

MEISTERWERKE
DER RENAISSANCE
UND DES BAROCK



Skulpturensammlung Dresden

Meisterwerke der Renaissance und des Barock

Skulpturensammlung Dresden

Herausgeber:

Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Stephan Koja

Claudia Kryza-Gersch

Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden





Inhalt

- [9 Vorwort](#)
- [11 Zur Geschichte der Bronzen und der barocken Bildwerke der Skulpturensammlung in Dresden](#)
- [40 Katalog](#)
- [138 Literatur](#)
- [144 Impressum](#)

1

O Inventarium
über
S: König: Maj: in Possessen, und Esürde:
Durchz: zu Sachsen, Statuen, Brüst,
bilder, Groupen, und ander Besäss,
sowohl antique, als moderne, aus al-
tersand Marmelstein, Metallique,
Porfire, Alabastre, verfertiget, so von
ao. 1723. bis ietziges 1726. Jahr ange-
schafft, und nunmehr beyn inventi-
ren im Decembr. h. a. in Dero grünen
Gewölbe, bilder, Gallerie und Nelan,
Zimmer, wie auch in Dero Holländ.
Pallais. Garten aufgesetzt stehend,
zu befinden sind.

In Dresden, von 5. Decembr. 1726.

Verfertigt nach den ges-
chriebenen Faumonies
Bronchäusser vñalstern.

Zur Geschichte der Bronzen und der barocken Bildwerke der Skulpturensammlung in Dresden

Astrid Nielsen

Die Sammlung der Bronzen und der barocken Bildwerke ist neben den Antiken der bedeutendste Teil der Skulpturensammlung und konnte seit 2006 nicht mehr adäquat in ihrer ganzen Breite gezeigt werden. Durch die Neukonzeption des Albertinums und seiner Wiedereröffnung 2010 als Haus der Moderne, in dem die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart gezeigt wird, fanden die antiken und neuzeitlichen Skulpturen, die zuvor in der Antikenhalle und dem Klingsaal ausgestellt waren, einen neuen Platz in verschiedenen Schaudepots (Abb. 1).¹ Hier waren sie zwar sichtbar und zugänglich, aber die Art der Präsentation konnte dem Rang der Kunstwerke nicht gerecht werden.² Es galt daher, die »Werke der Skulpturensammlung in ihrer Vielfalt, Schönheit und zum Teil atemberaubenden Qualität in Zukunft wieder im Rahmen einer neuen Dauerausstellung sprechen zu lassen.«³ So ist es ein Glücksfall für die Sammlung, dass seit 2016 eine Auswahl im neu eingerichteten Skulpturengang im Semperbau sowie in verschiedenen Sälen der Gemäldegalerie Alte Meister gezeigt werden kann, während die Antiken Ende 2019 in die Osthalle des Semperbaus einzogen. Dass die älteren Teile der Skulpturensammlung zukünftig von ihrem neueren Teil, also der Kunst ab 1800 mit dem einzigartigen Bestand an Werken Ernst Rietschels, Auguste Rodins, Constantin Meuniers, Max Klinger oder Wilhelm Lehmbrucks, räumlich getrennt präsentiert werden, bedeutet nicht ihre Auflösung, sondern eine inhaltlich orientierte Neuverortung der Werke, die eine strukturelle Veränderung mit sich gebracht hat.

Einige der Objekte, die jetzt im Skulpturengang in der Gemäldegalerie ausgestellt sind, waren bereits in der kurfürstlichen Kunstkammer vorhanden und dienten später zur Ausstattung von Schlössern und Residenzen. Zwischen 1719 und 1730 wurden die Sammlungen unter Kurfürst Friedrich August I. (reg. 1694–1733) – als König von Polen seit 1697 August II. und berühmt als August der Starke – neu geordnet. Mit dem Ankauf antiker Statuen in Rom wurde der Grundstock der Antikensammlung gelegt, der schon bald auch die Werke der Renaissance und der zeitgenössischen Skulptur angeschlossen

wurden. Die damals »modernen« Werke wurden fortan gemeinsam mit den Antiken gezeigt. Der folgende kurze Sammlungsüberblick rückt eben jene Objekte der Renaissance und des Barock in den Vordergrund, die aus ganz unterschiedlichen Quellen in den Besitz des Hofes gelangten und die heute zum Bestand der Dresdner Skulpturensammlung gehören.

Skulpturen und Geschenke in der Dresdner Kunstkammer

Seit etwa 1560 gab es am Dresdner Hof die während der Regentschaft von Kurfürst August (reg. 1553–1586, Abb. 3) angelegte und im Residenzschloss eingerichtete Kunstkammer, in der sich Mineralien, Naturalien, kunsthandwerkliche Gegenstände, wissenschaftliche Instrumente, Uhren und Gemälde befanden. Bis 1586 war die Nutzung der Kunstkammer allein dem Kurfürsten vorbehalten,⁴ was sich jedoch mit dem Regierungsantritt Christians I. (reg. 1586–1591) ändern sollte. 1587 entstand eine erste, nach Räumen gegliederte Auflistung aller in der Kunstkammer enthaltenen Werke und damit das erste »Kunstkammerinventar« Europas überhaupt.⁵ Der zuständige Kunstkämmerer war der Schreiner und Schraubenmacher David Uslaub (1545–1616), der sein Amt bereits 1572 angetreten hatte und dessen Bestallung Christian I. im Juni 1587 erneuerte.⁶

Neben dem bereits vorhandenen Bestand der Kunstkammer nahm dieses Inventar auch diejenigen Werke auf, die im ersten Regierungsjahr Christians I. als Geschenke nach Dresden gelangt waren und im sogenannten Reißgemach auf einem Gesims der Holzvertäfelung Aufstellung gefunden hatten.⁷ Dazu gehörten Giambolognas *Nesus raubt Deianira* (Kat.-Nr. 9), der *Merkur* und die *Schlafende Venus mit Satyr* als Geschenke des toskanischen Großherzogs Francesco I. de' Medici (1541–1587), Giambolognas *Mars* (Kat.-Nr. 8)⁸ als Geschenk des Künstlers selbst, sowie der *Marc Aurel* von Filarete (Kat.-Nr. 1) als Präsent des Herzogs von Mantua, Guglielmo Gonzaga (1538–1587). Bei diesen Kleinbronzen handelt es sich um herausragende Werke von höchster künstlerischer Qualität, um »Inkunabeln der Bronzeplastik«⁹, von denen heute drei

zum Bestand der Skulpturensammlung gehören und zwei weitere im Bronzenzimmer des Grünen Gewölbes zu sehen sind. Der *Mars Giambolognas* (Kat.-Nr. 8) wurde 1924 im Zuge der Fürstenabfindung an den Familienverein Haus Wettin abgegeben,¹⁰ gelangte anschließend in den Kunsthandel und konnte 2018 zurückerworben werden. Neben den Bronzen befanden sich in der Kunstkammer des Jahres 1587 auch vier kostbare Statuetten aus Alabaster, Repliken nach Michelangelo's *Tageszeiten* in der Medici-Kapelle in Florenz (Kat.-Nr. 7), bei denen es sich wohl um Frühwerke Giambolognas handelt, die als Geschenke von Cosimo I. de' Medici (1519–1574) nach Dresden geschickt worden waren.¹¹

Neuordnung

Bis zur Neuordnung der Dresdner Sammlungen ab 1719 unter August dem Starken erfolgte die Präsentation der Bildwerke weiterhin in der Kunstkammer, allerdings in anderen Räumen.¹² Sowohl unter Christian I. als auch unter Christian II. (reg. 1591–1611) wuchs der Bestand weiter an. Im Inventar von 1619 werden als »Im gemach kegen dem Schloßhofe« aufgestellt »An contrafectischen gemahlten und gegossenen bildtnüssen, gemelden und anders dergleichen sachen

vermöge des anno 1610 verneuerten inventarii¹³ neben den bereits vorhandenen noch weitere Skulpturen genannt. Zu diesen gehören das oberitalienische Bildnis des *Moritz von Sachsen* sowie die kurz nach dem Tod des Kurfürsten im Auftrag seiner Witwe entstandene Bronzebüste von *Christian I.* von Carlo di Cesare del Palagio (Kat.-Nr. 11), als deren Schöpfer im Inventar fälschlicherweise Giovanni Maria Nosseni genannt wird. Auch die Bronzebüste von *Christian II.* von Adriaen de Vries (Kat.-Nr. 14), die Kaiser Rudolf II. (1552–1612) 1607 dem Kurfürsten anlässlich seines Besuchs in Prag geschenkt hatte, fand Erwähnung, sowie weitere kleine Bronzen.¹⁴

1621 vermehrte der Nachlass des Bildhauers und Hofarchitekten Giovanni Maria Nosseni (1544–1620) den kurfürstlichen Kunstsbesitz um bedeutende Werke, die zum Teil in die Kunstkammer überführt wurden und im Inventar des Jahres 1640 Aufnahme fanden.¹⁵ Dieses unter Kurfürst Johann Georg I. (reg. 1611–1656), der seinem Bruder Christian II. in der Regentschaft folgte, angelegte Inventar verzeichnet alle Bestände sehr detailreich, sodass es als ein Führer durch die

