Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 20 (1960)

Heft: 2-3: Fritz Gysin zum 65. Geburtstag

Artikel: Zwei Renaissance-Kleinbronzen im Schweizerischen Landesmuseum

Autor: Trachsler, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164604

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zwei Renaissance-Kleinbronzen im Schweizerischen Landesmuseum

Von WALTER TRACHSLER

(TAFELN 59–64)

Die Sammlung von Kleinbronzen des 16. bis 18. Jahrhunderts, welche das Schweizerische Landesmuseum besitzt, ist ihrem Umfang nach recht klein und hat wohl auch aus diesem Grunde, sowohl nach ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung als auch ihrer ausstellungsmässigen Verwertung, bis heute nur geringe Beachtung gefunden. Die Stücke stammen fast ohne Ausnahme aus dem Kunstkabinett des ehemaligen Klosters Rheinau und aus den Beständen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, so dass die Besitzerverhältnisse meist über eine ansehnliche Zeitspanne zurückverfolgt werden können.

Im folgenden soll auf zwei Stücke hingewiesen werden, in denen sich zwei Monumentalskulpturen des 16. Jahrhunderts wiederspiegeln: der David Michelangelos und der Neptun des Giovanni Bologna (Giambologna).

Auch wenn somit die beiden hier zu besprechenden Kleinplastiken nicht den Rang selbständiger künstlerischer Leistungen für sich beanspruchen können, so ist doch ihre Stellung im Rahmen der Entstehungsgeschichte der beiden berühmten Werke aufschlussreich: als Dokumente der stufenweisen Realisierung einer bildnerischen Idee.

* * *

1. Statuette des David

Von der fünfeinhalb Meter hohen Davidstatue Michelangelos, dem «Gigante», der im Frühjahr 1504 vor dem Palazzo Vecchio in Florenz Aufstellung fand[1], haben sich verhältnismässig wenig Belegstücke erhalten, die uns direkten Einblick in den Schaffensprozess zu geben vermöchten. Als eigenhändige Studien gelten die beiden um 1501 anzusetzenden plastischen Skizzen, die sich in der Sammlung der Casa Buonarroti in Florenz befinden (und denen allenfalls eine weitere im Victoria & Albert Museum in London[2] beizufügen ist). An Kleinbronzen, die entweder von den erwähnten oder weiteren, nicht mehr erhaltenen Bozzetti abhängig sind, werden in der Literatur vor allem zwei Stücke angeführt: eine Statuette im Rijksmuseum in Amsterdam[3] und eine weitere in den staatlichen Museen zu Berlin[4]. Wir glauben, mit der hier zu besprechenden Kleinbronze im Schweizeri-

[1] A. E. Brinckmann, Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin 1917. (Reihe *Handbuch der Kunstwissenschaft*), S. 34.

[2] Michelangelo, Phaidon-Ausgabe, mit einer Einführung von L. Goldscheider, 1940. Alle 3 Stücke abgebildet auf Tafel IV. Zum Londoner Wachsbozzetto vgl. auch Maclagan (vgl. Anm. 41), S. 131 und Tafel 89, c.

[3] Katalog der Ausstellung «Le Triomphe du Maniérisme», Amsterdam 1955, Nr. 340. Eine Abbildung des Stückes findet sich in der Zeitschrift *Belvedere*, 1926, auf der Tafel zwischen den Seiten 42 und 43.

[4] Kataloge der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 2: F. Goldschmidt, Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Erster Teil, Berlin 1914, Nr. 105 und Tafel 37.

schen Landesmuseum[5] ein weiteres Stück namhaft machen zu können, das in diesen Zusammenhang hineingehört.

Es handelt sich dabei um eine 19,3 cm hohe, massiv gegossene Bronzefigur (Tafel 59 *a–c* und Tafel 61 *a*), die auf einer mitgegossenen, hohlen und an der Oberseite zweifach durchbrochenen Sockelplatte steht, die ihrerseits, wie Feilspuren und Reste von drei dünnen Eisenstiften nahelegen, einmal auf einer (heute nicht mehr vorhandenen) Unterlage befestigt war. Der Guss weist keinerlei Fehler und auch keine Flickstellen auf; eine Nachbehandlung (Ziselierung) erfolgte anscheinend nicht. Die Oberfläche (mit Ausnahme der Sockelinnenseite) ist von einer schwarzen Lackpatina bedeckt.

