzen

Auf der Suche nach dem Autor einer Nachbildung des ›Hermes vom Belvedere‹ vom Beginn der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts in Rom hatte sich abgezeichnet, daß die Werkstatt Guglielmo della Portas mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht nur für das nicht erhaltene Modell und die Güsse von Kleinbronzen des Bargello in Florenz (Abb. 8 u. 15) als Urheberstätte namhaft gemacht werden kann, sondern daß auch die zwischen 1559/60 (Augsburger Anonymus und Tetrode) und 1638 (Perrier) vorhandenen Ergänzungen der Arme dieser Statue im päpstlichen Belvedere wahrscheinlich um 1560 unter der Leitung della Portas entworfen und ausgeführt worden sind³¹.

Bei Sichtung der Kleinbronzen nach dem sogenannten ›Antinous vom Belvedere‹ haben sich nun weitere Bronzestatuetten auffinden lassen, die einen so großen Grad an formaler Übereinstimmung mit der Bronze des Bargello aufweisen, daß sie nun versuchsweise ebenfalls dieser römischen Werkstatt des Guglielmo della Porta zugeschrieben werden sollen.

Die Gründe dafür sind folgende: Im überlieferten Verzeichnis des Nachlasses della Portas von 1578 werden ein Wachmodell und sieben Formen des ›Antinous vom Belvedere‹ aufgeführt, von denen bereits vor April 1574 zwei Abgüsse für Octavio Farnese angefertigt worden waren³². Im Testament von 1558 war davon noch nicht die Rede. Dort fanden »antike Köpfe« sehr wohl Erwähnung, von denen kurz zuvor Al-

dovrandi berichtet hatte³³. Bei keinem anderen Bildhauer des späten 16. Jahrhunderts lassen sich derartige Bestände bisher nachweisen. So heißt es etwa in einem Brief des Guglielmo della Porta an Filippo d'Este aus dem Jahre 1575, er habe »... ungefähr vierzig Figuren der Antike nachgebildet ...«³⁴, wobei offen bleiben muß, ob damit vierzig unterschiedliche Figuren bezeichnet oder ob Repliken je einzeln gezählt wurden. Bereits am 10. Juni 1564 verzeichnet das Register der Tesoria Segreta des Vatikan neben acht Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi fünf Köpfe und vier »statue di metallo«, die Guglielmo della Porta auf Wunsch des Papstes »in Belvedere« hergestellt habe³⁵. Somit wird aus den Dokumenten wahrscheinlich, daß zumindest in der Zeit nach 1558 della Porta in seiner Werkstatt und mit mehreren Helfern vermehrt Kleinbronzen, unter anderem auch Nachbildungen antiker Statuen, angefertigt hat. Demzufolge könnte sich die letzte Lebensphase Guglielmo della Portas auch in künstlerischer Hinsicht produktiver darstellen und nicht nur überwiegend durch Gutachtertätigkeit bestimmt sein, wie bisher in der Literatur hervorgehoben³⁶. Gestützt wird diese Neubewertung unter anderem auch dadurch, daß in dieser Werkstatt Kleinbronzen von Mitarbeitern jener Zeit hergestellt worden sind, von denen bisher einzig Tetrodes Nachbildung des ›Hermes‹ von 1560 identifiziert werden konnte³⁷.

1. Den höchsten Rang in Erhaltungszustand und Ausführung nimmt mit Abstand ein *Exemplar des Museum of Art der Rhode Island School of Design in Providence* (Abb. 7) ein³⁸. Ihm am nächsten steht der ›Perseus‹ des Louvre (Abb. 12)³⁹. Charakteristisch für die Bronze in Providence ist die sorgfältig geglättete Oberfläche, zu der die fein und regelmäßig gepunzte Oberfläche des Gewandes, der Haare, sowie der Laschen des Palmbaum-Stammes einen wirksamen Kontrast bildet. In allen Details der Gewandfalten, der Anatomie und des Stammes herrscht klare Konturierung und Präzision des Umrisses gegenüber allen übrigen Varianten dieser ›Antinous‹-Nachbildungen vor. Das Standmotiv ist durch das deutliche Auseinanderrücken von Stand- und Spielbein dem Original am nächsten, wenn auch durch die Betonung des S-förmigen Schwunges, die leichte Längung der Beine und die geringere Betonung der Breite der Hüfte ein jugendlicherer Typus hervorgehoben wurde. Die Schmalheit des Kopfes und seine

etwas stärkere Wendung nach links hin bestärken diesen Unterschied, der sich in weiteren Details der Palma- baum-Laschen, der Gewandfältelung und der Haar- modellierung fortsetzt. Trotz aller Betonung der Ju- gendlichkeit des Typus ist die Anatomie der herab- hängenden linken Hand klar durchgebildet und nicht so fleischig, füllig-weich, wie bei dem Exemplar im Bargello (Abb. 8). Dazu treten allerdings die winzig kleinen, fast nagellos erscheinenden Fingerspitzen in einen auffällig gewollten Gegensatz. Darin folgt auch der Pariser ›Perseus‹ diesem Modell (Abb. 12).

Die Entscheidung, die folgenden drei Exemplare (Bargello, Nettlefold, Paris) dem Rang nach begründet zu ordnen, stößt auf größere Schwierigkeiten.

Mit Sicherheit sind 2. das Florentiner Exemplar des Bargello⁴⁰ (Abb. 8) und 3. das aus der Sammlung Nettlefold⁴¹ (Abb. 9) die sorgfältigst ziselierten Abgüsse. Sie lassen sich dennoch in einigen Feinheiten voneinander unterscheiden. Die Oberflächen sind sorgfältiger bis in versteckte Winkel hinein geglättet, darin durchaus dem 4. Pariser Exemplar⁴² (Abb. 10a, b) vergleichbar. Sie weisen aber diesem gegenüber untereinander mehr Gemeinsames im Detail auf. So sind die Schuppen des Baumstumpfes senkrecht übereinander ausgearbeitet, dagegen beim Nettlefold-Exemplar gröber belassen. Zumindest in der Vorderansicht des Pariser Exemplars sind die Schuppen parallel zur Krümmung des rechten Beines so bearbeitet, daß die durch eine ausgeprägte Mittelrippe in einer aufsteigenden Schräge geordneten übrigen Schuppen, die näher zum Bein hin liegen, hier wie beim Bargello-›Antinous‹, vernachlässigt erschei- nen. Das ist durchaus erst bei der Ziselierung der Bron- zoberfläche hervorgehoben worden, die Masse reichte aus, um einen derartigen Unterschied zu ermöglichen. Die beiden erstgenannten gleichen sich in den Feinhei- ten der Kaltarbeit an den Kopf- und Schamhaaren (alle übrigen weisen eine glatte Scham auf), an Fingern, Zehen und den Falten des Gewandes. Das Exemplar Nettlefold erscheint in der gesamten Epidermis stärker bearbeitet, mehr Oberfläche ist abgetragen. Die Anatomie der Extremitäten erscheint gegenüber dem Florentiner Exemplar schmaler und glatter. Dessen Muskulatur wiederum ist gegenüber dem Pariser ›Antinous‹, der insgesamt fülliger wirkt, detaillierter ge- gliedert. Nach allen diesen Beobachtungen läßt sich nur der Schluß ziehen, daß der ›Antinous‹ in Provi- dence 1. und der des Bargello 2. die sorgfältiger gegos-

senen und ebenso sorgfältiger überarbeiteten Exem- plare sind. Dagegen kann das Exemplar der Samm- lung Nettlefold 3. als weniger sorgfältig gefertigt, in- des sehr wohl von gleicher Hand bearbeitet angesehen werden. Der Pariser ›Antinous‹ 4. scheint nach dem gleichen Gußmodell angefertigt, aber ein sehr sorg- fältig von anderer Hand bearbeiteter Abguß zu sein.

5. Ein geringerer und daher deutlich unterscheid- barer Grad an Überarbeitung als er sich bei der ›Anti- nous‹-Kleinbronze des Bargello findet (Abb. 8), cha- rakterisiert den äußeren Eindruck des Exemplars in



7 Antinous, Bronze.

Rhode Island, Museum of Art, School of Design, Providence

*Detroit*⁴³ (Abb. 11). Hier sind es vor allem die Laschen des Baumstumpfes, die Partie zwischen den Oberschenkeln und die zwischen dem linken Oberschenkel und dem anstoßenden Gewand, die *rauh* belassen wurden. Viel deutlicher jedoch als bei allen übrigen ist der Charakter des Ausgangsmaterials für das Gußmodell – Wachs – in diesem Abguß noch erkennbar. Auf der Rückseite (Abb. 11) schließlich (wenn sich diese auch im Bearbeitungszustand von der Vorderseite nicht unterscheidet, jedoch in manchem sauberer erscheint, als z. B. bei dem *Exemplar in Ferrara* 6.) lassen die auf

dem rechten Unterschenkel stehengebliebene Gußnaht und die etwas verdrückten, ausgestreckten Finger der linken Hand vorne, sowie der grobe Bearbeitungszustand der Füße diesen innerhalb dieser Gruppe als einen dem »Restaurierungs-Modell« sehr nahestehenden Abguß erscheinen.

6. Bis in die Details steht der Bronze des Louvre 4. die Statuette im Palazzo Schifanoia in Ferrara nahe⁴⁴. Gröber in der Oberfläche, wenn auch gleichmäßig glattgefeilt, ist sie von zahlreichen Fehlstellen bedeckt, die auch unter den Resten einer dunkelbraunen Lack-



8 Antinous (der »jüngere«), Bronze.
Florenz, Museo Nazionale del Bargello



9 Antinous, Bronze.
Ehem. Sammlung Nertlefeld

patina erkennbar sind. Die unregelmäßig dicke, aber runde Bodenplatte weist auf der linken Rückseite am Fuße des Baumstammes einen Riß und ein größeres Loch auf. Es erlaubt einen Blick auf die Reste des Füllmaterials des Gußkerns. Eine Stütze unter dem linken angehobenen Fuß ist hier hinzugefügt. Die Haare, die Gewandsäume, das Genital, die Finger und Zehen, ebenso wie die Laschen des Palmbaum-Stammes sind weniger scharf herausgearbeitet, sondern mit den leichten Beschädigungen und den vielleicht beim Abguß des Modells entstandenen Rundungen der Kanten

gegossen, so daß z. B. bei den Laschen die Mittelrippen fast gänzlich gerilgt sind. Deshalb wurden sie vielleicht auch beim Ziselieren nicht mehr ausgearbeitet. Geändert ist aber die Stellung des Daumens der linken Hand. Er liegt, nunmehr kaum sichtbar, parallel zu den beiden herabhängenden Fingern halbwegs auf dem Gewandende. Den Maßen nach ist diese Statuette mit der des Louvre gleich, wenn auch insgesamt stärker nach vorne geneigt. Das Gesicht ist länglicher und in der unteren Partie fülliger ausgefallen. Ebenso erscheint die rechte Hand breiter und massiger.



10a, b Antinous, Bronze, Rückseite.
Paris, Louvre

7. Nahezu identisch in Haltung und Ausdruck mit dem bereits genannten ›Antinous‹ des Louvre 4, wirkt der ebenfalls dort aufbewahrte ›Perseus‹⁴⁶, wenn man sie unmittelbar nebeneinander betrachtet (Abb. 10, 12). Seine Höhe von 22,8 cm (einschließlich des Helmes), seine Proportionierung – mag sie auch auf Fotos eine größere Schlankheit gegenüber dem ›Antinous‹ vor-täuschen – läßt aber deutlich werden, daß dieser Unterschied im Eindruck lediglich eine Folge der unterschiedlichen Ziselierung ist, nicht aber einer des Gußmodells. Selbst die Laschen des Palmbaum-Stammes sind in der ›Rohform‹ völlig gleichartig, nur nachfolgend unterschiedlich graviert. Allerdings gibt es in einigen Details unübersehbare Unterschiede, die nicht auf die Überarbeitung zurückzuführen sind. Der ›Perseus‹ hat eine Stütze unter dem angehobenen linken Fuß⁴⁸, und der hinter dem Rücken herabhängende Gewandbausch ist frei vom Rücken gegossen und nicht, wie beim ›Antinous‹ des Louvre, fest mit diesem verbunden⁴⁷. Zudem sind die ihn als ›Perseus‹ bestimmenden Attribute mitgegossen. Daher muß also das Gußmodell vor der Abformung bereits in dieser Weise umgestaltet worden sein. Das allerdings wirft endgültig die Frage auf, wie überhaupt die grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen all diesen Exemplaren zustande gekommen sein mag.