Abb. 1 Schauddepot Barock bis Gegenwart im Albertinum, 2010

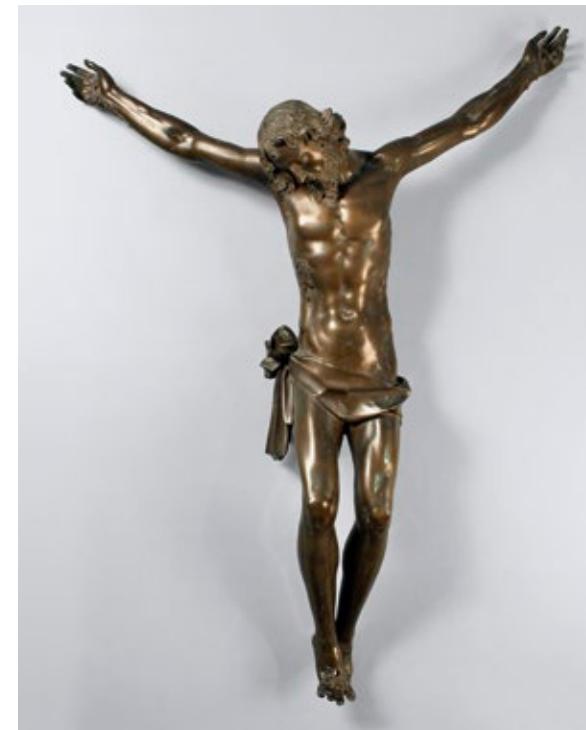


Abb. 2 Carlo di Cesare del Palagio, *Christus am Kreuz*, 1590–1593, Bronze, H. 108 cm, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. ZV 3130

Kunstkammer gelesen werden kann, deren Fläche sich seit 1587 fast verdoppelt hatte.¹⁶ Neben den vorhandenen Bildwerken kam aus dem Nosseni-Nachlass unter anderem das Giovanni Battista Pauperto zugeschriebene Bildnismedaillon des Kurfürsten August hinzu (Abb. 3), das im »achten Zimmer« an der langen Wand »neben der Außgang thüre, ins Vorgemach« präsentiert wurde.¹⁷ Außerdem werden ein *Christus am Kreuz* von Carlo di Cesare del Palagio (Abb. 2)¹⁸ sowie der *Tanzende Faun* von Adriaen de Vries (Kat.-Nr. 13) genannt. Im selben Raum befanden sich auch die beiden lebensgroßen Sandsteinskulpturen *Adam* und *Eva* des sächsischen Bildhauers Zacharias Hegewald (1596–1639) von 1630 (Abb. 4 und 5). Diese stellten eine Besonderheit dar, gelten sie doch »als erste reine Aktfiguren monumentalen Formats in der Dresdner Plastik.«¹⁹

Zu den bedeutenden Zugängen in den Jahren zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und dem Amtsantritt Augusts des Starken gehören die Reliefs von Johann Heinrich Böhme d. Ä., die 1674 in die Kunstkammer gelangten und vermutlich eigens

für diese angefertigt worden waren (Kat.-Nr. 23).²⁰ Als August der Starke 1694 die Regierung übernahm, waren die bis dahin vorhandenen Bronzen bis auf wenige Werke in der Kunstkammer aufgestellt.²¹ Auch wenn seine Vorgänger die kurfürstliche Sammlung schon erheblich vergrößerten, sollten seine Erwerbungen alles Bisherige in den Schatten stellen.

Die Erwerbungen durch August den Starken und die Gründung der Skulpturensammlung als »Churfürstliche Antiken-Galerie« in Dresden²²

Baron Raymond Leplat (1663–1742) war französischer Hugenotte und stand seit 1697 im Dienst des Dresdner Hofes. Als »Ordonneur du Cabinet« der kurfürstlich-königlichen Sammlungen war der Architekt Ratgeber des Königs in künstlerischen Fragen und überaus erfolgreicher Kunstagent mit großem Verhandlungsgeschick, der im Auftrag Augusts des Starken in Paris, Rom und Venedig zahlreiche Kunstkäufe

Abb. 3 Giovanni Battista Pauperto (?) nach einem Entwurf von Giovanni Maria Nosseni (?), *Kurfürst August von Sachsen*, zwischen 1588 und 1620, Marmor, H. 93 cm, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. H 4 5/38



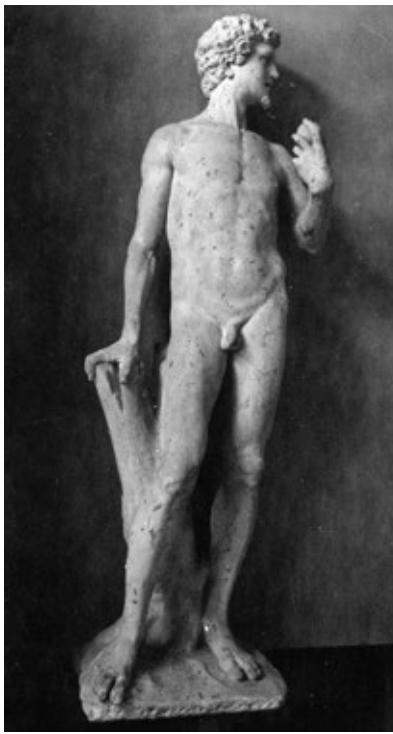


Abb. 4 und 5 Zacharias Hegewald, *Adam und Eva*, 1630, Sandstein, H. 176 cm (Adam), 163 cm (Eva), chemals Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. AB 23 und AB 24

tätigte.²³ Der König entsandte Leplat 1699 zuerst nach Paris, wo er insgesamt 37 Bronzen erwarb, die für die Ausstattung des Warschauer Schlosses vorgesehen waren. Aufgrund der unsicheren politischen Lage in Polen überführte man sie jedoch bereits drei Jahre später wieder nach Dresden. Sie wurden in der »Geheimen Verwahrung« – wie die seit 150 Jahren als sächsischer Staatstresor genutzten, im Erdgeschoss des Schlosses gelegenen Räume bezeichnet wurden – ausgepackt, inventarisiert und in der Kunstkammer aufgestellt.²⁴ Aus dieser »Geheimen Verwahrung« wurde unter August dem Starken schließlich das Grüne Gewölbe.

Eine weitere Reise Leplats in die französische Hauptstadt folgte von 1714 bis 1715. Als Begleiter des Kurprinzen Friedrich August II. (Kat.-Nr. 36) auf dessen Kavalierstour hielt sich Leplat längere Zeit in Paris auf – bei dieser Gelegenheit wird auch seine Porträrbüste entstanden sein, die erst 1932 in die Skulpturensammlung gelangte (Kat.-Nr. 35). Mit den Erwerbungen der Jahre 1699, 1714 und vor allem 1715 vergrößerte

sich der Bestand an Bronzen auf über 200 Stück.²⁵ Auch wenn diese Werke vorübergehend in den Räumen der Kunstkammer aufgestellt wurden, so »gehören sie doch nicht mehr zu ihrem sammlungsmäßigen traditionellen Bestande«²⁶. Vielmehr waren sie für die Ausstattung der verschiedenen Räume des Schlosses vorgesehen. Es handelte sich bei den getätigten Erwerbungen vor allem um Werke der französischen Bronze- kunst, darunter Reduktionen berühmter antiker Skulpturen wie etwa der *Laokoön-Gruppe* (Kat.-Nr. 21), oder um freie Nachbildungen der Großplastiken von Versailles von zeitgenössischen Bildhauern wie Antoine Coysevox, François Girardon oder Etienne Le Hongre (Kat.-Nr. 25). Die als Gegenstücke konzipierten Bronzen *Cato* und *Porcia* (Kat.-Nr. 27) gehörten ebenfalls zu den Ankäufen des Jahres 1715. Im Jahr 1723 konnte Leplat noch einmal einige wichtige Werke erwerben, wie die verkleinerte Nachbildung von Berninis Marmorgruppe *Apoll und Daphne* in der Galleria Borghese in Rom (Kat.-Nr. 19).

Schon im Januar 1712 ließ Leplat aus der Kunstkammer »Auff Sr. Königl. Majt. Befehl [...] Acht und Zwanzig St: Statuen von Bronze abholen, umb selbe in Sr. Königl. Majt. Bilder Cabinets setzen zu lassen«.²⁷ Mit einer zweiten Umlagerung des Jahres 1714 wurden insgesamt 107 Bronzen in die neu eingerichtete Bildergalerie und die erwähnten benachbarten »Bilder-Cabinets« im zweiten Obergeschoss des Südflügels des Residenzschlosses gebracht.²⁸ Der Aufbau der Gemäldegalerie und die Idee der Verbindung von Gemälden und Skulptur waren für August den Starken von Anfang an wichtig, auch wenn die Trennung der Gattungen eher im Trend der Zeit lag und keine 15 Jahre später auch in Dresden umgesetzt wurde. Zunächst jedoch wurde der Südflügel des Schlosses einem Umbau unterzogen, Bildergalerie und »Bilder-Cabinets« verlegte man schließlich 1726 in den renovierten Riesensaal und die angrenzenden Bildergemächer im Georgenbau.²⁹

1730 besuchte der gelehrte Reiseschriftsteller Johann Georg Keyßler (1693–1743) Dresden und beschrieb die Einrichtung wie folgt: »Ferner besiehet man auf dem Schloße die Bilder-Galerie oder Sammlung von kostbaren Gemählden, die unter der Aufsicht des Baron le Plat stehet. Der vornehmste dazu gewidmete Saal ist noch gar nicht ausgemahlet, übrigens aber schon mit vielen kostbaren Stücken verzieret. Zu beyden Seiten stehen etliche große Vasa von Serpentin und viele andere von Porphy, eine gute Anzahl marmorner und metallener grosser Brustbilder, worunter der König Gustavus Adolphus leicht zu erkennen ist. Der Laocoön aus dem Vatikan und viele andere dergleichen messinge Modelle helfen gleichfalls zur Zierde dieses Saales, der 80 gemeine Schritte lang und 20 breit ist.«³⁰ Aus Keyßlers Beschreibung geht die Gliederung der Bildergalerie hervor, in der die Gemälde von prunkvollen Vasen flankiert wurden. Ebenso waren die Bronzen und Porträts dekorativ verteilt, wobei Keyßler das *Bildnis Gustav II. Adolf von Schweden* (Abb. 6) von Georg Petel (1601/02–1634)³¹ ausdrücklich erwähnt.