Die Figur zeigt den athletisch trainierten, in seinen Proportionen aber grazilen Körper eines hochgewachsenen Jünglings, der über seiner rechten Schulter die Schlinge einer Steinschleuder trägt, deren das Wurfgeschoss in sich fassende Ende er mit der emporgehaltenen Rechten ergriffen hat, während die lässig herabhängende Linke das andere Ende des über den Rücken herunterfallenden Schlingenbandes umfängt[6]. Das lockige Haupt mit den knabenhaft feinen Gesichtszügen ist in brüsker Drehung nach rechts gewendet, einem (vorauszusetzenden) Widersacher zu, dem der in der Schleuder liegende Stein gelten soll. Der Körper ist in ausgesprochen kontrapostischer Haltung dargestellt, mit dem linken Bein der Figur als Standbein, um das – als seinen festen Pfeiler – sich der als nachgiebig charakterisierte Rumpf des Jünglings ausponderiert. Zu der Differenzierung in Stand- und Spielbeinseite kommt eine leichte Körperdrehung hinzu, hervorgerufen durch eine kleine Verschiebung des Schultergürtels, in der Weise, dass sich die rechte Achsel etwas nach vorn eindreht, so dass der Blick der Figur nun in einer für den Betrachter unmittelbar sprechenden Gebärde über diese Schulter hinweggeht. In der Zone zwischen Hüften und Kopf zeichnet sich in plastisch sehr eindrücklicher Weise das gegensätzliche Spiel kontrahierter und entspannter Muskeln sowie gegeneinander verschobener und nach oben zu einem Ausgleich tendierender Körperachsen ab. Das entlastete rechte Bein ist sowohl zur Seite als auch um etwa halbe Fusslänge zurückversetzt, womit das Standmotiv als Bewegungsbereitschaft[7] interpretiert wird: ein verhaltendynamischer Aspekt, der allerdings in der Zürcher Figur durch das betonte Ausweichen der Standbeinhüfte nach aussen wieder eine statische Verfestigung erhält. Dagegen wird durch die Zurückstellung des Spielbeins und die gegenläufige Ausgleichsbewegung des Schultergürtels die Körpertorsion und damit der Eindruck des Aufladens von Spann- und Federkraft in künstlerisch wirkungsvoller Art verstärkt, was sich besonders auch in der Rückenansicht, im flachspiraligen Verlauf der Wirbelsäule abzeichnet. Trotz der kleinen Ausmasse der Figur offenbart sich in ihrer meisterlichen Durchgestaltung ein an der Antike geschultes Körper- und Menschenideal, hinter dessen physischer und geistiger Autonomie die herausfordernde Selbstherrlichkeit des Renaissance-Ethos steht. Kein Zweifel, dass die bildnerische Idee in der Zürcher Figur auf Michelangelos Davidstatue (Tafel 61 *b*) weist.

Damit erhebt sich die Frage, in welche zeitliche Beziehung sie zu jener gebracht werden dürfe. Zunächst ist festzuhalten, dass die Zürcher Kleinbronze im Vergleich zur ausgeführten Marmorstatue das Haltungsmotiv in spiegelbildlich gleichem Sinne wiedergibt, weshalb es nicht als eine nach dieser angefertigte Miniaturreplik betrachtet werden kann[8]; vielmehr lässt die grossgesehene und in keinen anatomischen Details sich verlierende Durchbildung des Körpers – vor allem der Brust- und Bauchpartie – an eine Vorlage in einem nachgiebigen, knetbaren Werkstoff denken. Dieser Feststellung kommt für unsere Frage wohl die grössere Bedeutung zu als dem Umstand,

5 Inv.-Nr. LM 18967: «Nackte männliche Figur, an einen Baumstrunk gelehnt, bartlos. 16./17. Jahrhundert».

6 Das im Rücken herabfallende Schlingenband ist im Zürcher Exemplar nicht ausgeführt, weshalb das Haltungsmotiv auch nur im Vergleich zur ausgeführten Monumentalstatue verständlich wird.