11 Antinous, Bronze (Rückseite, Detail).
Detroit, Institute of Arts

IV. Maßvergleiche: Die Proportionen

Die am Original des ›Perseus‹ mit einem Zirkel abgegriffenen Maße deuten, bei aller Ungenauigkeit eines solchen Verfahrens, auf eine wohl erwogene Proportionierung der Figur hin. Als Meßpunkt diente die Kinnspitze, genauer, die Unterkante des Kinns aus der Profilsicht. Von dort aus gemessen beträgt der Abstand zum Haaransatz 1,9 cm. Rechnerisch ergibt das eine Nasenlänge von 0,65 cm, die als ein Drittel der Gesichtslänge in der europäischen Proportionsliteratur in Anschluß an Vitruv von der Kinnspitze bis zum Haaransatz definiert ist. Die Proportionierung der antiken ›Hermes‹-Statue des Belvedere beläuft sich auf $7\frac{1}{2}$ mal die Kopfhöhe⁴⁸. Nach Vitruv⁴⁹ beträgt die Gesichtslänge ein Zehntel der Gesamthöhe. Demnach müßte die Gesamthöhe der Bronzestatue 10 x 1,95 cm zuzüglich der Höhe der Haarkalotte betragen. Das Gesamtmaß mit Bodenplatte betrug 22,8 cm. Abzüglich der Bodenplatte, von ca. 1,5 cm Höhe und des Helms, ca. 1,5 cm, verbleiben 19,8 cm für die Gesamthöhe der Figur, was durchaus dem ca. Zehnfachen der gemessenen Gesichtshöhe entspricht. Bedenkt man ferner, daß die Figur nicht aufrecht, sondern im Kontrapost mit geneigtem Kopf dargestellt ist, ergeben sich notwendige Abweichungen. Durch Meßungenauigkeiten werden diese aber möglicherweise wieder kompensiert. Die Gegenrechnung von der gemessenen Gesichtshöhe aus ergibt bereits 22,5 cm⁵⁰. Das läßt darauf schließen, daß der Kopf in der Gesamtproportionierung relativ groß ausgefallen ist, denn bei der Berechnung ist weder die Kalotte noch gar der Helm, einschließlich des Kammes, einbezogen. Deren Höhe beläuft sich nach Augenschein auf weitere 1,5 cm, was sich zu einer Gesamthöhe von ca. 24,0 cm summiert. Nun sind aber durch die Haltung unter Umständen eben diese rechnerisch überschüssigen 1,2 cm genau dort gleichsam ihrer Wirkung nach ›aufgehoben‹, und die Statuetten erweisen sich auch in ihrer Proportionierung als ein sehr genaues Abbild des antiken Vorbildes.

Daß der ›Perseus‹ im Wachs-Ausschmelzverfahren hergestellt wurde, lehrt ein Blick in eine Öffnung, die sich unten am Halsstumpf des Medusenhauptes befindet. Im Inneren sind Reste des typischen Gußkernes erkennbar, der aus Gips und Sand gefertigt wurde. Dieser ist offenkundig aus der Figur selber weitgehend

entfernt worden, denn sie klingt gegenüber dem ›Antinous‹ dünnwandig hohl, während jener, abgesehen davon, daß er wesentlich schwerer ist, stumpf massiv klingt. Weiterhin sind an mehreren Stellen des ›Perseus‹ Stifflöcher auszumachen, die als Abstandhalter zwischen Kern und Gußform dienten und nach dem Guß entfernt wurden. Bis auf eines der etwa dem Durchmesser einer Stecknadel entsprechenden Löcher sind die übrigen erkennbaren so bearbeitet, daß die Oberfläche geschlossen ist. Nur auf der Vorderseite finden sich stark verkratzte Reste einer Vergoldung.

Daher ist eine Aufstellung in einer Nische anzunehmen. Nach allen Kenntnissen hat sie mit Sicherheit in einer relativ hochliegenden Nische gestanden, von wo aus der Blick der Figur direkt auf den Betrachter gerichtet sein konnte. Alle fotografischen Aufnahmen täuschen darüber hinweg, da sie ohne Ausnahme entweder leicht von oben aus oder von Höhe der Mitte der Figur aus aufgenommen sind. Erst eine Aufnahme aus einem niedrigen Blickwinkel von unten enthüllt eine ganz andere, der Komposition durchaus angemessene Ansicht (Abb. 13). Die aus der Seitenansicht be-



12 Perseus, Bronze, teilw. vergoldet.
Paris, Louvre



13 Perseus, Bronze (Untersicht).
Paris, Louvre

merkliche und vom Original abweichende Neigung der Figur nach hinten bestärkt die Auffassung von der Komposition für eine hohe Aufstellung und einen Blick von unten her. In den gemalten Reproduktionen des 17. Jahrhunderts ist gerade diese Ansicht vermieden und die Figur eher, wie der originale ›Hermes‹ des Belvedere, leicht nach vorne gebeugt dargestellt worden. Erinnert man sich allerdings an Abbildungen von Ateliers, in denen Kleinbronzen aufgestellt sind oder gar an die Rekonstruktionen von ›studiolo‹-Sammlungen, dann wird klar, daß Kleinbronzen in der Regel einen Aufstellungsplatz mindestens über Kopfhöhe hatten. Damit wird sowohl die eigentümliche Weichheit in der Anlage der rechten Hand- und Armbeuge, gleichermaßen wie auch die immer wieder auffällige Längung der Finger der linken Hand insofern begreiflich, als ihre leichte Disproportion, die in der Ansicht aus gleicher Höhe oder leicht von oben auffällt, aus der Untersicht vollständig verschwindet. Sie bleibt indes betont und das kann nur bedeuten, daß man auf die Rekonstruktion dieser Hand auch aus der Untersicht, wenn schon nicht nachhaltig aufmerksam machen wollte, so doch diese deutlich herzeigen wollte.

Die Komposition nimmt also auf eine Nischen-Aufstellung in einer gewissen Höhe über dem Betrachter Rücksicht. Deswegen sind fast immer die Rückseiten weniger präzise ausgearbeitet als die vorderen Partien. Deswegen auch ist die Vergoldung des Pariser ›Perseus‹ nur auf den von vorne sichtbaren Körperpartien aufgetragen⁸¹.

V. Stil und Technik

Ob auch Pietro da Bargas eigenwillige Variante einer Nachbildung der gleichen antiken Statue (s. u. 15, Abb. 19) mit der Restaurierung des Originals zusammenhing, muß vorerst offenbleiben. Viele der diesem zugeschriebenen ›Antinous‹-Statuetten stammen wohl kaum von seiner Hand, sondern sind wohl eher Produkte aus der Werkstatt della Porta⁸². Die Versuche, die übrigen Varianten nach dem gleichen Vorbild mit Bildhauernamen wie B. Cellini, Vincenzo Danti oder Francois Duquesnoy in Verbindung zu bringen, bedürfen trotz aller dokumentarischen Wahrscheinlichkeit einer stilistischen Überprüfung, denn die meisten dieser Zuschreibungen lassen sich teils aus stilistischen, teils aus Gründen, die sich bei der Überprüfung der

Belege ergeben, angesichts der überraschenden Ähnlichkeit und Übereinstimmung der verschiedenen Exemplare untereinander nicht mehr halten⁸³. Schon von der Größe her gleichen sich alle Statuetten: von 21,0 cm Höhe der Statuette aus der Sammlung Nettlefold⁸⁴ (Abb. 9), die als die kleinste angesehen werden kann, bis hin zu der Höhe von 21,6 cm des Exemplares in Detroit⁸⁵ (Abb. 11), ist dieser Unterschied doch so gering, daß allein schon Meßungenauigkeit (bei der Unregelmäßigkeit des mitgegossenen Sockels und der unterschiedlichen Ausführung der Haare) einerseits und andererseits der Unterschied bei der Überarbeitung des Eingußkanals, der sich an der Oberseite des Kopfes befunden haben muß, – gleichgültig welche Gußtechnik jeweils zur Anwendung kam – hinreichend diese Differenz von bis zu 6 mm erklärlich machen.

Gemeinsam ist diesen Statuetten weiterhin, daß der Baumstamm (ausgenommen Detroit) unmittelbar mit der linken Seite des Sockels abschließt. Als gleichmäßig runde Platte ist die Standfläche geformt (Bargello⁸⁶, Detroit⁸⁷, Ferrara⁸⁸, Nettlefold⁸⁹, Paris⁹⁰, Providence⁹¹), wenn auch bei zweien der Exemplare Abweichungen vorliegen. So ist bei dem Exemplar des Louvre sowohl auf der Vorderseite (Abb. 10a), als auch auf der Rückseite (Abb. 10b) zwischen den Füßen ein geschwungener Einschnitt ausgespart und bei dem Exemplar in Ferrara die rechte Seite unter dem linken Fuß der Statuette unregelmäßig in der Dicke. Diese Ungleichförmigkeit erklärt sich recht einfach, wenn man davon ausgeht, daß dort das flüssige Metall in der Form aufstieg, diese Partie also bei jedem Guß durchaus unterschiedlich weit mit dem Gußmaterial aufgefüllt worden sein mag.

Bei allen Exemplaren erscheint die Dicke des Materials gleichmäßig – soweit sich das dem Gewicht und dem Klang nach erschließen ließ –, bis wiederum auf das Exemplar in Ferrara, das vor allem an der Rückseite sehr dünne Stellen aufweist⁹². An dessen linker Seite ist zwischen dem Baumstamm und der Bodenplatte ein Loch entstanden, durch das sich im Innern Reste des Gußkerns erkennen lassen. Die rauhe Oberfläche, der vor dem Guß abgeschnittene Teil des frei hängenden Gewandbausches hinter dem Rücken und die geringe Überarbeitung der gesamten Rückseite⁹³ weisen darauf hin, daß die Figur ebenfalls für eine Aufstellung in einer Nische vorgesehen war. Wir haben

auch in diesem Exemplar in Ferrara einen späteren Abguß vor uns, der möglicherweise erst von einem der Söhne Guglielmo della Portas, z. B. Thommaso della Porta, angefertigt wurde⁶⁴.

Die relative Gleichheit der Statuetten dieser Gruppe weist auf ein gemeinsames Ausgangsmodell hin. Von diesem wurden über Gipsformen weitere Wachsmodele kopiert, die nun von den einzelnen Bildhauern in den feineren Details unterschiedlich modelliert wurden. Das wird besonders an den Haaren und den Laschen des Palmbaum-Stammes deutlicher ablesbar. Deren Anordnung, nicht aber deren ›Innenmodellierung‹ blieb ständig gleich. Von diesen so ausgearbeiteten Wachsmodellen wurde, wahrscheinlich nach dem Wachs-Ausschmelzverfahren, wie es Antico entwickelt hatte, die einzelne uns erhaltene Statuette in Bronze gegossen und nachfolgend ziseliert. Diese Kaltarbeit nun beförderte die Unterschiede auch dort noch einmal, wo das gemeinsame Wachsmodell eine im Detail offenkundig wenig verbindliche Lösung der zu rekonstruierenden Details vorgab. Das betraf den Daumen und überhaupt die Haltung der Finger der linken Hand gegenüber den Gewandfalten, aber auch Details, wie Schamhaare, Einzelheiten der Kopfhare, die Fußstütze, die Form der Bodenplatte und die Innenformen der Laschen des Palmbaum-Stammes. Aber eben auch die Details des Gesichtes. Unveränderlich festgelegt war dagegen die gesamte Haltung der Figur und so scheinbar nebensächliche Details, wie die Anzahl der Faltenwindungen des Gewandendes über der linken Schulter oder derjenigen des herabhängenden Gewandendes rechts.

VI. Die zweite Gruppe von fünf Kleinbronzen

Wie sich aus der ersten Gruppe das 1934 aus der Sammlung Nettlefold versteigerte Exemplar bisher nicht hat wieder auffinden lassen (oder unter den bekannten nicht identifizieren ließ), so können in der älteren Literatur mindestens zwei weitere Exemplare nachgewiesen werden, über deren Verbleib bisher keine Klarheit zu gewinnen war. Sie sind aber dennoch hier von Interesse, weil eines von ihnen mit den zu besprechenden Exemplaren so vieles an Ähnlichkeit aufweist, daß zumindest ihr Ursprung aus der gleichen Zeit und wahrscheinlich sogar vom gleichen Ort, der Werkstatt Guglielmo della Portas in Rom, angenommen werden kann.