1726 war das erste Inventar der »Statuen, Brustbilder, Groupen, und ander Gefäß, sowohl antique, als moderne, aus allerhand Marmelstein, Metallique, Porfire, Alabastre verfertiget«, entstanden, in dem alle bis dato in Dresden vorhandenen Skulpturen mit knappen Beschreibungen, Größenangaben, einigen wenigen Künstlernennungen und der Standortangabe verzeichnet waren (Abb. am Anfang des Beitrags).³² Hierbei handelt es sich um das erste Inventar der Skulpturensammlung. Als Aufstellungsorte sind die »Bilder Gallerie« genannt, der Garten des Holländischen Palais', das Grüne Gewölbe, das

»Paraten Schlaff Gemach« sowie die »beyden Saalons des sogenannten Zwinger Gartens«. Da die Aufteilung zwischen Grünen Gewölbe und »Antiken-Cabinet« erst 1729 erfolgte, sind hier unter den in 310 Nummern erfassten Skulpturen auch noch jene Bronzen genannt, die wenig später im Bronzenzimmer zur Aufstellung kamen. Außerdem befanden sich zeitgenössische Skulpturen an verschiedenen Orten in Dresden, denn August der Starke hatte Bildhauer wie Balthasar Permoser, Paul Heermann und Johann Christian Kirchner an den sächsischen Hof geholt und sie im Zwinger beschäftigt. Hinzu kamen die Werke internationaler Künstler wie Pietro Balestras (erwähnt 1672–1729) *Die Zeit entführt die Schönheit* (Abb. 9) oder Antonio Corradinis (1688–1752) *Gruppen Nessus raubt Deianira* sowie *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, die im Garten des Holländischen Palais aufgestellt waren, wie ein Kupferstich von Johann August Corvinus zeigt (Abb. 7).³³

Abb. 7 (folgende Doppelseite) Johann August Corvinus, Holländisches Palais in der Dresdner Neustadt vor dem Umbau, 1719, Kupferstich, 72 × 44 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 13155

Abb. 6 Georg Petel, *Gustav II. Adolf von Schweden*, Modell 1632, Guss 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Bronze, H. 82,5 cm, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. H 4 154/22





I

ANTONIO AVERLINO, gen. FILARETE
Florenz, um 1400 – um 1469 Rom?

Reiterstatuette des Marc Aurel
Rom, um 1440/1445

Bronze, Spuren von Email;
H. 38,2 cm; Standfläche: H. 17,4 cm, B. 38,4 cm
Inscription on the Plinth: ANTONIVS AVERLINUS ARCHITECTVS HANC VT
VULGO FERTVR COMMODI ANTONINI AVGVTI AENEAM STATVAM SIMVLQUE
EQVM IPSVM EFFINXIT EX EADEM EIVS STATVA QVAE NVNC SERVATVR
APVD S IOHANNEM LATERANVM QVO TENPORE IVSSU EUGENII QVARTI
FABRICATUS EST ROMAE AENEAS TEMPLI S PETRI.
QVAE QVIDEM IPSA DONO DAT PETRO MEDICI VIRO INNOCENTISSIMO
OPTIMOQVE CIVI. ANNO A NATALI CHRISTIANO MCCCCCLXV¹
Inv.-Nr. H4 155/37

Provenienz: 1587 im Inventar der Dresdner Kunstkammer als Geschenk
des Herzogs von Mantua, Guglielmo Gonzaga, an Kurfürsten Christian I.,
erwähnt
Literatur: Gramaccini 1985, 69–80; Martin Raumschüssel in Berlin 1995,
132 f., Kat.-Nr. 2; Arnold Nesselrath in Rom 2005, 312, Kat.-Nr. III.2.2;
Ilaria Ciseri in Florenz 2013, 174, Kat.-Nr. V.7

Filarete's Reiterstatuette is not only the oldest surviving bronze of the Renaissance, but also the oldest known copy of an ancient monumental sculpture. Both bronzes and antique copies, experienced a golden age in the 16th century, which began with this founding work of the early 15th century. Filarete reproduced the over four-meter-high bronze equestrian statue of the Roman Emperor Marc Aurel (Abb. 28). This survived through centuries unscathed, because it was (falsely) seen as a monument to Emperor Constantine. It stood at least since the 10th century as a symbol of the invincible greatness of Rome and the worldly power of the Papacy before the church of St. Giovanni in Laterano, until it was moved to Michelangelo's newly built Capitoline square in 1538.

Filarete, who was as much like a "Tugendliebhaber" as he was an architect, sculptor, medallist and author of a significant architectural treatise. He was probably trained in the workshop of Lorenzo Ghiberti in Florence, as this was the portal for the Baptistry that Filarete himself had designed. His expertise led him to recognize that the object was a bronze horse from Bertoldo

Eugen IV. gave the commission to create monumental bronze door wings for the Petersdom in Rome. While working on this project, Filarete also created – as indicated by the unusual inscription on the base plate – the bronze statuette. Based on a stylistic comparison with the reliefs of the door, which were created after 1443, the statuette can be dated around 1440/1445.³

Why and for whom Filarete created the bronze figure is not known. As the doors for St. Peter's were already in a fast-schon style, it is likely that he held onto the style of the Antiquity. Perhaps he was inspired by ancient Kleinbronzen, which he had collected, to create his innovative statuette. Perhaps he wanted to give the Pope a gift that would also serve as a reminder of the original. The proposal to restore the original was not well received, as it was in a poor condition. The last thing was not surprising, as the weight of the horse and rider was resting on three slender horse legs, while the fourth leg was raised. How fragile these parts are, is shown by Filarete's statuette, where the right front hoof and the left hind hoof of the horse are broken. For the static problems, Filarete clearly chose a solution, as his Kleinbronze functions as a support under the horse's head. In addition, the missing part of the bridle and the saddle blanket are decorated with colored enamel inlays, which are only still visible in fragments. One could imagine that the original had a more brilliant appearance.

As the second, later engraved part of the inscription states, Filarete wanted to give the statuette to Piero de' Medici (1416–1469) as a gift, as he was looking for new patrons. After leaving the Milanese court, where he had been active since 1451, he had left the city. A letter from 1466 indicates that Filarete was in Florence, although he did not bring anything to the city. A note in Piero's estate inventory from 1492 describes the bronze figure as "a bronze figure on a horse" and compares it with Filarete's statuette. It is remarkable that neither the artist nor the object was recognized, despite the clear reference to a bronze horse from Bertoldo



di Giovanni« korrekt bezeichnet. Auch ist zu bemerken, dass der Ort, an dem sich diese beiden Figuren laut Inventar befanden, zwar als »Raum Pieros« bezeichnet wird, damit aber nicht Piero de' Medici gemeint ist – dieser war zu diesem Zeitpunkt ja bereits seit 23 Jahren tot –, sondern Lorenzos ältester Sohn, der ebenfalls Piero hieß. Ob Filaretes Geschenk den intendierten Adressaten je erreichte, ist also keineswegs gesichert. Da die Statuette als Geschenk Guglielmo Gonzagas nach Dresden kam, stellt sich überdies die Frage, wie sie nach Mantua gelangt war. Dazu gibt es im Wesentlichen zwei Thesen: Entweder Filarete hat auf seiner Reise von Mailand nach Florenz in Mantua Station gemacht und die Statuette dort gelassen,⁵ oder

sie ging an Piero, wurde dann aber 1494 Opfer der Plünderung des Palazzo Medici, um anschließend, vielleicht von Isabella d'Este, am Kunstmarkt angekauft zu werden und solchermaßen nach Mantua zu gelangen.⁶ Wie es auch immer vor sich gegangen sein mag, in Mantua hatte die Statuette großen Einfluss auf den Hofbildhauer der Gonzaga, Pier Jacopo Alari de Bonacolsi, genannt Antico (um 1455–1528), der die neue Gattung der von der Antike inspirierten Kleinbronze zu ihrer ersten Blüte brachte. Auch wenn Filarete wohl ganz andere Absichten verfolgte hatte, wurde er so zum Gründungsvater eines bald sehr erfolgreichen Genres.