7 Brinckmann (vgl. Anm. 1), S. 33, zum Haltungsmotiv der ausgeführten Monumentalstatue: «Es ist die Stellung auf das Kommando: Rühren!»

8 Solche Miniaturrepliken wurden in grosser Zahl, im ausgehenden 19. Jahrhundert sogar fabrikmässig, hergestellt. Man vergleiche etwa den Sujetkatalog des «Établissement Artistique Industriel J. Chiurazzi & Fils» in Neapel, vom Jahre 1900, wo Michelangelos David (Nr. 408) in zwei verschiedenen Grössen und in verschiedener Patinierung angeboten wird).

dass in der Zürcher Figur das David-Standmotiv Michelangelos seitenverkehrt erscheint (was unter den Replikenbronzen eine geläufige Erscheinung ist). Auch wenn man also diese Inversion zunächst unberücksichtigt lässt, so wird man sich bei einem Vergleich der Kleinbronze mit dem Florentiner Marmordavid bald bewusst, dass der ersteren ein beachtliches Mass an künstlerischer Eigenständigkeit zuzubilligen ist. Sogleich fallen die Verschiedenheiten des Körperkanons auf. Neben der Marmorfigur, die einen muskulösen Recken mit breiter Brust und kräftig entwickelten Schultern zeigt, wirkt die Bronzefigur mit der schmächtigen Brust, den vergleichsweise zarten Schultern, den schmalen Hüften und dem von einem reichen Lockenkranz gerahmten, feinen Gesicht betont adoleszentenhaft; hierin erinnert sie an die zart-kecken Davidsbürschchen der ausgehenden Quattrocentokunst, zumal Verrocchios und Donatellos[9]; es darf aber auch daran erinnert werden, dass in Michelangelos Oeuvre um und kurz nach der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert noch immer Merkmale zu fassen sind, die ihn mit der Generation seiner Lehrmeister verbinden; eindrücklich als Illustration ist hierzu das von Michelangelo zweimal hintereinander aufgegriffene Thema von Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannesknaben, von welchen das Florentiner Stück, die sog. Madonna Pitti[10], die das reife Schaffen vorausnehmende Mächtigkeit der Körper und die grossartige kompositionelle Konsistenz zeigt, während das kaum viel früher – d. h. vor 1503 – entstandene, jetzt in London aufbewahrte Stück, die sog. Madonna Taddei[11], deutlich auf die Kunst des Quattrocento zurückweist.

Wenn wir nun, zum Thema des jugendlichen David zurückkehrend, unter den bisher bekanntgewordenen Vorstudien Michelangelos nach Quattrocento-Einflüssen suchen, wie wir sie an der Zürcher Kleinbronze feststellen, so fällt uns am Wachsbozzetto[12] der Casa Buonarroti (Tafel 60 *a*) auf, wie unstatisch hier das Standmotiv wirkt: die Füsse stehen auf einer vergleichsweise sehr kleinen Fläche, und das Vorschieben des Knies beim entlasteten Bein ruft fast den Eindruck des Tänzelnden hervor, wozu auch noch der Umstand beiträgt, dass der Kopf gegen die Standbeinseite hin gewendet ist, was im Standmotiv keinen eigentlichen Kontrapost zur Entfaltung kommen lässt. Das Florentiner Wachsmodell – leider Fragment, an dem die Armhaltung und damit das Bewegungsmotiv nicht mit absoluter Sicherheit erschlossen werden kann[13] – ist in der Forschung verschiedentlich als Modell für einen 1502 bestellten und für Pierre de Rohan bestimmten Bronzedavid[14] erklärt worden, von dem sich aber bis heute nichts mehr hat finden lassen[15]. Der andere Florentiner David-Bozzetto[16] (Tafel 60 *b*) zeigt seitenverkehrt das Stand- und Haltungsmotiv der ausgeführten Marmorstatue[17]; es fehlt allerdings der rechte Arm, doch steht nach Ausweis der Schulterstellung der Annahme nichts im Wege, jener sei in derselben Haltung dargestellt gewesen, wie ihn die Marmorstatue zeigt. Die Beziehungen, die ihn anderseits mit der Zürcher Kleinbronze verbinden, sind so augenfällig, dass u. E. an einer direkten Beziehung nicht zu zweifeln ist; so zeigt etwa der Rumpf eine in