8a u. 8b. In der ›Description sommaire des statues, figures, bustes, vases et autres morceaux de sculpture, tant de marbre qu'en bronze ... provenans du Cabinet de feu M. Crozat‹, die als Versteigerungskatalog für den 14. Dezember 1750 in Paris verfaßt wurde, werden unter den Nummern 83 und 84 zwei Statuetten aufgeführt, die als »Antinoüs favori d'Hadrien, petit bronze antique, qui differe peu de la Statue de marbre qui est a Belvédere ...« vorgestellt wurden. Die Beschreibung der zweiten der beiden einander gleichenden Statuetten trägt den Zusatz: »... dont les draperies ont été dorées anciennement; elle est dans les memes proportions que la précédente«.

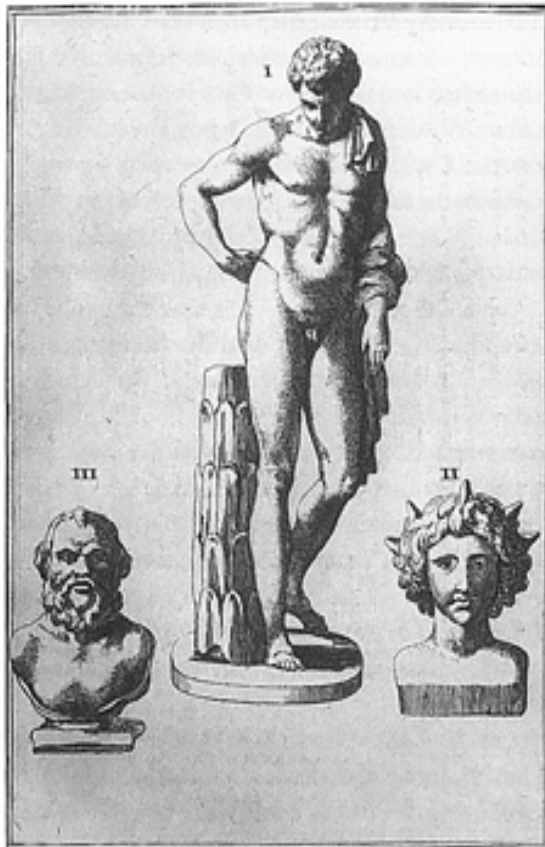
Wir könnten nach diesem knappen Text, vor allem weil sie als »antique« (was sowohl »antik«, als aber auch nur »alt« bedeuten kann) bezeichnet wurden, beide Exemplare kaum mit den italienischen Bronze-Statuetten des 16. Jahrhunderts in Verbindung bringen, wenn nicht bereits 1768 in den ›Recueil d'antiquités‹ des Comte de Caylus, die in sieben Bänden zwischen 1752 und 1768 in Paris verlegt wurden, auf der Tafel LXVIII ein Kupferstich erschienen wäre, auf dem eine ›Antinous‹-Statuette abgebildet ist, die mit den hier behandelten in nahezu allen Einzelheiten zu vergleichen ist (Abb. 14). Im Text auf Seite 179–180 wird nun berichtet, Caylus habe diese von Crozat erworben, der sie seinerseits auf einer Italienreise 1715 in Neapel erstanden habe⁶⁵. Zu diesem Zeitpunkt wurde sie für »antik« gehalten und unter römischen Altertümern abgebildet. Resté der Vergoldung am Stamm und am Gewand wurden angeführt und Beschädigungen des rechten Fußes und Schenkels vermerkt. Auf dem Stich ist davon jedoch nichts sichtbar. Die Beschädigung des Baumstammes indes, die auf dem Stich zu erkennen ist, bleibt im Text unerwähnt. Schenken wir nun dem Text der ›Description‹ von 1750 Glauben, dann wird auch das zweite Exemplar eine italienische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewesen sein. Beide weisen die gleiche Höhe von »8 pouces« auf, was einer Höhe von 21,7 cm entspricht. Das paßt zu den bekannten Statuetten.

Keine der bisher behandelten Statuetten der Gruppe 1. hat jedoch eine in der Stichreproduktion des Caylus'schen Werkes deutlich markierte Einzelheit, nämlich eine parallele Gravierung auf den Laschen des Palmbaumstammes. Diese Eigentümlichkeit weisen jedoch zwei weitere Statuetten auf.

9. Eine davon fand sich aus Privat-Besitz im Kunsthandel. Als Herkunft wurde die *Sammlung Mellen* angeführt, das Stück Cellini zugeschrieben⁶⁶. Neben der Gravur der Laschen und der rechteckigen Form der Basis (die möglicherweise nur als Halterung für eine dem folgenden Exemplar vergleichbare Sockelform angefertigt wurde) gleicht sie, soweit sich das nach dem kleinen Foto beurteilen läßt, in der etwas plump wirkenden Fülligkeit des Torso durchaus dem Crozat-Caylus-Exemplar. Die Bearbeitung der Oberfläche und der figuralen Details rückt sie in die Nähe zum Exemplar des Bargello.

10. Dort wird ein zweites Exemplar⁶⁷ aufbewahrt, das noch viel eher zum Exemplar »Crozat-Caylus« und »Mellen« paßt, als zu einem der vorher behandelten Gruppe 1. Der geteilte Sockel, der massige Torso, die sauber ausgeführte Fältelung des Gewandendes über der rechten Schulter und die Glättung der Epidermis, alles das läßt diese Statuetten untereinander wie Dril-

linge ähnlich erscheinen. Gleichen sich die beiden Exemplare des Bargello⁶⁸ bei einem flüchtigen Blick wie Zwillinge, so wird beim näheren Hinsehen doch mancher Unterschied deutlich. Wenn auch von fast gleicher Höhe, ist indes die Proportionierung der Körper für das Auge von spürbarer Unterschiedlichkeit. Dies folgt auch aus der geringfügigen Veränderung des Standmotives. Der »ältere« Wirkende (Abb. 15) hat Stand- und Spielbein so dicht zusammengedrückt, daß in Wadenhöhe beide im Guß miteinander verbunden sind, während sie bei dem »jüngeren« (Abb. 8) weiter auseinandergesetzt sind. Dadurch gerät die Haltung des ersteren labiler, weiter nach rechts hin geneigt, an der Krümmung des Baumstammes zur gleichen Seite hin deutlich ablesbar. Nicht nur durch den schlanker wirkenden Kopf – verstärkt durch die steiler hoch modellierten, kappenförmigen Locken –, sondern auch durch die wesentlich längeren Finger und damit größer wirkenden Hände ist der Eindruck des ersteren bestimmt. Die Gliederung seines Rumpfes durch Scham, Nabel und Brustwarzen liegt, gemessen an der des »jüngeren«, höher. Das trifft auch für Kinn und Nase zu. Der Bearbeitungszustand, die Durchführung der Details, erst recht aber die sorgfältige Glättung der Epidermis erweist beide Exemplare des Bargello gegenüber allen übrigen »Antinous«-Nachbildungen, nach dem Exemplar in Providence, als die qualitativsten Bronzen aus. Der Unterschied des »Älteren« zum »Jüngeren« rückt nun in vielen der an diesem beobachteten Details auch den Pariser »Perseus« weitaus näher an jenen, als in die Nähe des »Jüngeren«, mit dem er zuvor verglichen wurde (S. 156; Abb. 12). Wenn auch bei diesen die Locken ringförmiger gegenüber den S-förmigen des Bargello-Exemplars gestaltet sind, die Scham behaart ist, die Beine in Höhe der Waden getrennt, also weiter auseinander gestellt wurden und der Baumstamm nur nach hinten, nicht aber zur Seite gebogen ist, gleichen sich die auffällig langen Finger der linken Hand. Er erscheint indes weniger massig, da die Beine, offensichtlich durch Feilen, schlanker gearbeitet wurden. Eine Reihe weiterer Details (Nase, Genital) weisen auf eine starke Bearbeitung mit der Feile hin, während andere Partien (Auge, Lider, Achselhöhlen, Hände, Füße) durch geringere Markierungen des linearen Umrisses weicher modelliert verblieben. Dennoch muß er von gleicher Hand bearbeitet worden sein, wie der »ältere Antinous« des Bargello. Dem-



14 Antinous, Kupferstich.
Ehem. Sammlung Crozat-Caylus

nach wäre er gleichfalls auf »um 1560« zu datieren und ist ebenfalls der Werkstatt della Portas zuzuschreiben.

11. Der Typus-Variante nach, weniger allerdings in der Feinheit der Details, gleicht eine Bronze des *City Art Museum of St. Louis* (Abb. 16)⁶⁹ dem Bargello Exemplar (Abb. 15), also dem »älteren« Typus. Unterschiede scheinen offenkundig, wenn auch bei näherem Hinschauen nebensächlich⁷⁰. Die Fülligkeit dieses Oberkörpers ebenso, wie auch die der Schenkel, die engere Stellung der Beine, die an der dicksten Stelle der Unterschenkel zusammenstoßen, unterscheiden sie von den Bronzen der ersten Gruppe deutlich genug. Zudem

ist bei diesem Exemplar der Kopf gegenüber dem Bargello-»Antinous« um wenig weiter gesenkt, wodurch die Bronze aus der Sammlung Mellen und das Crozat-Caylus-Exemplar deutlicher in Erinnerung kommen als irgendeines der übrigen. Die sorgfältige Durchbildung der Anatomie der linken Hand jedoch mit den überaus winzigen Fingernägeln konnte bisher nur bei der Bronze in Providence und dem »Perseus« des Louvre beobachtet werden, ganz im Gegensatz zum »Älteren« des Bargello. Dessen Handrücken ist runder, knochenloser modelliert. Auffällig wird auch die zu einer Rolle gedrehte Windung des am weitesten



15 Antinous (der »Ältere«), Bronze.
Florenz, Museo Nazionale del Bargello



16 Antinous, Bronze.
St. Louis, City Art Museum

vorstehenden Gewandstückes vor der linken Schulter, die sich vergleichbar nur bei den Exemplaren aus der Sammlung Nettlefold 3., Detroit 5. und, ansatzweise, beim ›Antinous‹ des Louvre 4. wiederfinden. Am ehesten noch ließe sich der ›Antinous‹ aus Ferrara 6. zu dieser Gruppe stellen, wenn diese nicht viel schlanker in der Proportionierung erscheinen würde. Der auffälligste Unterschied findet sich noch am Gewandbogen über dem linken Unterarm.

12. Nur noch ein Exemplar in der Sammlung des Museums in Perugia⁷¹ muß dieser Gruppe hinzugerechnet werden. Lediglich bei diesem sind Reste von Vergoldung zu beobachten. Zudem weist es auf der Rückseite eine Vielzahl von dünnen Stellen, Löchern und Lotstellen auf, die, wenn nicht unmittelbar auf das Crozat-Caylus-Exemplar 8., so doch zumindest auf eine gleiche, mangelhafte Gußtechnik schließen lassen. Auch hier fällt es schwer, eine Reihenfolge dem Rang der technischen und künstlerischen Qualität nach aufzustellen. Den besten Erhaltungszustand haben der ›Ältere‹ des Bargello 10. (Abb. 15) und das Exemplar aus der Sammlung Mellen 9. In der Ausarbeitung der Details fällt das Exemplar in Ferrara 6. weit hinter die übrigen, so daß für diese Bronze ebenso wie für den ›Antinous‹ in Perugia und Detroit (Abb. 11) aus der Gruppe 1. eine spätere, flüchtige Arbeit, etwa aus der Zeit um 1600, angenommen werden muß. Die vier verbleibenden Statuetten aber müßten wohl aus einer Werkstatt stammen, nach dem gleichen Wachs- oder Tonmodell gegossen und anschließend von verschiedener Hand zu unterschiedlicher Zeit bearbeitet worden sein. Denn in der Haltung, in den anatomischen Details⁷² gleichen sie einander zu deutlich, als daß an verschiedenem Ort und von unterschiedlicher Hand derartige Übereinstimmung erzielt worden sein könnte. Wie stark die Unterschiede ausfallen, wenn die Bronzen von anderer Hand zu anderer Zeit als Nachbildungen des ›Hermes vom Belvedere‹ angefertigt wurden, soll mit der Vorstellung einer dritten Gruppe von acht Statuetten gezeigt werden.