Claudia Kryza-Gersch

Abb. 28 Reiterstandbild des Marc Aurel, Kapitol, Rom



1 »Der Architekt Antonius Averlinus hat diese erzene Statue des Kaisers Commodus Antoninus, wie allgemein behauptet, gemeinsam mit seinem Pferd nach jener Statue des selben nachgebildet, die nun bei S. Giovanni in Laterano gehütet wird, zu der Zeit als auf Befehl des Papstes Eugen IV. in Rom die erzene [Tür] von St. Peter gefertigt wurde. Diese gibt er selbst Piero de' Medici zum Geschenk, dem tadellosen Mann und vorzüglichen Bürger. Im Jahre 1465 nach der Geburt Christi.«

2 Wie aus der Inschrift hervorgeht, hielt Filarete den Reiter für Kaiser Commodus.

3 Keutner 1964, 147.

4 Beltrami 2002, 47. Es handelt sich dabei um einen am 1. Februar 1466 in Mailand geschriebenen Brief des Humanisten Francesco Filelfo an einen Freund in Florenz, in dem er diesen bittet, das beigelegte Schreiben an Filarete zu übergeben. Filelfo wusste also nicht, ob und wo er Filarete in Florenz erreichen könnte.

5 Gramaccini 1985, 79.

6 Jestaz 2002, 315.



2

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI

Siena 1439–1501 bei Siena

Nackter Mann mit Schlange

Siena, um 1495 (?)

Bronze; H. 113,5 cm
Inv.-Nr. H2 21/78

Provenienz: 1765 aus dem Nachlass des Grafen Heinrich von Brühl erworben
Literatur: Toledano 1987, 150 f.; Martin Raumschüssel in Berlin 1995, 157 f.,
Kat.-Nr. 13; Arnold Nesselrath in Rom 2006, 124 f., Kat.-Nr. 10; Luke Syson
in London 2007, 197 f., Kat.-Nr. 47

Der Dresdner »Schlangenbändiger« ist eine der außergewöhnlichsten plastischen Schöpfungen der italienischen Renaissance. Dargestellt ist ein völlig nackter athletischer Mann mittleren Alters, der in seiner erhobenen linken Hand eine sich um seinen Arm ringelnde Schlange hält, deren nicht mehr erhaltenen Kopf er angespannt anblickt. In seiner rechten Hand hielt er einen mittlerweile verlorenen Gegenstand. Wer mit der Figur gemeint sein könnte, ist ebenso rätselhaft wie ihr Verwendungszweck, und auch ihr Schöpfer ist nicht bekannt. Am überzeugendsten scheint die Zuschreibung an den sienesischen Künstler Francesco di Giorgio Martini,¹ der als Architekt, Bildhauer, Maler, Ingenieur, Illuminator und Medailleur tätig war. Er arbeitete in Siena, Urbino, Mailand und Neapel, verfasste unter anderem zwei Architekturtraktate und stand in Kontakt mit Leonardo und Bramante.² Die Dresdner Plastik wird meist mit den zwei großen *Leuchterengeln* aus Bronze, die Martini um 1490 für den Sienesischen Dom schuf, verglichen, die allerdings sehr viel feiner ausgeführt sind. Der »Schlangenbändiger« ist größer und weniger detailliert, was aber hauptsächlich mit der Kaltarbeit zusammenhängt und wohl beabsichtigt war, verleiht ihm dies doch eine geradezu vibrierende Lebendigkeit.

Bei dem Auftrag für den Sienesischen Dom wurde Martini durch seinen langjährigen Mitarbeiter, den Bildhauer und Gießer Giacomo Cozzarelli (1453–1515), unterstützt, weshalb es durchaus vorstellbar ist, dass dieser ihm auch bei der Dresdner Figur assistierte. Der eindrucksvolle Kopf des nackten Mannes lässt sich jedenfalls eher mit gesicherten Arbeiten Cozzarellis (Abb. 29) als mit solchen von Martini vergleichen. Stilistisch sind beide Künstler der lokalen Schule eines Vecchietta, bei

dem Martini wahrscheinlich sogar ausgebildet wurde, verpflichtet. Einflüsse von Donatello, Verrocchio und Pollaiuolo sind ebenso spürbar, wobei sich vor allem Letzterer immer wieder mit dem männlichen Akt in Aktion beschäftigte und genau wie der Schöpfer des »Schlangenbändigers« Expressivität wichtiger fand als Antikenstudium. In Bezug auf die Dresdner Figur wurde dennoch mitunter festgestellt, dass sich ihr bewegtes Schrittmotiv vom *Apollo Belvedere* herleiten lasse, was möglich sein mag, sich aber schwer verifizieren lässt. Insgesamt sind die Modellierung der Muskulatur und die Proportionen völlig unklassisch, ebenso wie die üppige Schambehaarung. Auch der ausdrucksstarke Kopf lässt sich nicht von antiken Vorbildern ableiten.

Bislang hat sich noch keine Interpretation der Dresdner Skulptur durchsetzen können. Es scheint nur klar zu sein, dass es sich nicht um eine christliche Figur, sondern um eine aus der antiken Mythologie handeln dürfte. So wurde etwa vorgeschlagen, die Figur stelle Herkules im Kampf mit Achelous dar, einem Flussgott, der seine Gestalt ändern konnte und sich in eine Schlange verwandelt hatte, als er dem Helden gegenübertrat.³ Man könnte sich ebenso vorstellen, dass der stets siegreiche Tugendheld in einem rein allegorischen Sinn mit einer Schlange als Symbol des Bösen ringt.⁴ Gegen diese These spricht, dass der Kopf der Dresdner Plastik mit den langen Haaren nicht recht zu Herkules passt. Wie sich Martini den griechischen Helden vorgestellt hat, sieht man in seinen Miniaturen im Codex *De Animalibus* (Siena, Museo Aurelio Castelli), und dort ist seine Physiognomie eine deutlich andere.⁵ Es wurde zudem versucht, die Figur als Äskulap zu deuten, wobei es jedoch merkwürdig ist, dass der Mann mit der Schlange, die ihm eigentlich dienen sollte, zu kämpfen scheint. Schließlich wurde gemeint, es handle sich um eine Darstellung des trojanischen Priesters Laokoon.⁶ Wie dieser auszusehen hat, leitet sich in erster Linie von der 1506 in Rom ausgegrabenen antiken Gruppe (Rom, Vatikanische Museen) ab, bei der der Priester mit seinen beiden Söhnen von zwei großen und sehr langen Schlangen attackiert wird (vgl. Kat.-Nr. 21), so wie es Vergil berichtete (*Aeneis*, 2, 200–225). Dass sich ein Künstler vor diesem Fund Laokoon anders vorgestellt haben mag, ist jedoch ein durchaus interessanter Gedanke. So könnte der verlorene Gegenstand in der rechten Hand der Dresdner Figur eine zweite Schlange gewesen sein, während sich Beispiele für kleine Reptilien in der Buchmalerei des Quattrocento finden lassen. Auch könnte das Band, das die langen Haare der Dresdner Figur zusammenhält, als Priesterbinde gedeutet werden.



Zu dieser Fülle von Deutungen soll hier noch ein weitere, bisher nicht vorgeschlagene hinzugefügt werden. Martini demonstrierte in zwei Werken auf recht ungewöhnliche Weise sein Interesse an Astrologie: In einer Zeichnung, die *Atlas* darstellt (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), trägt dieser das Himmelsgewölbe in Gestalt einer Scheibe über dem Kopf, auf welcher die Planeten und Tierkreiszeichen in 15 statt der üblichen zwölf Segmente eingeschrieben sind, und in der großformatigen Tafel der *Krönung Mariens* (Siena, Pinacoteca Nazionale) erscheint Gott Vater in einem Ring, der mit Planetengöttern und Tierkreiszeichen bevölkert ist. Diese merkwürdige Darstellung des Kosmos wurde als Allegorie des astrologischen Systems des Ptolemäus gedeutet,⁷ wonach es 48 Sternbilder geben soll. Dabei decken sich die ersten zwölf mehr oder weniger mit den geläufigen Tierkreiszeichen, während das 13. als Serpentarius (Schlangenträger) bezeichnet wird. Bei Hyginus (*Astronomica* 2.14) wird erzählt, dass unter anderen auch Äskulap von Jupiter in dieses Sternbild gesetzt wurde, weshalb man diesen oft mit dem Schlangenträger gleichsetzt. Vielleicht handelt es sich bei der Dresdner Figur also um eine Darstellung des Serpentarius. Dass solche enigmatischen Themen für die Zeit nicht ungewöhnlich waren, demonstriert Donatello um 1440 entstandene Bronzeskulptur des *Amor Attys* (Florenz, Bargello), die mit 104 Zentimetern auch von vergleichbarer Größe ist. Von dieser Statue wird ebenso wie von der in Dresden angenommen, dass sie einst als Brunnenfigur diente. Da der »Schlangenträger« jedoch ein Vollguss ist, kann er, wenn überhaupt, nur in einer Brunnenschale gestanden haben, ohne selbst Wasser zu spritzen. Eine Aufstellung auf einer Säule in einem Innenhof oder Garten eines Humanisten ist ebenso vorstellbar. Es muss jedenfalls ein sehr wohlhabender Auftraggeber gewesen sein, der sich mit diesem Werk einen wirklich bemerkenswerten Schmuck für sein Heim zugelegt hat.