9 A. Venturi, Storia dell'Arte italiana, vol X, parte II, Milano 1936, S. 24. Venturi nennt als Merkmale des quattrocentistischen Davidbildes «snellezza elegante, rapidità di moti, fanciullesca baldanza».

10 Fritz Knapp, Michelangelo, Reihe *Klassiker der Kunst*, Bd. 7, Stuttgart 1906, Tafel 15.

11 Fritz Knapp (vgl. Anm. 10), Tafel 14.

12 Nach Brinckmann (vgl. Anm. 1, S. 33), handelt es sich bei dem für den Bozzetto verwendeten Werkstoff um Wachs, nach Venturi dagegen (vgl. Anm. 9, S. 24) um gebrannten Ton.

13 Venturi (vgl. Anm. 9), S. 24: «la posizione è invertita rispetto al colosso marmoreo».

14 Fritz Knapp, (vgl. Anm. 10), S. XV.

15 Der Bronzedavid Michelangelos wurde 1508 nach Frankreich geschickt, wo er im Schloß Bury bei Blois Aufstellung fand. Brinckmann (vgl. Anm. 1), S. 16.

16 Höhe 52 cm, gebrannter Ton. Abbildungen: Phaidon-Ausgabe (vgl. Anm. 2), Tafel IV; *Klassiker der Kunst* (vgl. Anm. 10), Tafel 10, rechts.

17 Der Florentiner Tonbozzetto kann wegen seiner seitenverkehrenden Ausführung nicht als Skizze für den Marmordavid gelten, da Michelangelo bei der Aufnahme der Arbeiten einen bereits als verhauen geltenden Marmorblock zugewiesen erhielt, aus dem Agostino da Duccio ebenfalls einen David zu meißeln beabsichtigt hatte; die Abbozzierungsarbeiten waren jedenfalls schon so weit vorangetrieben worden, daß für Michelangelo Stand- und Spielbeinseite zum vornherein festgelegt waren. Brinckmann (vgl. Anm. 1), S. 14–15.

ihrer Grossteiligkeit vergleichbare Gliederung in drei horizontale Zonen, in welchen auf kompositionell sehr eindrückliche Art die Integration gegensätzlicher Kräfte vollzogen wird. Nahe Verwandtschaft zeigt besonders die stark nach aussen ausweichende Hüftpartie der Standbeinseite.

Wenn sich so einerseits der Florentiner Tonbozzetto und die Zürcher Bronze gegenüber der Marmorstatue als nahverwandte Gestaltungen desselben bildnerischen Gedankens erweisen, so sind anderseits Strukturunterschiede zwischen den erstgenannten nicht zu übersehen. Die Brust der Florentiner Figur ist breiter, atemfülliger entwickelt, der Körper wirkt gedrungener, gefestigter, stärker von einem plastischen Zentrum aus gestaltet: Merkmale mithin, die für das spätere Schaffen Michelangelos typisch sind und die auch eine Brücke zur Marmorstatue schlagen. Dagegen erhält der Körper der Zürcher Figur seine Prägung doch vorab durch vertikal wirkende Kräfte. Was die Abweichungen in bezug auf die Durchbildung des Kopfes betrifft, so weisen die vom Leben noch nicht gezeichneten Züge der Zürcher Bronze, die sich vom gehaltvolleren Ernst des Tonbozzettos unterscheiden, deutlich auf die Florentinischen Vorläufer des 15. Jh. hin, ja, man würde dieses frische, aber von einer tieferen Problematik unberührte Antlitz kaum mit Michelangelo in Beziehung zu bringen wagen, wenn sich nicht in dessen Oeuvre der Frühzeit Ähnliches aufweisen liesse; man denke etwa an den Kopf des Berliner Giovannino[18], eine etwas unterlebensgrosse, in ihrer an Botticelli erinnernden, dünnblütigen Grazie noch sehr quattrocenteske Marmorfigur[19] und – als Vergleich noch naheliegender – an das jugendliche Haupt einer ebenfalls David darstellenden Bronzestatuette im Rijksmuseum in Amsterdam, die erst neuerdings wieder in den Schulkreis Michelangelos gerückt wurde und hinter der möglicherweise ein weiterer David-Bozzetto steht, der den Helden nach bereits vollbrachter Tat dargestellt hätte[20]. Der Kopf dieser Amsterdamer Figur ist nahezu identisch mit dem der Zürcher Bronze, mit der sie im übrigen aber – ausser der fast auf den Millimeter gleichen Gesamthöhe – nicht allzu viel gemein hat und vor allem in der Körperdurchbildung wesentliche Verschiedenheiten aufweist.