VII. Eine letzte Gruppe von acht Statuetten unterschiedlicher Größe

Am antiken Vorbild war die auf den Cavallieri-Stichen auffällig verzeichnete und überarbeitete linke Hand um 1560/61 ergänzt worden. Wenige Jahre später wur-

de sie wieder entfernt⁷³. Bei den nun zu besprechenden Beispielen ist die sehr sorgfältige Ausarbeitung der ergänzten linken Hand bei aller ansonsten vorherrschender Unterschiedlichkeit der Grund, warum sie mit den bereits vorgestellten verglichen werden sollen.

13. Als erste ist in dieser III. Gruppe die *Statuette des Tetrode* (Abb. 17) zu nennen, die zugleich die größte aller hier besprochenen ist⁷⁴. Das Greifmotiv der linken Hand ist bei ihr am sorgfältigsten ausgearbeitet und zwar begünstigt durch die relative Größe. Dadurch konnte das herabhängende Gewandende vom Oberschenkel getrennt bleiben und somit ebenfalls die Finger und der Daumen der rechten Hand detailliert und lebenswahr durchgebildet werden.

14. Von diesem Werk gibt es nun in New York⁷⁵ im Metropolitan Museum eine Nachbildung (Abb. 18), die erstaunliche Ähnlichkeiten, aber auch wesentliche Unterschiede aufweist. Abgesehen davon, daß der scheibenförmig runde Sockel mitgegossen wurde, ist der Palmbaum-Stamm hinzugefügt. Außerdem ist an dem frei herabhängenden Gewandende links ein Steg zwischen den Hüftknochen und dem Gewand, wie beim antiken Original eingefügt. Kleine Löcher in der Beuge des linken Fußes, im Stamm, in der linken Brust und im Haar unmittelbar über der Stirn, lassen auf die dünne Metallschicht der Figur schließen. Die Höhe von 67,3 cm gegenüber den 70 cm der Tetrode-Bronze legen den Verdacht eines Abgusses nahe. Der Kopf mit der scharf ausgefeilten Nase, dem insgesamt härteren und schmaleren Gesichtsschnitt machen deutlich, daß dabei ein anderer Bildhauer an der Arbeit gewesen ist. Was nun das New Yorker Exemplar als Kopie ausweist, ist ein Detail, wie z. B. das umgeschlagene Ende des Gewandes vor der rechten Brust, das von Tetrode sorgfältig zur Unterscheidung des abgebildeten Stoffes gepunzt, vom New Yorker Kopisten weniger differenziert in der Form und Oberfläche gleichförmig mit der Oberfläche der Haut sehr glatt poliert wiedergegeben wurde. Wenn auch die meist verräterisch unterschiedlichen Formen des Ohres hier nicht verglichen werden können, so sind doch die Ausbildungen der Zehen- und Fingernägel bei beiden Figuren von so auffällig verschiedener Gestalt (bei der Tetrode-Bronze U-förmig, beim New Yorker ›Antinous‹ von leicht gerundeter V-Form), daß sie so kaum von gleicher Hand stammen können. Wann das New

Yorker Exemplar angefertigt wurde und von wem, muß einstweilen offenbleiben⁷⁶.

15. Hand- und Haltungsmotiv finden wir bei einer weiteren *Statuette des Bargello*, die *Piero da Barga* zugeschrieben wird und »um 1570/80« zu datieren ist (Abb. 19)⁷⁷. Die körnige Oberfläche, ihre Höhe von 28 cm und die muskulöse Anatomie, der breite, mehr rundliche Kopf, die tiefer angesetzte rechte, auf der Hüfte aufgestützte Hand und die Modellierung der Haare weisen sie sehr wohl in die für da Barga ausgewiesene Reihe von Kleinbronze-Nachbildungen anti-

ker Statuen⁷⁸. Das rosettenförmig gefaltete Gewandende über der linken Schulter und das abgewandelte Greifmotiv der linken Hand lassen sie als eine durchaus eigenwillige Variante auf den eben restaurierten »Antinous-Hermes« des Belvedere erscheinen. Die kleine runde Sockelplatte, ohne Palmbaumstamm, fügt diese, dem Typus nach athletisch erscheinende und insgesamt »älter« wirkende Figur in die bereits erwähnte Reihe von Antikennachbildungen ein, die dokumentarisch für *Piero da Barga* belegt ist.

16. Puttenhaft jugendlich, jünger jedenfalls als bei



17 Tetrade, Antinous, Bronze.
Florenz, Museo Nazionale del Bargello



18 Antinous, Bronze.
New York, The Metropolitan Museum of Art



19 Pietro da Barga, Antinous, Bronze.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

allen übrigen Bronzestatuetten, wirkt eine Variante der ›Antinous‹-Nachbildungen in Florentiner Privatbesitz⁷⁹. Stellung und Haltung sind hier in einigen Details abgewandelt. So ist der Kopf stärker angehoben und der Blick geht horizontal in die Ferne, der linke Arm ist weiter nach vorne gehoben. In der geschlossenen Hand läßt sich ein Stein (?) ausmachen, so daß sich vor allem in der Seitenansicht eine Anlehnung an Donatellos ›Mercur-David‹ des Bargello kaum verkennen läßt. Da der Palmbaum-Stamm auch hier fortgelassen ist und die Figur sich stärker nach links zurück-

neigt, erscheint der frei herabhängende linke Arm durch die stärkere Anwinklung des Ellbogengelenks seiner Stütze beraubt. Dadurch entsteht der Eindruck eines labilen Gleichgewichtes, das nur unvollkommen spätere Serpentinata-Ausbildungen, wie sie im Werk etwa von Soldani und Giambologna formuliert wurden, erreicht. Die bereits erwähnte Anlehnung an Donatello und die ›Antinous‹-Bronzen der della Porta Werkstatt, lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß diese Statuette von der stattlichen Höhe von 75 cm zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Florenz entstanden sein



19 Pietro da Barga, Antinous, Bronze.
Florenz, Museo Nazionale del Bargello



20 Antinous, Bronze.
Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand

kann. Gerade aber auch die Größe dieses Werkes läßt daran denken, daß für sie Tetrodes Arbeit zur Anregung der Phantasie gedient haben wird. Die sorgfältige Behandlung der Details und die völlige Glättung der Oberfläche, deren Glanz sicherlich durch eine Lack-Patina noch erheblich gesteigert wird, haben in der Literatur den Namen von Vincenzo Danti (1530-1576) ins Spiel bringen lassen, wiewohl Summers⁸⁰ in seinem Oeuvre-Katalog diese Statuette nicht aufnahm. Bedenklich an dieser Zuschreibung erscheint die gegenüber den gesicherten Bronzen von Danti geringere

Schlankheit der Figur. Sie wird wohl erst von einem Bildhauer einer späteren Generation angefertigt worden sein.

17.-20. Die verbleibenden vier Statuetten, *Bargello*⁸¹ (Abb. 20), *Slg. Simon*⁸² (Abb. 21), *Baltimore*⁸³ (Abb. 22), *Kassel*⁸⁴ (Abb. 23), variieren in Größe und zeigen sich unabhängig von den im 16. Jahrhundert hergestellten Statuetten. Allen gemeinsam ist jedoch die Überlieferung der Ergänzung der Figur, wie sie mindestens seit 1580 durch den Perret-Stich belegt ist. Der Mercati-Stich, auf dem die ergänzte linke Hand wieder entfernt



21 Antinous, Bronze.
Berlin, Sammlung Simon



22 Antinous, Bronze.
Baltimore, Walters Art Gallery

ist, datiert von 1584. 1638 sind die Ergänzungen vollständig beseitigt, belegbar durch den Stich von Perrier, und waren wohl auch am Original im Belvedere nicht mehr vorhanden. Gipsabgüsse, die zahlreich in verschiedenen Sammlungen in und außerhalb Roms verbreitet waren, können zweifelsohne diesen älteren, vorübergehenden Zustand überliefert haben⁸⁵. Auch könnten ältere Zeichnungen, Stiche und nicht zuletzt die römischen Kleinbronzen des 16. Jahrhunderts als Vorlagen gedient haben, die sich immer wieder in

gemalten Atelierdarstellungen entdecken lassen⁸⁶. Zeichnungen mögen ein wichtiges Medium für spätere Nachbildungen abgegeben haben. Bis auf das vierte Exemplar des Bargello aus der Sammlung Carrand⁸⁷ 17. lassen sich bei den übrigen drei Statuetten Bemühungen erkennen, dem Original auch im Ausdruck des Alters und der Physiognomie gerecht zu werden. Jedenfalls wird die auffällige Knabenhaftigkeit, die allen Varianten des 16. Jahrhunderts eigentümlich blieb, vermieden. Die Bildhauer bemühten sich zudem, die mißliche Haltung der aufgestützten Rechten umzugestalten: beim Exemplar aus der Sammlung Carrand 17. ist sie weiter nach vorne geschoben und der Daumen zur eigentlichen Stütze geworden; beim Exemplar der Sammlung Simon 18. liegt die rechte Hand nunmehr mit der Innenseite flach nach unten gewendet auf dem Oberschenkel. Der Handrücken liegt beim Exemplar in Baltimore 19. flach nach unten gekehrt, während der Zählgestus dieser Hand beim Kasseler Exemplar 20. von vorne gänzlich unsichtbar bleibt. Die Variation der Haltung der linken Hand und des herabhängenden



23 Antinous, Bronze.
Kassel, Staatl. Kunstsammlung



24 Antinous, Zeichnung, französisch, 18. Jh.
Münster, Privatbesitz

Gewandendes bleibt auffällig gering. Auch unter diesen Varianten ist die der Statuette aus der Sammlung Carrand des Bargello der Lösung della Portas am nächsten. Das Gewandende vor der linken Brust indes rollt sich bei ihr recht ungewöhnlicherweise entgegen der Natur von Stoffen und entgegen dem Newton'schen Gesetz nach oben auf. Der herbe Gesichtsschnitt, die kappenförmig aufgesetzten, reich gelockten Haare, wie sie selbst die Tetrode-Bronze 13. und die New Yorker Kopie 14. als völlig unantikes Motiv nicht aufweisen, könnten sie als eine französische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert, etwa aus dem Umkreis Piamontinis, erscheinen lassen.

Dem Kopftyp nach kann sowohl das Exemplar aus der Sammlung Simon 18. als auch das Exemplar in Baltimore 19. in die zeitliche Nähe zweier französischer Zeichnungen (Abb. 24 und 25)⁸⁸ gestellt werden, die allerdings den Palmbaum-Stamm aufweisen. In beiden ist jedoch die vollständige Ergänzung gezeichnet, so daß auch bei diesen an Studien nach Gipsnachbildungen zu denken ist, nur daß die linke Hand wie-

derum nach abwärts weisend mit der Rückseite aufgestützt wird. Eine der beiden Zeichnungen (Abb. 25) stammt von der Hand des Bildhauers Louis-Claude Vassé, einem Schüler Bouchardons, der sich 1740–1745 in Rom aufhielt. Er kann die von Cassegrin überarbeiteten Abformungen von 1681 für die Fassaden des Schlosses in Versailles kennengelernt haben, die von Keller um 1685 gegossen wurden⁸⁹. Ebenso könnten aber auch die 2,30 m hohen Marmorstatuen von Pierre I. Le Gros, einem Schüler Sarazins, zur Vorlage gedient haben. Er hatte sie 1685/86 für Versailles angefertigt, wie sie uns in einem Stich von Thomassin von 1694 überliefert ist⁹⁰ (Abb. 26). Eine dieser beiden Statuen in Versailles scheint jedenfalls das unmittelbare Vorbild für die Kasseler Bronze 20. Dieser gleiche Typus diente auf Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts vielfach als Hintergrundstaffage oder Malermodell⁹¹. Dieser Typus ist sehr wohl von dem Original im Belvedere zu unterscheiden, der ebenso häufig als Hintergrundfigur benutzt wurde, aber dann eben auch ohne jede Ergänzung wiedergegeben wurde.