Claudia Kryza-Gersch

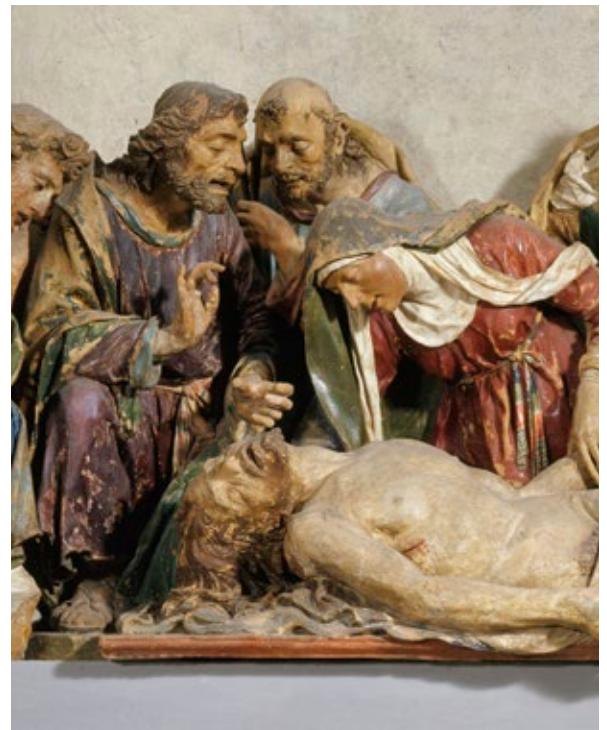


Abb. 29 Giacomo Cozzarelli, *Beweinunggruppe*, Basilica della Osservanza, Siena (Detail)

¹ Zuschreibung von Schubring 1907, S. 194 ff., der seither nur Bellosi 1993, 84, widersprochen hat.

² Zur ereignisreichen Biografie des Künstlers siehe Frommel 2015.

³ Toledano 1987, 150.

⁴ Raumschlüssel 1995, 157.

⁵ Für eine Abbildung siehe Siena 1993, 145.

⁶ Nesselrath in Rom 2006, 124 f.

⁷ Toledano 1987, 84.

GIOVANNI FRANCESCO SUSINI

Florenz 1585–um 1653 Florenz

Paris raubt Helena

1626

Bronze; H. 52,1 cm, B. 27,7 cm, T. 25,6 cm
Signiert an der Rückseite: IO.FR.SVSINI.FLOR.FAC.MDCXXVI
Inv.-Nr. ZV 3609

Provenienz: Erstmals im Inventar von 1726 erwähnt
Literatur: Ranalli 1974/75, Bd. 4, 118–121; Martin Raumschüssel in Essen 1986, 210 f., Kat.-Nr. 235; Martin Raumschüssel in Duisburg 1994, 156 f., Kat.-Nr. 62; Martin Raumschüssel in Berlin 1995, 402, Kat.-Nr. 130; Peggy Fogelman in Fogelman/Fusco 2002, 190–199, Kat.-Nr. 24

Giovanni Francesco ist der Neffe von Antonio Susini (1572–1624), welcher von 1580 bis 1600 in der Werkstatt Giambolognas als dessen wichtigster Assistent arbeitete. Der junge Bildhauer ging bei seinem Onkel in die Lehre, übernahm nach dessen Tod die Werkstatt und wurde wie dieser Hofbildhauer der Medici. Laut seinem Biografen Filippo Baldinucci fertigte er zusammen mit seinem Onkel Gussé von den begehrten Kompositionen des 1608 verstorbenen Giambologna an.¹ Des Weiteren sind von Giovanni Francesco virtuose Reduktionen nach berühmten Antiken überliefert. Er schuf jedoch nicht nur Kopien und Repliken, sondern entwarf ebenso eigene Werke, wie die exquisite Gruppe *Paris raubt Helena*.

Abb. 38 Detail von Kat.-Nr. 16



Geschildert wird der dramatische Moment der Entführung Helenas, der schönsten Frau der Welt und Gattin des Königs von Sparta, Menelaos, durch Paris, Sohn des trojanischen Königs Priamos. Paris hält die sich windende Helena mit beiden Händen und hebt sie empor, um sie wegzutragen. Ihm zu Füßen liegt eine Frau, die versucht, ihn an seiner Tat zu hindern. Paris fühlt sich bei der Entführung jedoch im Recht, da ihm Helena von Aphrodite als Braut versprochen worden war. Hierzu kam es durch das sogenannte »Urteil des Paris«, als Hermes den jungen Trojaner darum bat, unter den drei Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite die schönste zu erwählen. Paris entschied sich für Aphrodite, da ihm diese die schönste Frau auf Erden als Lohn versprochen hatte. Mit der Entführung Helenas löste Paris unbeabsichtigt den Trojanischen Krieg aus und besiegelte damit den Untergang seiner Heimat. Auf diese Begebenheit spielt ein kleines, in der Basis eingelassenes Relief (Abb. 38) an, auf dem der junge Aeneas zu sehen ist, der seinen greisen Vater Anchises aus dem brennenden Troja rettet. Sein Sohn Askanios leuchtet den beiden den Weg mit einer Laterne.

Anders als bei Giambolognas berühmtem *Raub der Sabine* (siehe Kat.-Nr. 15) sind die drei Hauptfiguren hier nicht mehr so eng miteinander verschlungen. Die emporgeschaubte, dynamische Bewegung löst sich zugunsten eines offeneren Figurenumrisses und stärker in den Raum greifender Gesten. Durch das zum Verständnis des Hauptthemas notwendige Relief, wird dem Betrachter zudem eine Ansicht der Statuette vorgegeben. Giovanni Francesco Susini als Vertreter des Frühbarock überwand somit die im Manierismus geforderte Allansichtigkeit einer Skulptur. Die Kombination einer Bronzestatue mit einer das Thema erweiternden Reliefszene bleibt zwar in seinem Werk einzigartig, übt aber zusammen mit dessen detailreich inszenierter Wiedergabe des Raubthemas und der für diese Zeit innovativen landschaftlichen Ausgestaltung der Basis großen Einfluss auf die plastische Kunst nachfolgender Florentiner aus, die sich fortan stärker den narrativen Aspekten ihrer Darstellungen widmeten.²

Birgit Langhanke

¹ Baldinucci/Ranalli 1974/75, 118–121.

² Siehe Fogelman/Fusco 2002, 198.



GIOVANNI BATTISTA FOGGINI

Florenz 1652–1725 Florenz

Hippomenes und Atalante

Um 1690

Bronze; H. 41,2 cm, B. 48,6 cm (ohne Plinthe)
Inv.-Nr. H4 153/4

Provenienz: 1765 aus dem Nachlass des Grafen Heinrich von Brühl erworben
Literatur: Lankheit 1962, 83; Raumschüssel in Berlin 1995, 604, Kat.-Nr. 239;
Dimitrios Zikos in Wien 2005, 435–437, Kat.-Nr. 289; Dewes 2011,
110–114, 339 f., Kat.-Nr. 177

Foggini stand bereits zu Beginn seiner Karriere unter der Protektion des Großherzogs der Toskana, Cosimo III. de' Medici (1642–1723), der ihn für drei Jahre nach Rom zur Ausbildung sandte. 1676 kehrte er nach Florenz zurück, wo er alsbald eine rege Tätigkeit als Architekt und Bildhauer entfaltete. Nach dem Tod Ferdinando Tacca 1687 avancierte Foggini nicht nur zum ersten Hofbildhauer, er übernahm auch jene Werkstatt, in der schon Giambologna gearbeitet hatte und widmete sich der Herstellung virtuos modellierter Kleinbronzen. Mit seinen hochbarocken, meist zweifigurigen Bronzegruppen gelang es Foggini, an die durch den großen Flamen im 16. Jahrhundert begründete Tradition erfolgreich anzuknüpfen.

Abb. 39 Antonio Tempesta, *Metamorphoseon sive transformationum*, Antwerpen, 1606, pl. 97, SKD, Kupferstich-Kabinett



Die vorliegende Kleinbronze ist eine charakteristische Arbeit des Meisters, der gern Figuren im Laufschritt, deren Bewegung durch flatternde Draperien noch zusätzlich betont wird, wiedergab. Ihr Thema stammt aus Ovids *Metamorphosen*, wo die Geschichte von der schönen Jägerin Atalante, die nur denjenigen heiraten wollte, der sie im Wettkampf besiegt, erzählt wird. Auf den Rat von Venus lässt einer der Freier, Hippomenes, während des Rennens nacheinander drei goldene Äpfel fallen, die Atalante so entzücken, dass sie sie aufsammelt, weshalb sie das Ziel erst nach ihrem Herausforderer erreicht. Foggini stellte den Moment dar, in dem Hippomenes den ersten seiner Äpfel hinter sich geworfen hat und sich umdreht, um zu sehen, ob seine List funktioniert. Da der Gruppe ihre ursprüngliche Basis fehlt, die sicher als naturalistisches Terrain gestaltet war, ging auch der am Boden liegende Apfel, nachdem sich Atalante bückt, verloren. Es ist anzunehmen, dass der ursprüngliche Eindruck noch dynamischer war, während die Figuren heute auf der glatten Fläche des Ersatzsockels etwas zu schwer anhaften.¹

Der kastenartige Sockel verstärkt die bühnenhafte Wirkung der Figurengruppe, die auch daher röhrt, dass sich Foggini für seine Atalante an einer Radierung des sehr populären Antonio Tempesta (Abb. 39) orientierte, der 1606 eine Serie von 150 Szenen der *Metamorphosen* herausgeben hatte, während Hippomenes auf eine verlorene Komposition des römischen Malers Ciro Ferri zurückgeht.² Dass Fogginis Kleinbronze mit ihrer klaren Vorderansicht im Aufbau fast wie ein Gemälde wirkt, kommt also nicht von ungefähr, benutzte der Bildhauer doch primär zweidimensionale Vorlagen.