Nun sind allerdings in der Michelangelo-Forschung weder der Giovannino noch die Amsterdamer Figur als eigenhändige Werke unbestritten, doch hat sich für unsere Untersuchung anderseits gezeigt, dass die Zürcher Figur ihren nächsten Verwandten in einem unbezweifelten Werk Michelangelos findet, nämlich im Florentiner Tonbozzetto. Ob man in ihr deshalb die Hand des Meisters erkennen dürfe, sie einem Schüler oder gar einem späteren Nachfolger zuzuweisen habe, soll hier nicht entschieden werden, da sich das uns zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial als allzu beschränkt erweist[21]. Wollte man hinter dem Zürcher David die gestaltende Hand Michelangelos erkennen, so müsste die Statuette als Vorstufe der Florentiner Tonskizze angesprochen werden, wohl zurückgehend auf einen älteren Bozzetto des Meisters, der sich nicht erhalten hätte.

Leider lässt sich die Herkunft der Figur nicht über das 19. Jahrhundert zurück verfolgen. Sie wurde an ihrem gegenwärtigen Aufbewahrungsort erst 1931 von der Katalogisierung erfasst und gehörte dem sog. alten Bestand an, der zum Anlass der Museumsgründung 1898 zusammenkam und zum weitaus grössten Teil aus der Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich über-

[18] Brinckmann (vgl. Anm. 1), S. 25, Figuren 15–17.

[19] Die Urheberschaft Michelangelos an einem «jugendlichen Johannes» ist zwar durch alte Quellen belegbar, doch ist dessen Identifizierung mit dem Berliner Giovannino in der Forschung umstritten. Für Eigenhändigkeit haben sich außer Brinckmann vor allem auch Bode, Hencke und Strzygowski eingesetzt.

[20] Katalog der Ausstellung «Le Triomphe du Maniérisme», Amsterdam 1955, Nr. 340: «Par un disciple de Michel-Ange. Une statuette analogue se trouve au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin». Erstveröffentlichung durch M. A. Pit, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897, S. 454. Vergleiche ferner E. Möller in der Zeitschrift *Belvedere*, Bd. IX, 1926, S. 41 und Abb. 24 («eine kleine Bronzeskizze Michelangelos»).

[21] Die im Katalog der Manierismus-Ausstellung (vgl. Anm. 3) unter Nr. 340 ebenfalls erwähnte Bronzestatuette des David in den Staatlichen Museen zu Berlin scheint – nach Ausweis der uns zur Verfügung stehenden Abbildungen – außer dem Haltungsmotiv mit Michelangelos Schaffen nichts gemein zu haben. Abbildung bei F. Goldschmidt (vgl. Anm 4), Nr. 105 und Tafel 37.

nommen werden konnte. Obwohl unsere David-Statuette in dem 1890 verfassten Katalog[22] nicht figuriert, ist ihre Herkunft aus dieser bedeutendsten altzürcherischen Altertümersammlung doch wahrscheinlich, da bei der Übergabe der Bestände nachweislich vieles mitübernommen wurde, was weder mit einer Inventarnummer versehen, noch im Katalog verzeichnet worden war. Dass indessen der Zürcher David früher – d. h. vor 1862 – zum Bestand der Kunstkammer des Klosters Rheinau[23] gehört haben könnte, ist wenig wahrscheinlich, da er in dem 1818 angelegten und bis 1824 nachgeführten sorgfältigen Katalog[24] nicht aufgeführt wird[25].