25 Louis Claude Vassé, Antinous, Zeichnung. Berlin, Kunstbibliothek



26 Simon Thomassin (nach P. LeGros), Antinous-Statue 1694. Im Park von Versailles

VIII. Schluß

Akzeptiert man die vorausgesetzte Annahme, daß in der Werkstatt della Portas in einem internen Wettbewerb Lösungen für die Restaurierung der Statue des Belvedere an Modellen in kleinem Maßstab ausgearbeitet wurden und in einigen der hier vorgestellten Kleinbronzen überarbeitete Güsse dieser Wachs- oder Tonmodelle überliefert sind, ergibt sich folgendes:

Die unabweisliche Übereinstimmung der Formulierung der zu ergänzenden Teile macht diese Annahme höchst wahrscheinlich. Dem Grad der Ähnlichkeit nach stellt sich heraus, daß vier von einander unabhängige Modelle in der Werkstatt Guglielmo della Portas angefertigt wurden: dem ersten sind die Abgüsse in Detroit 5. und Ferrara 6. dem Wachsmodell zwar am nächsten, jedoch wahrscheinlich erst von seinem Sohn Thommaso um 1600 ausgeführt. Die übrigen vier (Nr. 1.-4. und 7.) sind für verschiedene Auf-

traggeber²² technisch und künstlerisch mit großer Sorgfalt ausgeführt worden. Ein zweites Modell läßt sich in der Gruppe um den ›älteren Antinous‹ des Bargello 10. erkennen. Von diesem wurden vier weitere Repliken (Nr. 8., 9., 11. und 12.) gefertigt. Dem Wachsmodell am nächsten kommt in dieser Gruppe das Exemplar aus Perugia 12., das technische Mängel aufweist. Daher nehme ich an, daß es ebenfalls von Guglielmos Sohn Thommaso nach dem ihm überkommenen Wachsmodell gegossen wurde.

Unabhängig von beiden erweisen sich die Arbeiten von Tetrode (13., einschl. 14.) und da Barga 15. Die verbleibenden Nr. 16.-20. tradieren unzweifelhaft, wenn auch mit Varianten den Ergänzungsvorschlag aus den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts, können aus stilistischen Gründen jedoch nicht mehr in der Werkstatt Guglielmo della Portas hergestellt worden sein. Sie datieren vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis ins spätere 18. Jahrhundert.

ANMERKUNGEN

¹ Inv.-Nr. 1342/82, Höhe 207–208 mm, Höhe 127,5–129 mm. Zum Schutz gegen Oxydation ist sie mit einer Schicht Klarlack überzogen, die jedoch sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite jede Einzelheit der Plattenoberfläche deutlich erkennen läßt. Vgl. Peter Gerlach; ›Eine Hand von Guglielmo della Porta? Cavallieri, Tetrode, Perret und der sogen. Antinous vom Belvedere‹, in: *De Artibus et Libris*. Festschrift Erasmus 1934–1984, Amsterdam 1984, S. 183 ff. Als Datum für die Restaurierung des ›Hermes-Andros‹ konnte dort ›um 1560‹ auf der Basis von anderen Zeugnissen wahrscheinlich gemacht werden.

² Chicago University Library, Department of Special Collections, Inv.-Nr. C. 705–755. Erschien 1570. Plattenmaß H. 205 x B. 125 mm. Nicht im Verzeichnis der Editionen von Thomas Ashby, ›Antiquae Statuae Urbis Romae‹, in: *Papers of the British School at Rome*, Bd. 9, 1920, S. 107–158; das fragliche Titelblatt entspricht seiner Nummer L i. d., S. 116. Ein weiteres Exemplar dieser Ausgabe findet sich in München, Bayer. Staatsbibliothek, Sign.: Res 4° Arch. 31. Bei diesem Exemplar weicht das Titelblatt geringfügig von der Transkription bei Ashby ab: ›Antiquarvū / Statvarvm Urbis / Romae / Veneriis / Noviter Impress. / .M.D.LXX.‹, mit dem handschr. Zusatz: ›Lib. 1 et 2. / Jo. Bapt. de Cavalleris / Authore.‹. Es enthält 52 Taf., aber weder die Dedikation, noch eine Abb. des ›Antinous‹.

³ Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 117: H. 203 x B. 130 mm. Die

Maße des Blattes in Chicago gleichen den größten von mir an der Taf. 5 gefundenen Maßen des Plattenrandes, der zwischen 201 und 203 mm in der Höhe und zwischen 124 und 130 mm in der Breite schwankt. Verglichen mit den Maßen der Kupferplatte zwischen 207/208 mm in der Höhe und 124/130 mm in der Breite, ergibt das eine Differenz von 5–6 mm in der Höhe und von 1–3,5 mm in der Breite, (8,2%/2%), abzüglich einer Meßgenauigkeit von 1 mm, ergibt ein Mittel von 6,15% maximal.

⁴ Chicago University Library, Department of Special Collections, Description Catalogue, *Speculum Romae Magnificentiae*. Mischschr. (s. l., s. d.), Nr. C. 755. Vgl. Anm. 2. Dagegen kam Bates Lowry, ›Notes on the Speculum Romanae Magnificentiae and related publications‹, in: *Art Bulletin*, Bd. 34, 1952, S. 48 ff. schon zu der Einsicht, daß der Chicagoer Bestand aus mehreren unterschiedlichen Ausgaben entstammt. Das ›Antinous‹-Blatt wurde dort nicht erwähnt.

⁵ Ausgabe: Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 118, Nr. I. 2. a., undatierte ›Madrucio‹-Ausgabe, nach 1572 und vor 1584; Exemplare:

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Sign.: 4° Arch. III, 666, Taf. 5, 201 x 124 mm, 6. Blatt der 1. Lage als Gegenstück zu Taf. 2 ›Tiber‹;

Nürnberg, Stadtbibliothek, Sign.: Solg. 1890 2° (aus der Bibliothek Adam Rudolf Solgers mit dem Eintrag über den Vorbesitz ›Joachim Joach. F. Cameraris‹), Taf. 5;

- Rom, Bibliotheca Casanatense, Sign.: T. III. 22. in CCC, Taf. 5;
 Rom, Gabinetto Disegni e Stampe, Sig.: 51. H. 17, Taf. 5, Inv.-
 Nr. F.C. 94434; Trier, Stadtbibliothek, Sign.: Al 3; Taf. 5,
 203 x 127 mm, 6. Blatt der 1. Lage als Gegenstück zu Taf. 2
 »Tiber«;
 Brüssel, Bibliothèque Royal, Taf. 5, 203,5 x 126 mm, 6. Blatt
 der 1. Lage als Gegenstück zum Titelblatt, zusammenge-
 bunden mit Onofrii Panvinii, »Elogia et imagines«, Rom
 1575 und »Illustrium viror. ut extant in Urbe«, ex Form. Ant.
 Lafreri, Rom 1569.
 Dies Exemplar enthält bisher den einzigen Abzug der Taf. 5,
 auf der der »peitschenförmige« Kratzer in der Mitte der
 rechten Seite fehlt.
- ⁶ Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 119, Nr. I. 2. b. datierte Ausgabe
 von 1585; alle Beobachtungen Ashbys, Überarbeitung und
 neue Numerierung treffen für die Taf. 5 nicht zu.
 Exemplare:
 Berlin, Kunstbibliothek, Sign.: OS 4200;
 Göttingen, Nieders. Staats- u. Landesbibl., Sign.: 2^o Bibl.
 Uffenbach 413 (fehlt die herausgeschn. Taf. 5);
 Laubach, Gräfl. Solms – Laubach'sche Bibliothek;
 Heidelberg, Univ. Bibliothek;
 München, Bayer. Staatsbibliothek, Sign.: Res 4^o Arch. 32;
 Münster, Archäol. Inst. der Univ., Sign.: RS VII 4;
 Rom, Bibliotheca Angelica, Sign.: LL. 21. 15.;
 Rom, Bibl. Apost. Vat., Sign.: Racc. Gen. Arte Arch III. 1574
 int. 1;
 Rom, Bibl. Apost. Vat., Sign.: Palatina III 106 int. 1–2;
 Rom, Deut. Archäolog. Inst., Sign.: K 120/4;
 Stuttgart, Württemberg. Landesbibliothek, Sign.: Ra 16
 Cav. 1.
- ⁷ Rom, Bibliotheca Angelica, Sign.: LL. 21. 14. (ohne Titel-
 blatt), Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 112, Nr. I. 1. a. Daß sich
 seine Datierung zumindest für das »Antonius«-Blatt nicht
 halten läßt, ergab der Vergleich von den Abdrucken dieses
 Blattes mit denjenigen in verschiedenen späteren Ausgaben
 bis 1623, vgl. Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 182–185.
- ⁸ 1619 Joseph de Rossi: Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 139, Nr. 2.
 1645; Giovanni Domenico de Rossi: Ashby 1920 [wie Anm. 2],
 S. 140, Nr. 3.
- ⁹ In der Marcucci-Edition von 1623 (Ashby 1920 (wie Anm. 2),
 S. 131–134, No. III. A. 1.) ist der in Frage stehende Stich im
 m. Buch als 5. Taf. angeordnet. Ob indes diese Taf. erneut
 numeriert wurde (Ashby 1920, S. 134), ist fraglich. Es sei denn,
 die vor 1619 rasierte Ziffer wäre wieder aufgestochen wor-
 den.
- ¹⁰ 1593/1594, Giacomo Paluzzi Albertoni gewidmet: Ashby
 1920 (wie Anm. 2), S. 120–123, Nr. I. 3.
 Exemplare:
 Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Sign.: 4^o Alt 68 ist
 dem Titelblatt nach 1593: »CIC IC XCIII« (!) erschienen, die
 Dedikation Cavalleris an Iacobo Palutio stammt aus dem
 gleichen Jahr, das Exemplar enthält die Taf. 5 aber nicht.
 Möglicherweise von Markus Walser, dem Hrsrg. der »Tabula
 Peutingeriana« (1597/98), selbst erworben; er war ab 1592
 Ratsherr in Augsburg und arbeitete an seinen Veröffent-
 lichungen zu den römischen Altertümern Augsburgs. (Frdl.
 Hinweis von Frau Dr. Salzbrunn.)
- Rom, Bibliotheca Nazionale Vittorio Emanuele, Sign.:
 4 E. 35, die Taf. 5 ist nicht »entirely new«, sondern entspricht
 in den Maßen und den Details des Plattengrundes den schon
 bekannten.
- Mailand, Bibliotheca Nazionale, Sign.: HH. 9/IX. 11, enthält
 die Taf. 5 nicht; die Taf. 1–46 tragen je zwei unterschiedliche
 Ziffern: die ältere unten rechts und eine neue oben rechts;
 das Titelblatt ist erst nach Taf. 100 eingebunden.
 Heidelberg, Univ. Bibliothek, Exemplar vermißt.
- ¹¹ Sign.: LL. 21. 14, Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 112, Nr. I. 1. (a);
 vgl. Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 182; dort wurde versehent-
 lich in der Abb. 4 ein Detail aus einem anderen Blatt repro-
 duziert.
- ¹² Rom, Bibliotheca Casanatense, Sign.: 20. A. IV. 60, Ashby 1920
 (wie Anm. 2), S. 142, Nr. III. A. 4., Taf. 82. Im Foto läßt sich
 noch schwach die alte »5« unten rechts erkennen und ob-
 wohl die Platte gelegentlich der Filetierung aufpoliert wurde,
 finden sich noch Kratzspuren, die von mir (Gerlach 1984
 [wie Anm. 1], S. 185f.) ausführlich beschrieben wurden.
- ¹³ Dazu wurde die Zeichnung des Genitals abgeschabt, durch
 leichtes Hämmern von der Rückseite wieder aufgetrieben
 und mit Lot beigefüllt: oxydierter dunkler Punkt, umgeben
 von einer ca. 1 cm breiten, blanken Grube. Vorderseite:
 Weinlaubblatt, linker unterer Rand: Reste der Konturlinie
 eines Hoden. Gleichzeitig mit der neuen Pag. »82« und dem
 Filet.
- ¹⁴ Ca. 2 cm nach rechts hin von der vorgenannten Stelle.
- ¹⁵ Am Außenkontur des Daumen mehrere Reuzzüge, in den
 Fingern verläuft eine Parallelschraffur vom Armansatz bis
 zu dieser Stelle, wird dann von einer engeren, schräg ver-
 laufenden Parallelschraffur abgelöst.
- ¹⁶ Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 117, Nr. I. 1. e.; vgl. Paul Gustav
 Hübner, *Le Statue di Roma, Grundlagen für eine Geschichte
 der antiken Monumente in der Renaissance*, Bd. 1, Quellen
 und Sammlungen, Leipzig 1912, S. 38.
 Exemplare:
 London, British Library, Sign.: 786 K. 5 (1) und 786 K. 47;
 Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Sign.: Cicognara V
 3543 und Racc. Gen. Arte-Arch. III 1574 int. 1;
 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Landesbibliothek,
 Sign.: 4^o Archaeol. III 662;
 Nürnberg, Stadtbibliothek, Sign.: Hist. 4. 4^o.
- ¹⁷ Sign.: X Rpart. A. B. A. Biblioteca N. INV 1908, Ol... Vol. XI-
 No 16667. Umfaßt insgesamt Titel, 2 Blatt Dedikation und
 43 Tafeln. Handschr. Eintragung auf dem Titelblatt nicht zu
 entziffern. Vorbesitz unbekannt. Buntpapier-Einband, Kle-
 bung und Bindelöcher erscheinen alt. Seit einiger Zeit ist das
 Exemplar in einer der Vitrinen im Foyer des Museums aus-
 gestellt.
- ¹⁸ Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 117. Die beiden Wörter »Statue/
 Antike« sind auf zwei Zeilen verteilt, das »Aprebo« der
 11. Zeile hat die hier wiedergegebene Schreibweise.
- ¹⁹ »Fu sempre mio pensiero di giouare a ogniuno / non solo con
 la publicatione delle cose mie, / ma etiando con quelle de

gli altri, che ha / uessero alquanto del vago, onde essendomi / capitate nelle mani le stampe di alcuni statue antiche, che si trovano a Roma ...» (Kursiv vom V.). Im kapitolinischen Exemplar fehlt dieser Hinweis: »Volendo io ramandare in luce questo Libro / di alcune statue antiche, che si trouano in Roma, et dedicarlo à qualche gran perso- / naggio ...«. Dieser Hinweis könnte sich auf die 1570 (vgl. Anm. 2: Chicago, ohne Titel und Dedikation; München, Bayerisch. Staatsbibliothek 4^o Arch. 31: umfaßt 52 Taf., enthält aber ebenfalls keinen Text) von ihm verlegte Ausgabe beziehen; vgl. den entsprechenden bei Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 117 abgedruckten Text der Dedikation.