Es wurde vorgeschlagen, dass die Kleinbronze aus dem Besitz des Bildhauers Balthasar Permoser (1651–1732) stammen könnte, der lange in Fogginis Werkstatt in Florenz tätig gewesen war, bevor er 1698 nach Dresden berufen wurde.³ Da die Bronzegruppe, von der keine weiteren Exemplare bekannt sind, jedoch 1717 und 1729 in Florenz dokumentiert ist,⁴ muss sie wohl doch auf anderem Wege nach Dresden gelangt sein.

Claudia Kryza-Gersch

¹ Der glatte Sockel stammt aus der Zeit, als die Gruppe im Besitz des Grafen Brühl war.

² Dewes 2011, 339.

³ Martin Raumschüssel in Essen 1986, 212, Nr. 240.

⁴ Dimitrios Zikos in Wien 2005, 436.





18

NICOLAS CORDIER DER ÄLTERE, zugeschrieben

Saint-Mihiel 1567–1612 Rom

Afrikaner

Rom, um 1610

Marmor; H. 79 cm
Inv.-Nr. Hm 187a

Provenienz: 1728 von Baron Raymond Leplat in Rom als Teil der Sammlung des Fürsten Flavio Chigi erworben
Literatur: Ingeborg Raumschüssel in Dresden 1992, 48, Kat.-Nr. 30;
Martin 2015

Die polychrome Büste zeigt einen jungen Afrikaner, der mit einer hellen Toga bekleidet ist. Sein Kopf ist aus schwarzem Marmor, dem sogenannten »Nero antico« oder »Bigio morato«, gearbeitet, der wirkungsvoll mit den weiß hinterlegten Augäpfeln kontrastiert. Der Blick des Mannes wirkt dadurch besonders eindringlich und verleiht ihm zusammen mit der in Falten gezogenen Stirn und dem leicht geöffneten Mund einen bemerkenswert lebendigen Ausdruck. Seine naturkrausen Locken sind am Hinterkopf zu einem Schopf zusammengebunden und im Unterschied zum blank polierten Stein des Gesichts stumpf belassen, wodurch auch hier ein verblüffend realistischer Eindruck der leicht verfilzten Haarpracht entsteht. Der schwarze Kopf mit Hals und schmalem Brustansatz steckt in einer Büste aus honigfarbenem Alabaster.

Die Büste kam 1728 als teuerstes Stück der bedeutenden römischen Antikensammlung des Kardinalnepoten Flavio Chigi nach Dresden, welche durch Vermittlung von Baron Raymond Leplat, dem Kunstabtagenten August des Starken, angekauft werden konnte. Bei der Büste handelt es sich jedoch nicht um eine Antike, sondern um ein Werk, das Nicolas Cordier zugeschrieben werden kann, was allerdings erst im späten 20. Jahrhundert erkannt wurde.

Die Zuschreibung an den lothringischen Bildhauer Cordier, der in Rom, wo er sich 1592 niederließ, als »Franciosino« bekannt war, basiert vor allem auf der frappanten Ähnlichkeit des Kopfes mit jenem des sogenannten *Moro Borghese*. Diese um 1610 von Cordier geschaffene lebensgroße Figur war ein Glanzstück der berühmten Antikensammlung des Scipione

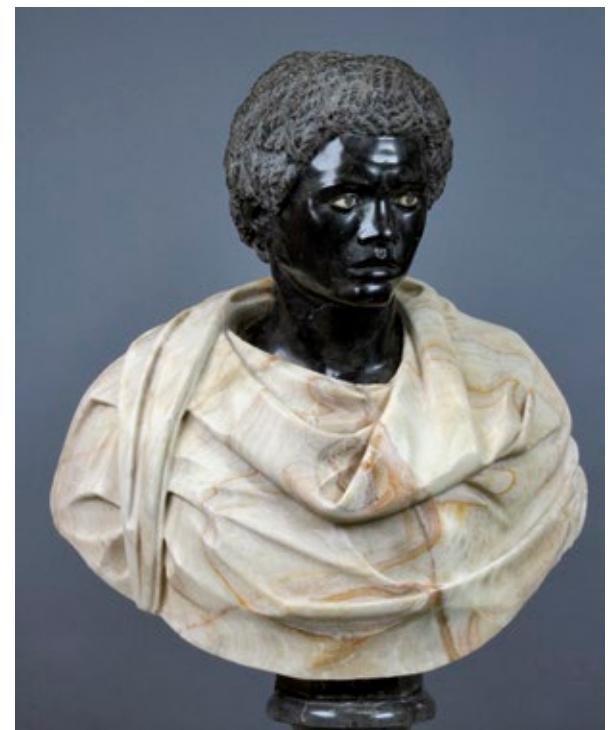


Abb. 40 Kat.-Nr. 19 mit Büste

Borghese und befindet sich heute im Pariser Louvre. Sie besteht aus dem Fragment einer antiken Gewandstatue aus rötlichem Alabaster, an das Cordier Kopf, Brust, Arme und Unterschenkel aus schwarzem Marmor anfügte. Bei der Statue handelt es sich somit um die Restaurierung eines antiken Torsos, die allerdings mehr einer Neuschöpfung gleichkam. Werke wie diese, die auch gerne als »Pseudo-Antiken« bezeichnet werden, entstanden meist nicht in Täuschungsabsicht, sondern aus dem Wunsch heraus, antiken Fragmenten wieder neues Leben einzuhauen. Außerdem spielte dabei der Gedanke des Wettsstreits eine wichtige Rolle, denn die barocken Bildhauer wollten mit solchen Schöpfungen zeigen, dass ihre Werke selbst im direkten Vergleich neben den antiken Originale bestehen könnten, ja sich im Idealfall sogar als besser erwiesen. Cordiers Spezialität auf diesem Gebiet war die virtuose Verwendung von bunten Steinen, womit er sehr erfolgreich war.

Claudia Kryza-Gersch

PIERRE LE GROS d. J.

Paris 1666–1719 Rom

Apoll

Um 1715

Bronze; H. 68 cm, B. 38,3 cm, T. 31 cm
Inv.-Nr. H4 154/14

Provenienz: Erstmals im Inventar von 1728 erwähnt
Literatur: Holzhausen 1939, 174; Peter Volk in München 1995, 194–196,
Kat.-Nr. 28

Die Figur des *Apoll* bildet zusammen mit jener des *Marsyas* (Kat.-Nr. 29) ein Paar. Behandelt wird der in Ovids *Metamorphosen* geschilderte Mythos, demzufolge der Satyr Marsyas Apoll zu einem musikalischen Wettstreit herausforderte. Apoll entschied diesen für sich und zog Marsyas zur Strafe für seine Anmaßung die Haut bei lebendigem Leibe ab.

Die Figur zeigt sich deutlich inspiriert von der gegen Ende des 15. Jahrhunderts bei Rom aufgefundenen antiken Statue des *Apoll vom Belvedere*, die 1511 im Innenhof der Villa Belvedere im Vatikan aufgestellt wurde. Dem ab 1690 in Rom lebenden Le Gros war sie daher sicher gut bekannt.¹ Er adaptierte die Komposition jedoch zu seinen Zwecken und spiegelte nicht nur das Standmotiv, sondern deutete auch den ausgestreckten Arm, welcher bei der antiken Figur einen Bogen gehalten haben muss, zu einem Zeigegestus um, mit dem der *Apoll* von Le Gros auf *Marsyas* weist. Der stolz in die Ferne blickende Gott hält in seiner linken Hand die Leier, mit der er den Wettkampf gegen Marsyas gewann. Der mit einem Lorbeerkrantz bekrönte Gott ist unbekleidet, lediglich ein sorgfältig gefälteltes Tuch fällt über seinen linken Unterarm auf den Baumstumpf herab. Die Scham ist durch zwei Blätter verdeckt.

Der in Paris geborene Pierre Le Gros, der bei seinem ebenfalls als Bildhauer tätigen Vater in die Lehre ging, feierte in Rom schnell Erfolge und arbeitete sowohl für die Jesuiten als auch für die Dominikaner. Zu seinen wichtigsten Werken gehören zwei zu Beginn des 17. Jahrhunderts ausgeführte monumentale Apostelstatuen für die Lateransbasilika, womit Le Gros an einem der prestigeträchtigsten Aufträge jener Jahre beteiligt war. Le Gros zählte fortan in Rom zu den gefragtesten

Bildhauern seiner Zeit. Bis auf einen kürzeren krankheitsbedingten Aufenthalt in Frankreich im Jahr 1715 lebte Le Gros bis zu seinem Tod in der Ewigen Stadt.

Kleinplastik des Bildhauers ist kaum überliefert, sein bevorzugtes Gebiet waren monumentale Marmorwerke. Le Gros interessierten Themen wie Mehransichtigkeit nicht in Hinblick auf die im Manierismus geforderte Rundansichtigkeit, sondern er entwickelte vielmehr seine Skulpturen anhand sich ausbreitender Draperien oder ausladender Gesten in der Fläche. Hierin ist er ganz dem römischen Barock des Gian Lorenzo Bernini verpflichtet, dessen Figuren auf eine gestalterisch verdichtete Hauptansicht hin konzipiert wurden. Gesten und dramatisch geschlungene Gewänder werden dabei zu einem Teil der narrativen Gestaltung. Das Interesse Le Gros' an erzählenden Figurenkonstellationen offenbart sich auch in den als Paar gestalteten *Apoll* und *Marsyas*, wobei beide Figuren ebenso einzeln aufgestellt ihre Wirkung entfalten können.