* * *

2. Statuette des Neptun

Von der qualitätvollen Bronzestatuette (Taf. 62), die seit 1890 zu den Beständen des Schweizerischen Landesmuseums gehört, weiss man auf Grund einer eingehenden Beschreibung, dass sie aus der Kunstkammer des Klosters Rheinau stammt. P. Blasius Hauntinger würdigt sie in seinem 1818 abgefassten Katalog[26] unter Nr. 10 mit folgenden Worten[27]:

«Diese Statue ist eine wahre Antique, und stellet einen alten mythologischen Streit-Held – vermutlich den Herkules – vor. Er ist ganz nackt, und stehet auf dem linken Fusse, den rechten hält er frey hinter sich hinausgestrecket und machet die Aktion eines mit Kraft Sprechenden. Mit dem Kopfe ist er von der Rechten zur Linken gedrehet, mit offenem Blicke, dickhaarigtem Bart und Schnautze und rund gekrausten Kopfhaaren. Das Ganze zeiget einen starken Körperbau, die Muskeln, Ründungen, Vertieffungen, Fleisch-Theile, Hände, Finger, Füsse, Zehen sind in richtigem Verhältnisse und von kunstreicher Struktur. Sie ist unter den Hüften zusammengesetzet worden, welches ein Beweis zu seyn scheinet, dass sie einmal zerbrochen worden seye. – Ich will sie desswegen auch nur auf 3 Louisdors ansetzen.»[28]

Der 1890 verfasste Katalog der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich[22], an die das Stück 1863 bei der Aufhebung des Klosters Rheinau übergegangen war, erwähnt es unter Nr. 1582 als «Bronzestatuette eines nackten bärtigen Mannes» und meint zum Haltungsmotiv: «Die Bewegung der Arme lässt darauf schliessen, dass ein Wurf beabsichtigt oder geschehen ist.»[29]

Wenn unsere Zürcher Figur nach Ausweis der Katalogangaben bis heute unidentifiziert blieb,

[22] R. Ulrich, Catalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Zürich 1890. III. Theil: Alamanisch-burgundische Gräberfunde und Mittelalterliche Abtheilung.

[23] Das Kloster Rheinau und mit ihm die dortige Kunstkammer wurde 1862 säkularisiert. Ein Teil der dort aufbewahrten Kleinbronzen kam in den Besitz der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, ein anderer Teil – mit Ausnahme dessen, was dem Abt und den letzten Konventualen überlassen wurde – gelangte am 29. Mai 1863 zur Versteigerung. Vergleiche H. Fietz, Das Kunstkabinett des Klosters Rheinau. In *Zürcher Taschenbuch*, 1939.

[24] Manuskript (vgl. Anm. 26) total 413 Folioseiten Text, jetzt Einsiedeln, Stiftsarchiv, R. 16.

[25] Zumindest findet sich unter den Werkbeschreibungen keine, die auf die Zürcher Davidstatuette passen würde. Nach 1824 scheinen keine Neuerwerbungen mehr erfolgt zu sein.

[26] «*Catalogus* oder kritisch beschreibendes *Verzeichnis* über das neu-angelegte Kunst- und Naturalien-*Cabinet*; worinne die vorhandenen Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche, Kunst-Arbeiten, Natur-Produkte und andere Seltenheiten, – ferner die verschiedenen alle Fache der Kunst- und Natur-Geschichte umfassenden Haupt-Werke und Anleitungs-Bücher genau beschriben, historische Nachrichten über die vorkommenden Zeichner, Maler, Kupferstecher, Bildhauer, Form-schneider, und andere Kunst-Arbeiter, – auch überhaupt für das Fach der Schönen Künste merkwürdige Notizen, und lehrreiche Bemerkungen ertheilet werden. – Verfasset von *P. Blasius Hauntinger*, d. Z. Kornherrn und Oekonom zu Rheinau. Im Jahre 1818».