- ²⁰ So auf Blatt 2 = Taf. 21 und Blatt 3 = Taf. 20 Reste der römischen Ziffern; auf Blatt 30 = Taf. 36 ein Rest der arabischen Ziffer; vergleichbare Reste finden sich ebenfalls auf einigen Tafeln des Exemplars in der vatikan. Bibliothek (wie Anm. 16) 1. Taf. »Roma Colossus ...« unten rechts arabisch, darüber, etwas nach rechts verschoben lateinisch nummeriert, dabei sind die lateinischen Ziffern seitenverkehrt gedruckt. Keine Wasserzeichen festzustellen. Die Stiche sind je zu zweit auf einer Doppelseite gedruckt und in 5 Doppelseiten pro Lage gebunden.
- ²¹ 202 x 130 mm; diese Anordnung findet sich so im vatikanischen Exemplar (wie Anm. 16).
- ²² Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 116, die Schreibweise auf Taf. 29 aber: »Poyoymania ...« im vatikan. Exemplar (wie Anm. 16); im kapitolinischen Exemplar fehlt diese Tafel. Untertitel auf Blatt 2: »Partaunm (!) Reges duo captun (!) e nigro lapide ibidem in cuius medio est Romae colossus«. Gleichlautend im Göttinger und vatikanischen Exemplar (wie Anm. 16). Vgl. zur Schreibvariante des Chicagoer Exemplars Lowry 1952 (wie Anm. 4), S. 48, Anm. 15. Auf Bl. 30 (193 x 128,5 mm) wie auf Taf. 36 (196 x 128 mm) des vatikanischen und des Göttinger Exemplars (wie Anm. 16), dessen Tafel die durchaus noch lesbare doppelte Paginierung »36« und »lxxx« (!) aufweist: »Hadrianus Augustus (!) ibidem«; Taf. 47: »Sabinae staula (!) marmorea in aedibus Capranicae«.
- ²³ Blatt 2 und 3 (= Taf. 20 und 21) vertauscht.
- ²⁴ Eindeutiges Indiz sind die dünnen Papierstellen. Ob ein Vorbesitzer die Paginierung entfernt hatte, weil er ein unvollständiges Exemplar in die Hände bekam?
- ²⁵ Vgl. Anm. 5, Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 118 kannte dieses Exemplar nicht. Seine Datierung frühestens nach 1572 und vor 1584, könnte durch die Zusammenstellung dieses Exemplars mit Werken des Lafreri von 1569 und 1575 durchaus als gerechtfertigt scheinen, so daß »vor 1572« für diesen Abdruck angesetzt werden kann.
- ²⁶ Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 123, Nr. II. 1.
- ²⁷ Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 127, Anm. 1, Taf. II, S. 154–155.
- ²⁸ Erkennbar ist diese Ausgabe durch das Fehlen des Zusatzes »Parte Terza« oberhalb der Jahreszahl, vgl. die Titeltransliteration bei Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 123 u. S. 126, Fig. 7. Exemplare:
Rom, Bibliotheca Hertziana, Sign.: V 7004, Taf. unnummeriert;
Rom, Bibliotheca Alessandrina, Sign.: Roma X 324, 3, hier als 3. Teil mit »I Vestigi ... 1575« und den »Ornamenti di

Fabrice Antichi ... Parte Seconda ...« des Vaccaria gebunden, ohne den Zusatz auf dem Titelblatt, Tafeln aber nummeriert, Taf. 1 u. 2 fehlen, beginnt mit Taf. 3 »Lacontis (!) signum«;

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Landesbibliothek, Sign.: 4^o Arch. III, 664, unnummerierte Taf., der »Antinous« auf Blatt [28] von 64, Maße 220 x 135 mm. Die Tafeln sind aufgeklebt und scheinen aus einem Konvolut herausgetrennt. Angaben nach frdl. Auskunft von Herrn Grobe.

- ²⁹ Vgl. Ashby 1920 (wie Anm. 2), S. 127, Anm. 2, erwähnt folgende Exemplare:

Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Sign.: B 819, 2, 80, unnummerierte Tafeln auf 40 Blatt, »Antinous« auf Blatt [28], Maße 220 x 132 mm.

London, British Library, Sign.: 786, K. 48, unnummerierte Tafeln, Maße 224 x 138 mm. Das Exemplar Berlin OS 4201 Kriegsverlust.

Weitere Exemplare:

Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Sign.: OS 4199⁸, unnummerierte Tafeln, Maße 221 x 133 mm;

Rom, Bibliotheca Casanatense, Sign.: S. VI. 36. CCC, Taf. 53 fehlt;

Stuttgart, Württemberg. Landesbibliothek, Sign.: Altert. fol. 168–1–3, 80 Tafeln auf 40 Blatt, »Antinous« auf Blatt [28], unnummeriert, Maße 220 x 130 mm.

- ³⁰ Wie ich früher angenommen habe vgl. Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 191.

- ³¹ Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 193 ff. (bei dortiger Abb. 17 handelt es sich nicht, wie die irrtümliche Beschriftung ausweist, um eine Statuette im Kunsthandel, sondern um Florenz, Bargello, In.-Nr. 697). Nach Monika Butzek, Die Kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom. Bad Honnef 1978. Der Statue Pauls IV., S. 253–280, wurde der Kopf der Statue Pauls IV. am 20. 8. 1559 abgetrennt und durch die Stadt geschleift (S. 278). Die Reststatue stand aber noch am 13. 9. 1559 an ihrem Platz, denn jetzt erst erließ der Senat ein Dekret (S. 474, Doc. cxviii. 3), daß der Torso, der wohl in der 2. Aula des Konservatorenpalastes stand, »amovendam esse«. Danach also muß der Augsburger Anonymus seine Randnotiz abgefaßt haben, die lautet: »In hortulo conservatorum iacet trunca caput et manus ingens statuæ Pauli 4ti quæ submoto Hercule aeneo e regione locata fuerat ad instar Leoninae.«! Das Datum post für diese Randnotiz ist also der 13. 9. 1559, denn wir wissen nicht, wann das Dekret tatsächlich ausgeführt wurde. Damit grenzt sich das Datum für seine Bemerkung über die Restaurierung des »Hermes« vom Belvedere (»Hodie dextrum brachium additum est ex lapido dissimile«, München, Bayer. Staatsbibl. Arch. 91, S. 117), genauer auf »nach dem 13. 9. 1559« ein, vgl. Gerlach a. a. O., S. 180. Die Entfernung der Ergänzungen fand stufenweise statt: Auf dem Mercati-Stich, um 1580, ist die linke Hand samt dem vorderen Teil des herabhängenden Gewandes entfernt (Abb. Gerlach a. a. O., S. 191), auf einer Goltzius Zeichnung von 1591 auch noch der hintere Teil des herabhängenden Gewandes (Reznicek, S. 162, Nr. K 205). Schließlich ist auf dem Stich des

François Perrier 1638 (Segmenta nobilium signorum ex statuorum, quae temporis dentem invidium evasere, urbis aeternae ruinis erepta ..., Taf. 53) auch der rechte Arm wieder entfernt.

- ³² Antonio Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli xv, xvi e xvii*, Mailand 1881, Bd. 1, S. 142f.: »... Lo Antinoo di Belvedere id [d. h. in cera] ... 7 forme ... dello Antinoo di Belvedere; il satiro di Farnese di circa palmi 2½; Un satiro di terra cotta ...«. Bereits am 25. 4. 1574 hatte della Porta an Octavio Farnese 5 Statuetten, darunter zwei »Antinous«-Statuetten gesandt, wie aus einer Kopie des Begleitschreibens hervorgeht; abgedr. bei Werner Gramberg, *Die Düsseldorf-Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin 1964, S. 107, Nr. 198: »Prima il Mercurio simile a quello che era in Belvedere al tempo de la fe.me. di Paolo m. ... e più li doi Antini, simili a quello che fu trovato à Civita Lavina al tempo di Julio m.«
- ³³ Bertolotti 1881 (wie Anm. 32), Bd. 2, S. 302–307, Testament vom 4. 7. 1558. Ulisse Aldovrandi, *Le statue di Roma*, Venezia 1556, S. 231.
- ³⁴ Gramberg 1964 (wie Anm. 32), S. 109, Nr. 203, Brief an Filippo d'Este, 1575: »... et circha quaranta figure retratte dall'antico«.
- ³⁵ Bertolotti 1881 (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 135: »10 giugno 1564. Scudi 3 di moneta a frate Guglielmo del Piombo conti a Mercurio suo servitore per pagarne tre banche larghe et doi scabbeletti per posarvi sopra otto historie della vita di Gesu Xpo., cinque teste, et 4 statue di metallo, fatte per lui in Belvedere d'ordine di nostro signore nelle tante nove« (R. Tes. Seg. 1557–58, fol. 19).
- ³⁶ So noch Gramberg 1964 (wie Anm. 32), S. 116; aber schon G. Sobocka, *Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten. Studien zur späteren Cinquecentoplastik in Rom*. In: *Jb. der preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 33, 1912, S. 252–274 stellt eine beachtliche Gruppe von Bronzearbeiten zusammen.
- ³⁷ Margerite Devigne, »Tetrode, Willem Danielsz van«, in: *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bild. Künstler*, Leipzig 1938, Bd. 32, S. 564–565; *diess.*, »Le Sculpteur Willem Danielsz van Tetrode, dit en Italie Guglielmo Fiammingo«, in: *Oud Holland*, Bd. 56, 1939, S. 89–96; vgl. Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 194; zu Tetrode vgl. auch A. F. Radcliffe, »Schardt, Tetrode, and some possible sculptural sources for Goltzius«, in: *Netherlandish Mannerism – Papers given at a symposium in the Nationalmuseum, Stockholm 1984*, ed. by G. Cavalli-Björkman, Stockholm 1985, S. 97–108. Das entscheidende Dokument für die Datierung der »Antinous«-Bronze des Tetrode im Bargello bleibt, außer der Erwähnung von Vasari (ed. Milanese, Bd. VII, S. 550), das von J. W. Gaye (*Carteggio inedito d'artisti dei secoli xvi, xvii, xviii*, Bd. III, 1840, S. 69–70, Nr. LXXI) veröffentlichte Schreiben des »Guglielmo fiammingo« an Cosimo I. vom 25. Juni 1562. Vor dem 19. Oktober 1562 war Tetrode bereits wieder in Rom (vgl. Antonio Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli xvi e xvii*, Florenz–Rom 1880, S. 231–232 aus: *Liber relat. Barber.*, 1562, 3, fol. 127) und berichtete »... trovandi mi io circa doi anni o tre anni sono in Pitigliano per ingenero d'uno studio

che faceva fare il conte per donarlo al Re Filippo ...«. Daraus läßt sich schließen, daß seine Arbeit u. a. am »Antinous« auf 1559/60 zu datieren ist.