Die erstmals von Holzhausen publizierte Zuschreibung der unsignierten Bronzen geht auf das Dresdner Inventar von 1765 zurück, in dem sowohl der *Apoll* als auch der *Marsyas* als »von Legros« beschrieben werden.² 1728 waren beide Statuetten in einem Inventar noch als »von Vinache« bezeichnet worden, jedoch ging Holzhausen davon aus, dass sich diese Nennung auf den Überbringer und nicht den Künstler beziehe. Gestützt wird die Zuschreibung an Le Gros ferner von einer aus dem Jahr 1761 stammenden Erwähnung im Zusammenhang mit einer Lieferung von Andrea Violani für den königlichen Palast in Caserta, die eine mit den Dresdner Exemplaren übereinstimmende Beschreibung zweier Figuren von *Apoll* und *Marsyas* beinhaltet und diese als auf eine Komposition von Le Gros zurückgehend anführt.³

Birgit Langhanke

¹ Peter Volk in München 1995, 194.

² Holzhausen 1939, 174.

³ Dazu und zu weiteren überlieferten Exemplaren siehe Baker 1985.





29

PIERRE LE GROS d. J.

Paris 1666–1719 Rom

Marsyas

Um 1715

Bronze; H. 68,3 cm, B. 25,8 cm, T. 27,5 cm
Inv.-Nr. H 4 154/17

Provenienz: Erstmals im Inventar von 1728 erwähnt
Literatur: Holzhausen 1939, 174; Souchal 1981, II, 298 f., Nr. 42; Baker 1985;
Peter Volk in München 1995, 194–196, Kat.-Nr. 29

Die Figur des bockfüßigen Satyrs *Marsyas* bildet das Gegenstück zum *Apoll* von Le Gros (Kat.-Nr. 28). Nach dem für Marsyas verlorenen Wettstreit veranlasste der Gott als Bestrafung für dessen Hybris die Häutung des Satyrs. Marsyas steht an einen Baumstamm gefesselt mit angewinkeltem rechtem Bein und windet sich schmerzerfüllt. Sein Kopf ist zur Seite gewandt und nach hinten geneigt, der rechte, emporgestreckte und angewinkelte Arm folgt dieser Bewegung. Der linke Arm ist seitlich hinter dem Körper an den Stamm gelegt. Zur Linken des Satyrs liegt über einer Astgabel noch ein Panterfell, welches ihn als zum Gefolge des Bacchus gehörig kennzeichnet. Links überragt neben dem hohen Stamm ein der Rundung des emporgehobenen Arms folgender Zweig die Figur und verleiht der Komposition damit eine größere Ausgewogenheit.

Der Darstellungstypus des geschundenen Satyrs mit angewinkeltem Bein und emporgestrecktem Arm entspricht einem sowohl für die Geschichte des Marsyas als auch für die Sebastiansmarter verwendeten Typus. Beispiele hierfür sind die in einem einzigen Exemplar überlieferte und einem Nachfolger Desiderio da Firenze zugeschriebene Renaissance-Bronze des *Marsyas* im Allen Memorial Art Museum in Oberlin, Ohio¹ und eine aus dem 17. Jahrhundert stammende Bronze des *Sebastian* im Londoner Victoria & Albert Museum².

Dem vor allem für seine monumentale Großplastik bekannten Le Gros gelang mit seinen Figuren von *Apoll* und *Marsyas* auch im kleineren Format eine überzeugende Komposition. Der *Marsyas* ist sicher die erfolgreichste seiner Kleinplastiken, die in mehreren leicht voneinander differierenden Versionen überliefert ist, welche in Marmor, Bronze und

Terrakotta angefertigt wurden. Die Einordnung der beiden Statuetten in das Schaffen Le Gros' ist schwierig, jedoch konnte Baker eine Entstehung während eines kurzen Parisaufenthalts 1715 wahrscheinlich machen.³ Zum einen befanden sich sowohl die heute verschollene Terrakottaversion, bei der es sich um ein Modell handeln könnte, sowie ein Marmorexemplar im 18. Jahrhundert nachweislich in französischen Sammlungen, zum anderen legt auch der Dresdner Ankauf durch Vinache eine Pariser Herkunft nahe. Überliefert ist weiterhin, dass Le Gros während der kurzen Zeitspanne in Paris Arbeiten für Pierre Crozat anfertigte. Dieser wiederum besaß weitere Modelle von Le Gros, die nach seinem Tod in den Besitz seines Neffen Crozat de Thiers übergingen, welcher 1773 auch im Besitz des Terrakotta-*Marsyas* war.

Birgit Langhanke

¹ Peter Volk in München 1995, 194; Nachfolger des Desiderio da Firenze, *Maryas*, 1526–1550, Bronze, H. 28,6 cm, Inv.-Nr. R. T. Miller Jr. Fund, 1957.58, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio.

² Baker 1985, 70; Französisch, *Hl. Sebastian*, 17. Jahrhundert, Bronze, H. 39,5 cm, Inv.-Nr. A.111-1910, Victoria & Albert Museum, London.

³ Baker 1985.

GUILLAUME COUSTOU d. Ä.

Lyon 1677–1746 Paris

August der Starke

Paris, um 1700/1705

Marmor; H. 64 cm (ohne Sockel), B. 41 cm, T. 27,5 cm
Signiert an der linken Seite der Stütze: G. COUSTOV. F.
Inv.-Nr. H4 1/5

Provenienz: Erstmals im Inventar von 1726 erwähnt
Literatur: Martin Raumschüssel in Dresden 1992, 54, Kat.-Nr. 38; Bärbel Stephan in Dresden 2001 a, 74, Kat.-Nr. 10; Astrid Nielsen in Versailles 2006, 157, Kat.-Nr. 15

Coustou war der Schüler seines älteren Bruders Nicolas sowie seines Onkels Antoine Coysevox und wurde nach einem Romaufenthalt, während dessen er bei Pierre Le Gros arbeitete, zu einem bedeutenden Bildhauer, den die französischen Könige

Abb. 44 Jacques Lauenhufe, *August der Starke*, 1705, SKD, Rüstkammer



Ludwig XIV. und Ludwig XV. oft beschäftigten. Bekanntheit erlangte er vor allem durch die Statuengruppen der beiden Rossbändiger für den Park von Marly.

Die Marmorbüste stellt ein bemerkenswert lebendiges Porträt des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. (1670–1733) dar. Es dürfte den physisch imposanten Herrscher, der aus gutem Grund August der Starke genannt wurde, im Alter von etwa 30 bis 35 Jahren zeigen, als er bereits die polnische Königswürde bekleidete. Brust und Schultern sind ungewöhnlich stark fragmentiert, wodurch die Büste einen beinahe intimen Charakter erhält. In knappem Ausschnitt ist nur wenig vom Kürass zu sehen, während ein starker Hals, mit virtuos modelliertem Seidentuch umwickelt, gleichsam den Sockel für das eindrucksvolle Haupt des Königs bildet. Gerahmt wird der Büstenausschnitt durch ein über die linke Schulter gelegtes, sich raffiniert wellendes Ordensband und eine zurückhaltende Draperie auf der anderen Seite.

August der Starke ist mit verhältnismäßig kurzem Haar wiedergegeben, das sich in unregelmäßige, natürlich wirkende Locken kringelt. Ob es sich dabei um sein eigenes oder um eine Perücke *à la moutonne* handelt, ist nicht eindeutig zu erkennen. Die energische Wendung des Hauptes, die das Gesicht in der Ansicht von vorn beinahe zum Profil werden lässt, trägt weiter zum unkonventionellen Charakter des Porträts bei. Die markante Physiognomie des Herrschers erschließt sich erst beim Anblick en face, wozu man die Büste von der linken Seite betrachten muss.

Coustous meisterliche Schilderung des Königs ist erstaunlich, da es ziemlich unwahrscheinlich ist, dass er nach dem lebenden Modell arbeiten konnte und sich wohl an gemalten oder grafischen Vorbildern orientieren musste. Es ist nicht bekannt, ob die Büste ein Auftragswerk war oder ob sie der Künstler als Bewerbungsarbeit nach Dresden sandte. Ebenso ist man in Bezug auf die Datierung auf Hypothesen angewiesen. Da sich Bildnisse des Herrschers mit kurzen Locken (Abb. 44) etwa auf die Jahre 1697 bis 1705 datieren lassen,¹ ist anzunehmen, dass auch die Büste in diesem Zeitraum entstanden sein wird.

Claudia Kryza-Gersch

¹ Z. B. Medaille von Martin Heinrich Omeis von 1697 (SKD, Münzkabinett, Inv.-Nr. BGA3723); Kupferstich von 1697 (SKD, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 138564).