- ³⁸ Providence, Rhode Island, Museum of Art, Inv.-Nr. Acq. # 56.115., Bronze, Höhe 8¾ in., Classical Figure, italienisch 17. Jahrhundert. R. Varese, *Placchette e Bronzi nelle Civiche Collezioni*, Ausst.-Kat. Ferrara–Pomposa 1974–1975, Florenz 1974, S. 156.
- ³⁹ Vgl. Anm. 44.
- ⁴⁰ Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.-Nr. 698, Bronze, Höhe (ohne Sockel) ca. 21 cm; Hans R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten*, München 1967, S. 560, Abb. S. 478: florentinisch, 16. Jh.; Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 195, Abb. 16; zur Slg. Carrand vgl. Gerspach, *La Collection Carrand au Musée National de Florence*, in: *Les Arts* 3, Nr. 31, 1904, S. 1–32; Nr. 32, S. 1–32.
- ⁴¹ R. Forrer, *The Collection of Bronzes and Castings formed by Mr. Frederick (John) Nettlefold*, London 1934, S. 54: »Youthful Heracles«, ital. 16. Jh., H 8¼ inch., Pl. 14. Der gegenwärtige Verbleib ist unbekannt.
- ⁴² Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 9124, Bronze, Höhe 21,3 cm, italienisch, 16. Jh.; Elizabeth Gutman, »An unknown small Bronze by François Duquesnoy«, in: *Art Quarterly*, Bd. 3, 1940, S. 267–268, Fig. 1: »Frans Duquesnoy, um 1620–1626«.
- ⁴³ Detroit, Institute of Arts, Inv.-Nr. 40.119, Bronze, H. 8½ in.; vgl. Gutman 1940 (wie Anm. 42), S. 268, Fig. 3; *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1985–1986, Frankfurt a. M. 1985, S. 333–334, Kat.-Nr. 18, Abb. S. 334.
- ⁴⁴ Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, Palazzo Schifanoia, Inv.-Nr. CGF 8532 IN OA 906. Varese 1974 (wie Anm. 38) Nr. 147: Bronze, Höhe 28,7 cm (mit Sockel), Pietro da Barga, Rom, 2. Hälfte 16. Jahrhundert; Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1985 (wie Anm. 43), S. 334, Nr. 19, Abb. S. 334.
- ⁴⁵ Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 9123, Bronze, teilw. verguldet, Höhe 22,8 cm. *Catalogue des Bronzes et Cuvres*, Paris 1904, S. 130–134, Nr. 109, ital. 16. Jh., Höhe 23 cm, aus der Sammlung Davillier No. 96, venezianisch mit Sansovino Einfluß, vgl. P. Eudel, *Le baron Charles Davillier*, Paris 1883; L. Courajod, *Le baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au musée du Louvre*, Paris 1884; E. Plon, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, Paris 1883, S. 338–340, Taf. 99; Weihrauch 1967 (wie Anm. 40), S. 52, Abb. 50.
- ⁴⁶ Wie die Exemplare in Ferrara (Anm. 44), Florenz: Bargello, Inv.-Nr. 697 u. 698 (Anm. 40 u. 67) u. Providence (Anm. 38).
- ⁴⁷ Sonst bei keinem der anderen Exemplare zu beobachten.
- ⁴⁸ Die proportionalen Maßangaben bei G. Audran, *Les Proportions du corps humaine ...*, Paris 1683, Taf. 11 u. 12; M. L. van Bree, *Douze feuilles au trait: Proportion du Corps Humain*, Antwerpen 1819, Taf. 1 und P. de Clarac, *Musée de sculpture*, Paris 1841, Bd. 1, S. 200 stimmen hierin überein. Peter Gerlach, »Über das mittlere Maß oder: der bürgerliche Kanon«, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. v. H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard, Berlin 1984, S. 52 ff.

- ⁴⁹ De Architectura, Buch III, Kap. 1, ed. Fensterbusch, Darmstadt 1968, S. 136–138, vgl. Frank Balters – Peter Gerlach, »Zur Natur von Albertis (De Statua)«, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 23, 1987, S. 38–54.
- ⁵⁰ $7\frac{1}{2}$ mal 2,8 cm = 21,0 cm plus 1,5 cm (Bodenplatte) = 22,5 cm.
- ⁵¹ Vergleichbare Teil-Vergoldung bei einem Pietro da Barga zugeschriebenen »Herkules Farnese« in der Untermeyer Collection, dem »Antinous« der Sammlung Caylus (s. S. 163; Abb. 14) und dem in Ferrara (wie Anm. 44) und dem ebenfalls Pietro da Barga zugeschriebenen »Antinous« und »Bacchus« der Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia (wie Anm. 52 u. 71).
- ⁵² »Antinous«-Statuetten z. B. St. Louis, Miss., City Art Museum, Ferrara, Coll. Civiche; Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dort auch ein »Bacchus«, mit Resten einer Vergoldung (Inv.-Nr. 870/258); »Herkules Farnese«, vergold. Bronze, H. 0,25 cm, abgeb. in: Hackenbroch, Irwin Untermeyer Collection, New York 1962, Nr. 73, Taf. 70; Catalogue de l'exposition des Bronzes de la Renaissance de Donatello à François Duquesnoy conservés dans les Collections privées belges, Chateau de Laarne 1967, S. 48, Nr. 29, Abb. S. 49.
- ⁵³ Walter Bombe, »Danti, Vincenzo«, in: Thieme-Becker (wie Anm. 37), Bd. 8, Leipzig 1913, S. 384–387; H. Keutner, »The Palazzo Pitti »Venus« and Other Works by Vincenzo Danti«, in: The Burlington Magazine, Bd. 100, 1958, S. 426–431; J. D. Summers, The Sculpture of Vincenzo Danti: A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera, London–New York 1979.
- ⁵⁴ Vgl. Anm. 41.
- ⁵⁵ Vgl. Anm. 43.
- ⁵⁶ Vgl. Anm. 40.
- ⁵⁷ Vgl. Anm. 43.
- ⁵⁸ Vgl. Anm. 44.
- ⁵⁹ Vgl. Anm. 41.
- ⁶⁰ Vgl. Anm. 42.
- ⁶¹ Vgl. Anm. 38.
- ⁶² Beim Daumen, der rechten Hand und oben auf dem Kopf.
- ⁶³ An der Hand, den Laschen des Baumstammes, den Gewandfalten und Haaren.
- ⁶⁴ Vgl. Antonio Bertolotti, »Tomaso della Porta«, in: Archivio storico Lombardo Bd. 3 (2), 1876, S. 270–291, der hier als Marmorbildhauer und Antiken-Imitator dokumentiert ist; Bertolotti 1881 (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 142 ff. u. 149 ff. Vgl. A. Venturi, »Nuovi Documenti«, in: Archivio storico dell'arte, Bd. 3, Roma 1890, S. 196–206, bes. S. 203, für das Jahr 1569: Verkaufte den Torso einer Diana; S. 205 wird eine Zahlung am 3. Nov. 1570 an Andrea Casella für die Restaurierung einer Antinous-Statue registriert. Es käme aber auch einer der flämischen Schüler wie schon Tetrode infrage, z. B. Giacomo Cabbet oder Joachim Jansen, vgl. op. cit. passim und A. Bertolotti, Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII, Florenz–Rom 1880, S. 210 ff., U. Middeldorf, »In the Wake of Guglielmo della Porta«, in: Coll. Writings, Bd. 3, Florenz 1981, S. 93–102 oder der Bologneser Bastiano Torrigiani, der seit 1573 in Rom nachweisbar, die Werkstatt und Gleßerei della Porta nach dessen Tod weiterführte, vgl. Sobotka 1912 (wie Anm. 36), S. 252–274.
- ⁶⁵ Zu Crozat vgl. B. Scott, Pierre Crozat, a Mecenas of the Regence, in: Apollo Jan. 1973, Bd. 97, No. 131, S. 11–19. Jean P. Mariette, Paris 1851–1860, Bd. 2, S. 137 weist dem Bildhauer François Duquesnoy die Ergänzung einer Bacchusstatue aus der Sammlung Crozat zu. Da auch Duquesnoy im Zusammenhang mit Kleinbronzen nach dem Hermes des Belvedere häufig genannt wird (vgl. Anm. 42 u. 43), läge es nahe, das hier behandelte Exemplar mit denen zu vergleichen, die Duquesnoy zugeschrieben werden. Dies kann erst an anderer Stelle ausführlicher dargestellt werden, vgl. Gerlach 1984 (wie Anm. 48), S. 36.
- ⁶⁶ Weltkunst, Bd. 39, 1969, Abb. S. 1491, Bronze, Höhe 22 cm (?). »aus Besitz der Gräfin Pourtales«, Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 196.
- ⁶⁷ Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.-Nr. 697, Bronze, Höhe ca. 21 cm, Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 195, Abb. 17 (mit irrtümlicher Legende).
- ⁶⁸ S. o. S. 57, Abb. 8 und Anm. 40.
- ⁶⁹ St. Louis, Missouri, The City Art Museum, Acc. Nr. 348:1962, Bronze, Höhe 23,4 cm, »Hermes«, ca. 1560, »Pietro da Barga«; R. Varese 1974 (wie Anm. 38), Nr. 147.
- ⁷⁰ Die Bodenplatte ist vollrund, der Baumstamm steht senkrecht.
- ⁷¹ Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Inv.-Nr. 870/247; Bronze, geringe Spuren von Vergoldung an der Vorderseite, Höhe 21,4 cm, Pierino da Barga zugeschrieben. Santi, La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia, Rom 1974; Varese 1974 (wie Anm. 38), S. 136.
- ⁷² Z. B. in den überaus gelängten, herabhängenden Fingern der rechten Hand, in den Gesichtszügen des schmalen, leicht zugespitzten Köpfchens und der Behandlung der Haare in kleinen, zahlreichen, dicht gelagerten Lockenbündeln.
- ⁷³ Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 179–182.
- ⁷⁴ Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.-Nr. 208, Bronze, Höhe 0,70 cm, um 1560; Gerlach 1984, (wie Anm. 1) S. 194, Abb. 15, mit älterer Lit.; nachzutragen ist Bertolotti 1880 (wie Anm. 64), S. 231–232 der belegt, daß Tetrode 1599 wieder nach Rom ging, dort in den Dienst des Conte di Pittigliano trat und für ihn um 1599/60 ein »studiolo« anfertigte, das als Geschenk an Philipp II. von Spanien gedacht war. Auf dem Stich von Adriaen de Weert von 1574 (Amsterdam Rijksprentenkabinet) sind die dargestellten Werke: Venus, Jupiter und Merkur von der Hand Tetrodes aus der Sammlung Peter Ter Lyn (Therlan, 1577), Köln, möglicherweise aus dem gleichen Auftrag. Devigne 1938 (wie Anm. 37), S. 564; Otto H. Förster, Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters, Hg. Kölnischer Kunstverein, Berlin 1931, S. 41, Abb. 15.
- ⁷⁵ New York, The Metropolitan Museum of Art, In.-Nr. 68.141.3, Gift of Irwin Untermeyer 1968, Bronze, Höhe $26\frac{1}{2}$ inch (67,3 cm), ital. spätes 16./frühes 17. Jh.
- ⁷⁶ Mir ist dieses Exemplar nur vom Foto her bekannt. Eine Beschreibung, die F. Balters nach einem Gespräch mit Dr. Dra-

- per (der ihm freundlicherweise das Exemplar im Magazin zugänglich machte) anfertigte, ergab folgende Hinweise: geringe Oxydationsspuren, der große, runde Sockel mache eine Datierung ins 18. Jh. wahrscheinlich. Die überaus große Nähe zu Tetrodes Werk, lassen mich eher an eine Kopie des 18./19. Jh. denken.
- ⁷⁷ Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.-Nr. 386, Bronze, Höhe 28 cm, Pietro da Barga zugeschr.; Giacomo da Nicola, Notes on the Museo Nazionale of Florence 1. In: The Burlington Magazine, Bd. 29, 1916, S. 364, Taf. II, J.; Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 194 u. Anm. 79.
- ⁷⁸ De Nicola 1916 (wie Anm. 77), S. 363–367.
- ⁷⁹ Bronze, Höhe 75 cm, Alain Gibbon, Gil Banks, Bronzes de la Renaissance (o. O.), 1982, Taf. 53 u. 54, »Vincenzo Danti«. Summers 1979 (wie Anm. 53) und ders., The chronology of Vincenzo Danti's first work. In: Mitteilungen des Kunsthist. Institutes Florenz, Bd. 16, 1972, S. 185–198, Verzeichnis der Bronzen Danti's: S. 476–480 (kennt diese Arbeit nicht).
- ⁸⁰ Vgl. Anm. 53 u. 79.
- ⁸¹ Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.-Nr. 386c, Bronze, Höhe 28 cm, 1570/80?, Pietro da Barga. Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 194 u. Anm. 79.
- ⁸² Sammlung Simon, Berlin, Bronze, Höhe 53 cm, »Antinous«, französisch, gegen 1700. Verbleib unbekannt. Die Sammlung Dr. Eduard Simon, Berlin, eingel. von M. J. Friedländer, verzeichnet von M. J. Friedländer u. a., Berlin 1929, Bd. 2, S. 101, Nr. 328, Taf. cxxxv. Zur Slg. Simon vgl. W. Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Kleine, neu bearb. Ausgabe, Berlin (o. J.), S. 3.
- ⁸³ Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.-Nr. 54.673, Bronze, Höhe 19½ in. (49,4 cm), »Narzissus or Antinous«, ital. 18. Jh.
- ⁸⁴ Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Ant.-Inv. II, 21, Bronze, Höhe mit Basis 35,4 cm, »Hermes«, ital., Mitte 18. Jh.; Ausst.-Kat. Frankfurt 1985 (wie Anm. 43), S. 587, Nr. 324, Abb.
- ⁸⁵ So bestellte Federico Borromeo bei Leone Leoni u. a. einen Abguss des Antinous, der für die Mailänder Akademie bestimmt war, vgl. Federico Borromeo, Il Museo (1625), ed. di Luca Beltrami, Mailand 1909, S. 35–38; zur Kopie im Palazzo Mancini, dem Sitz der französischen Akademie in Rom unter der Direktion Wleughels (1727) vgl. Anatole de Montaiglon, Correspondance des directeurs de l'académie de France a Rome, Paris 1897, Bd. 7, S. 333 u. S. 336 ist von einer »petit statue« des »Latin« die Rede, wobei es sich um eine Kleinbronze handeln könnte.
- ⁸⁶ Frühes Beispiel: Lavinia Fontana, Selbstbildnis, 1579. Florenz, Uffizien, Gerlach 1984 (wie Anm. 1), S. 196, Abb. 18; vgl. unten Anm. 91.
- ⁸⁷ Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.-Nr. 2569. 235 Carrand 234c, Bronze, Höhe ca. 30 cm, z. Zt. in der Galleria degli Uffizi, Sala No. 17 ausgestellt.
- ⁸⁸ Berlin, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. OZ 87a = Hdz 2625a, vgl. E. Berckenhagen, Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1970, S. 275, Nr. 96 und Anonym, franz., 2. Hälfte 18. Jh., 2 Ansichten des vollständig ergänzten »Antinous«, nach Kleinbronze oder Gipskopie, Münster, Priv. Bes., Rötrel auf bräunlichem Papier, ohne Wasserzeichen, 387 x 243 mm, Neg. Nr. 221/40–42.
- ⁸⁹ Stanislas Lami, Dictionnaire des Sculpteurs de l'École de France sous le Règne de Louis XIV, Paris 1906, S. 79, vgl. Ch. Pinatel, Les Statues antiques des Jardins de Versailles, Paris 1963, S. 19; Alfred et Jeanne Marie, Versailles au temps de Louis XVI, Paris 1976, S. 335, Fig. 132. Die Akademie in Rom besaß ihrerseits zwei Gipsabgüsse des »Hermes«-»Antinous«, wie aus dem Inventar, das Sieur Errard 1684 anfertigen ließ, hervorgeht, vgl. A. de Montaiglon, Correspondance des Directeurs de l'Académie de France a Rome, Bd. 1, Paris 1887, S. 129. Zum Bronzeuß Kellers für die Gartenfassade des Schlosses von Versailles von 1685 vgl. die anonyme Zeichnung, Paris, Bibliothèque National, Cab. des Estampes, Inv.-Nr. Fb. 26, Papiers de Robert de Cotte Nr. 2022 mit der Unterschrift »Lentin«; F. Souchal, French Sculptors of the 17th and 18th century, Oxford 1981, Bd. 1, S. 191–193.
- ⁹⁰ Marmor, Höhe 2,30 m (ohne Plinthe), vgl. Souchal 1981 (wie Anm. 89), S. 193, Nr. 2, Abb. S. 193. Zum Stuch: Simon Thomassin (1655–1733), Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, etc. dans le château et parc de Versailles, Aggiontovi 8 tavole die antiche statue intagliate da S. Thomassin, ed altre quattro da Carlo Gregori, Paris 1694, Taf. 35, vgl. Montaiglon 1887 (wie Anm. 89), Bd. 2, S. 96–107.
- ⁹¹ Die folgende Aufstellung strebt keine Vollständigkeit an, sondern soll auf die ikonographisch relevanten Themenbereiche hinweisen, in denen ein vollständig ergänzter »Antinous« als Staffagefigur verwendet wurde: Jan Brueghel – Peter Paul Rubens, Allegorie des Gesichtssinnes, 1617, Madrid, Prado, vgl. Matías Díaz Padron, Museo del Prado, Catálogo de Pinturas 1, Escuela Flamenca siglo XVII, Madrid 1975, S. 40–43, Nr. 1394, Taf. 28 u. S. Speth-Holterhoff, Les peintres flamands de cabinet d'amateurs du XVIIe siècle, – Les peintres flamands du XVIIe siècle, vol. 7, Brüssel 1957, S. 53; Frans Franken II (1581 Antwerpen–1642), Le cabinet d'amateur de le négociant Sébastien Leerne, 1628/29, Antwerpen, Musée Royal des Beaux Arts, abgeb. in: Speth-Holterhoff 1957, S. 78–79, Taf. III; ders., Le cabinet d'amateur au scriban d'ébène, um 1630/40, Syon House, Collection Duke of Northumberland, vgl. Speth-Holterhoff 1957, S. 75, Abb. 28 und Oud Holland, Bd. 56, 1939, S. 20, Abb. 2; Anonym, franz., 1. Hälfte 17. Jh., Zwei Künstler mit Antinous-Statuette im Atelier, Montpellier, Musée Fabre, vgl. Gosse, Les chefs-d'oeuvre des musées de France, Paris 1910, Bd. 1, Taf. 210, André Joubin, Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier, Paris 1926, S. 249, Nr. 816, Taf. xxxiii (Le Nain oder M. Sweerts zugeschr.); Daniel Vertangen (um 1598–1681/4) zugeschr., Psyche und ihr Vater besuchen das Orakel des Apoll, um 1650, Braunschweig, Landesmuseum, vgl. »Hovingham Meister«, Psyche befragt das Orakel, Mitte 17. Jh., Musée des Beaux-Arts de Rodez, abgeb. Anthony Blunt, Poussin-Studien XII: The Hovingham Master, in: Burlington Magazine, Bd. 103, 1961, S. 454–456, Fig. 21–22; Frans Luyckx (1604–1668), Erzherzog Leopold Wilhelm, Stockholm, Nationalmuseum, abgeb. in: Christina, queen of Swe-

den. Ausst.-Kat. Stockholm 1966, S. 245–246, Nr. 548, Taf. 32; Jan van Kessel, Allegorie auf den Triumph der Kunst über die Wissenschaft, um 1650, Kunsthandel, abgeb. in: *Weltkunst*, Bd. 50, 1985, S. 1086; David Teniers d.J., Bildergalerie, um 1651, Wien, Sammlung Graf Seilern, abgeb. in: *Oud Holland*, Bd. 56, 1939, S. 21, Abb. 3; ders., Aus der erzherzoglichen Galerie zu Brüssel, um 1651, München, Alte Pinakothek, vgl. A. Rosenberg, Teniers d.J., Bielefeld–Leipzig 1911, 2. Auflage, S. 77, Abb. 64, vgl. auch S. 73, Abb. 62; ders., La remise des clés au comte Moncada, 1664, Lugano–Castagnola, Sammlung Thyssen-Bornemisza, vgl. Bruegel, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1980, S. 317, Kat.-Nr. 2592; Pieter Boel (1612–1674), Vanitas, 1663, Lille, Musée des Beaux Arts, Inv.-Nr. 78; Michel-Ange Houasse, d.J., Akzeichensaal der Akademie, um 1715, Madrid, Museo del Palacio Real, vgl. *L'art européen à la cour d'Espagne au xviii^e siècle*, Ausst.-Kat. Bordeaux–Paris–Madrid 1979–1980, Paris 1979, S. 126, Nr. 65, die zugehörige Zeichnung im Louvre, vgl. *Inventaire Général*, Bd. VI, Paris 1911, S. 88, Nr. 4828; William Hogarth, Aktsaal im Petershof in St. Martin's Lane, um 1736, London, Burlington House; Justus Juncker, Selbstbildnis mit einem Schüler, 1752, Kassel, Staatliche Gemäldegalerie, vgl. *Frankfurter Malerei zur Zeit des jungen Goethe*, Ausst.-Kat. Städel. Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 1982, S. 51, Nr. 4, Taf.; a. a. O., S. 62, Nr. 20, Taf.; Christian Georg Schütz d. Ä., Phantasielandschaft mit Ruinen, 1756, Frankfurt a.M., Städel. Kunstinstitut: eine freie Variante auf diesen Typus des »Antinous«; Edw. Francis Burney (1760–1848 London), Malerschule der Royal Academy, London, Brit. Museum: bei der dort gezeichneten überlebensgroßen Statue handelt es sich gewiß um einen Gipsabguß, der aber alle Ergänzungen des 16. Jh. aufweist; Peter Jacob Hoernemanns (1700 Antwerpen–1776 München), Clemens August im Familienkreis, 1761, München, vgl. *Kurfürst Clemens August... Ausst.-Kat. Brühl 1961, Köln (1961), S. 165, Nr. 58, Taf. 42; Daniel Chodo-*

wiecki, Federballspiel, um 1760, ehem. Kösen, Privatslg., vgl. Gerlach 1984 (wie Anm. 48), S. 58, Abb. 10). Daniel Chodowiecki, Von den Wohltaten und der Liebe Gottes, in: *Basidow, Elementarwerk 1774, Taf. XLIX*, vgl. Engelmann 1857, S. 47, Nr. 61. Einen Stich mit den Ergänzungen, der ebenfalls auf eine Kleinbronze zurückgehen könnte, aber die Statue in der Darstellung monumentalisiert, nach der Zeichnung von J. J. Thourneyser in *Sandrats 'Teutschen Academie' II, Nürnberg 1679, Taf. 22*, vgl. Gerlach 1984 (wie Anm. 48), S. 56, Abb. 7; ebenso der von Filippo Morghen, um 1750/60. Münster, Landesmuseum, vgl. *Thieme-Becker, Künstlerlexikon*, Bd. 25, Leipzig 1931, S. 150. In einer Kunstleure des Rektors der Berliner Akademie, Johann Heinrich Meil, »Unterricht im Zeichnen für Kinder, Kunstfreunde und angehende Künstler«, Berlin 1789; Taf. 1, 2, ist noch einmal dieser schmalköpfige Typus der späteren, ergänzten Kleinbronzen reproduziert.

⁹⁸ Außer denen, die auf Ottavio Farnese (Anm. 32), Paul IV., Carafa oder Pius IV., Medici (Anm. 35) und den Conte di Pittigliano (Anm. 37) hindeuten, zeichnen sich die dokumentarischen Spuren eines weiteren Auftraggebers im Inventar der Sammlung der Villa Giulia vom 9.9.1577 ab: »... una figura piccola d. un antinoo intera [...]« (Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Bd. 3, Rom 1907, S. 35). Seit 1550 hatte die Villa der 17jährige Kardinal Innocenzo del Monte, Adoptivneffe des Kardinal Gianmaria Ciocchi del Monte bewohnt. Letzterer hatte im Auftrag Julius III. den Bau der Villa betrieben. Paul IV. (1555–59) ließ Innocenzo del Monte verhaften, Pius IV. verbannte ihn nach Tivoli, Pius V. nach Montecassino und Gregor XIII. (1572–1585) ließ ihn wieder frei. Er starb mit 46 Jahren 1577. Ob dieser selber, Julius III. oder einer der Nutznießer der Vernichtung der del Montes zwischen 1555 und 1572 diese Kleinbronze in Auftrag gab, läßt sich bisher nicht entscheiden.

Aus :
Städel-Jahrbuch, NF. Bd. 12, Frankfurt am Main 1989
S.151 - 178.