BALTHASAR PERMOSER

Kammer 1651–1732 Dresden

Christus an der Geißelsäule

Salzburg, 1728

Plassenkalk vom Untersberg bei Salzburg; H. 79,5 cm
Signiert auf der Rückseite der Säule: BALTHASAR / PERMOSER /
HATS GEMACHT / IN SALZBURG. IN SEINEN / 77. IHAR. 1728
Inv.-Nr. ZV 4090

Provenienz: Aus der Kapelle des Taschenbergpalais in Dresden
Literatur: Asche 1978, 115–117; Bärbel Stephan in Dresden 2001b, 32f.,
Kat.-Nr. 10

Der Körper Christi beschreibt eine S-förmige Kurve, wobei die rechte Hüfte stark herausgedreht ist und sich die Brust nach vorn wölbt. Das Haupt des Erlösers ist himmelwärts gerichtet, die Hände liegen ungebunden auf dem Rücken. Das zur Geißelung verwendete Rutenbündel findet sich zwischen den Füßen der Figur. Die Geißelsäule ist zu einem Baumstamm umgewandelt und dient als Träger einer Botschaft: An ihr befindet sich ein Relief, welches das der Passion vorangehende Gebet Christi am Ölberg, also den Beginn des Leidenswegs, zum Thema hat. Es zeigt Christus, der im Niederknien über dem Leidenskelch zusammengesunken ist, während ein hinter ihm stehender Engel ihn hält. Über der ergreifenden Szene erscheinen die Köpfchen klagender Cherubime.

Permoser befasste sich dreimal mit der Darstellung des *Christus an der Geißelsäule*: Seiner ungemein eindringlichen

Abb. 52 Detail von Kat.-Nr. 38



Skulptur aus dem Jahr 1728 gingen eine von 1721 (Hofkirche in Dresden)¹ und eine von 1725 (ehemals Schlosskapelle Moritzburg)² voran. Der Künstler verwendete jeweils eine besondere Marmorart, nämlich Plassenkalk vom Untersberg bei Salzburg. Der Stein in der ersten, annähernd lebensgroßen Fassung ist graugrün und von rötlichen Adern durchzogen. Die tiefroten Partien des Gesteins bildete Permoser zu plastischen Blutstropfen aus, die aus einer Wunde an der rechten Schulter quellen und zur Brust herunterlaufen. Bereits in der ersten Variation des Themas wird deutlich, dass es Permoser um eine »erschreckend illusionistische Vergegenwärtigung«³ der Passion Christi ging. Die zweite Version ist deutlich bewegter, obwohl die Körperhaltung nahezu identisch ist. Der Stein ist beinahe hautfarben und ebenfalls mit roten Adern durchzogen.

Bei der dritten und kleinsten Fassung des Themas von 1728 hat der Stein wieder Inkarnatton, ist jedoch stärker in dunklem Rot gefleckt, was den schmerzvollen Eindruck gepeinigten Fleisches erweckt. Im Unterschied zu den vorangegangenen Variationen trägt der Körper Christi in dieser Version keine plastisch ausgebildeten Wundmale mehr und allein der farbige Marmor dient der Kenntlichmachung des leidvollen Martyriums. Permoser gelang es, die ganze Dramatik des Leidens ausschließlich durch das Material zu veranschaulichen und durch dessen Farbigkeit auf Blut und Wunden hinzuweisen. Sicherlich auch aus der eigenen Frömmigkeit heraus schuf der Katholik Permoser diese Skulptur als Andachtsbild, das dem Gläubigen Christus nicht als strahlenden Sieger und König, sondern als Leidenden zeigt und so versucht, eine innerliche Beziehung zu erreichen sowie das Gefühl der Empathie zu erwecken.

Auf der Rückseite seines *Christus an der Geißelsäule* verewigte sich der Künstler mit einem bemerkenswerten Selbstbildnis (Abb. 52). Laut Inschrift war er bei der Erschaffung des dritten Geißelchristus stolze 77 Jahre alt –, er schuf ihn also vier Jahre vor seinem Tod. Der vitale Mann des Porträts ist jedoch kein Greis, sondern eine beeindruckende Künstlerpersönlichkeit, der man die Schaffenskraft für ein derart bewegendes Bildwerk auch im achten Lebensjahrzehnt zutraut.

Astrid Nielsen

¹ Bärbel Stephan in Dresden 2001b, 28,
Kat.-Nr. 8.

² Ebd., 30, Kat.-Nr. 9.

³ Asche 1978, 115.



LAURENT DELVAUX

Gent 1696–1778 Nivelles

Moritz von Sachsen

1746/1748

Marmor; H. 74,5 cm (mit Sockel)

Signiert auf der Rückseite des Büstenfußes, über dem Sockel: FAIT PAR / LAURENT. / DELVAUX / SCULPTEUR. / DE LA COUR / AU PAYS BAS

Inv.-Nr. H4 5/36

Provenienz: 1765 aus dem Nachlass des Grafen Heinrich von Brühl erworben
 Literatur: Heiner Protzmann in Dresden 1992, 658, Kat.-Nr. 42; Protzmann 1995; Jacobs 1999, 340–343; Bärbel Stephan in Dresden 2001a, 80, Kat.-Nr. 13

Die Büste zeigt den unehelichen, aber 1711 nachträglich legitimierten Sohn Augusts des Starken und seiner Geliebten Maria Aurora Gräfin von Königsmarck. Schon in jugendlichem Alter tat Moritz (1696–1750) sich während des Spanischen Erbfolgekriegs unter Prinz Eugen in Flandern positiv bei den Streitkräften hervor, 1720 trat er dann in französische Militärdienste ein und feierte dort große Erfolge. 1744 wurde er von Ludwig XV. zum Marschall von Frankreich, 1747 zum Generalfeldmarschall ernannt. Moritz von Sachsen war aufgrund seiner siegreichen Feldzüge sehr beliebt und hoch angesehen. Sein daraus resultierendes Selbstbewusstsein und die Ausstrahlung tatkräftiger Entschlossenheit kommen in der Büste von Delvaux hervorragend zur Geltung. Auf einem trapezförmigen Sockel mit Rokokoverzierungen sitzt sein Haupt über einer Büste mit abgeschrägten Armsätzen. Die Vorderseite des Sockels wird durch das kurfürstliche Wappen, ergänzt um zwei gekreuzte Marschallstäbe mit bourbonischen Lilien und einer alles umgebenden Kette mit der Insignie des polnischen Ordens des Weißen Adlers, geschmückt. Seitlich sind Waffenembleme angebracht, rückseitig die in einen Lorbeerkrantz eingeschriebenen Initialen des siegreichen Feldherrn. Der stolz erhobene Kopf ist nach rechts gedreht, der Blick konzentriert in die Ferne gerichtet. Das Haar ist der Mode entsprechend seitlich eingerollt und hinten zu einem lockeren Zopf gebunden. Unter dem pelzbesetzten Mantel, welcher mit dem eingestickten Kreuzstern des polnischen Ordens des Weißen Adlers und dem dazugehörigen Motto »pro fide rege et lege« (Für Glauben, König und Gesetz) versehen ist, trägt er ein Wams mit Schärpe, den Hals schmückt eine breite Schleife.



Abb. 53 Jean-Etienne Liotard, *Moritz von Sachsen*, um 1746–1749, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister (Detail)

Die Büste ist durch die Signatur als Werk des in Gent geborenen Bildhauers Laurent Delvaux ausgewiesen. Die genaue Datierung lässt sich anhand eines 1746 von Delvaux angefertigten Bildnismedaillons des Moritz von Sachsen sowie eines Briefes vom 17. Mai 1749, in dem der Marschall seine Zufriedenheit mit der Arbeit Delvaux' zum Ausdruck bringt, auf die Jahre 1746/1748 eingrenzen.¹ Nach Aufenthalten in England, Italien und Portugal kehrte Delvaux 1732 in die Niederlande zurück, wo er im darauffolgenden Jahr unter Erzherzogin Maria Elisabeth von Österreich zum Hofbildhauer ernannt wurde. Zwischen 1741 und 1745 arbeitete Delvaux in seiner Geburtsstadt an der Kanzel der Kirche St. Bavo. In Gent traf er auf Moritz von Sachsen, der während des Österreichischen Erbfolgekriegs die französischen Truppen anführte und 1745 die Stadt eroberte. Im Zuge dessen fertigte Delvaux das Bildnismedaillon, welches wiederum Moritz von Sachsen dazu veranlasste, den erfolgreichen Bildhauer auch mit der Fertigung seiner Bildnisbüste zu betrauen, die über den Grafen Heinrich von Brühl schließlich in den Besitz der Dresdner Skulpturensammlung gelangte.²

Birgit Langhanke

¹ Jacobs 1999, 340–342.

² Zu weiteren Versionen der Büste in Terrakotta und Gips siehe Jacobs 1999, 342f.



Das Galeriegebäude von Gottfried Semper am Dresdner Zwinger ist nicht nur Heim der Gemäldegalerie Alte Meister, sondern auch der Skulpturensammlung vor 1800, die aufgrund der Qualität und erstklassigen Provenienz ihrer Stücke zu Recht gerühmt wird. Neben herausragenden Werken der Antike sind nun im Semperbau auch an die 100 Skulpturen der Renaissance und des Barock zu sehen. Dieser Neukonzeption der Galerie ging eine intensive Auseinandersetzung mit den Beständen voraus, die auch bisher unbekannte Schätze zutage förderte. Erste Erkenntnisse werden in diesem Band vorgestellt, der mit seiner Auswahl von Meisterwerken von Filarete, Giambologna, Adriaen de Vries, Gianfrancesco Susini, Corneille Van Clève und Guillaume Coustou bis hin zu Paul Heermann und Balthasar Permoser einen Eindruck von der Schönheit und Bandbreite der Dresdner Skulpturensammlung vermitteln möchte.

SANDSTEIN

Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden



9 783954 985135