[27] S. 319, Nr. 10: «Eine Statue aus Bronze, ohne das kleine, hölzerne Gestelle 10 Zoll hoch und in der weitesten Ausdehnung von einer Extremität der Hand bis zur andern ungefähr 6 Zoll breit; auch schwär an Gewichte. Diese Statue ist ...» usw.

[28] Dem Stiftsarchivar von Einsiedeln, Hw. P. Rud. Henggeler, sei an dieser Stelle für das dem Verfasser erzeigte Entgegenkommen beim Studium von Akten des von ihm betreuten Rheinauer Archives herzlich gedankt.

[29] Die von H. Fietz im Band Zürich-Landschaft I, (Reihe «Kunstdenkmäler der Schweiz»), S. 341 unter Nr. 70 erwähnte Inventarnummer AG 1583 ist in AG 1582 zu berichtigen.

so lag dies wohl vorab im Umstand begründet, dass sie im jetzigen Erhaltungszustand keine Attribute aufweist. Es kann aber kein Zweifel bestehen, dass sie eine der berühmten Monumentalskulpturen Giambolognas wiedergibt, von der, so weit wir sehen, in der Fachliteratur nur wenige Repliken bekanntgeworden sind[30].

Es handelt sich um eine 25 cm hohe Bronzestatuette, die mit einem Metallstift im linken Fuss der Figur auf einer hölzernen (wohl nicht ursprünglich zugehörigen) Bodenplatte aufgeschraubt ist. Der Guss ist im ganzen gesehen von bemerkenswerter Güte und Feinheit. Ausser den beiden im Katalog von 1818 erwähnten Flickstellen an beiden Oberschenkeln der Figur, die ganz den Charakter von Sägeschnitten[31] haben, findet sich eine eigentliche und für die heutige Beurteilung nachteilig wirkende Beschädigung am Hals der Figur, indem dort ein wohl auf einen Gussfehler zurückgehender, teils bis 2 mm breit klaffender Riss im Nacken, der sich beidseits bis in die Gegend der Schlüsselbeine weiterzieht, eine vom Künstler in diesem Ausmass wohl nicht beabsichtigte Senkung des Kopfes nach vorn bewirkt hat[32], die es bei einer stilistischen Würdigung im Auge zu behalten gilt.

Dass an der Zürcher Figur zumindest zwei besonders gearbeitete Bestandteile fehlen, ist mit Sicherheit festzustellen; einerseits weist die rechte Hand der Figur eine klare, röhrenförmige Öffnung auf, die nur von einem ursprünglich hier durchgeführten stabartigen Gerät herrühren kann, anderseits weist der Vorderteil der Sohle des nach rückwärts hochgestellten rechten Fusses ein kleines, von einer Verdübelung herrührendes Loch auf, das zwingend nahelegt, dass dieser rechte Fuss – dessen Haltung im jetzigen Zustand irrtümlich als Sprung- oder gar als Tanzgebärde gedeutet werden könnte – auf einer Unterlage aufruhte. Der Vergleich mit Giambolognas Monumentalstatue[33] des Neptun (Tafel 64) ergibt die eindeutige Antwort darauf: die Zürcher Figur hielt in der nach rückwärts gestreckten Rechten den Dreizack, der nach Ausweis der Bohrlochachse mit seinem unteren Teil in der Mitte des Unterschenkels – und zwar an dessen Aussenseite – vorbeigeführt wurde; die rechte Fußsohle stützte sich auf den Rücken eines Delphins, mit dem der Künstler den Herrschaftsbereich des Meergottes andeutete.

Die 1566 gegossene Erzstatue[34], die noch heute den Monumentalbrunnen auf der nach jener benannten Piazza del Nettuno in Bologna krönt, ist das Werk eines 40jährigen Flamen, der damals seit etwa 10 Jahren in Italien weilte, die heroische, von der Antike genährte Gestaltenwelt der Hochrenaissance, zumal Michelangelos, in sich aufgenommen hatte und sie, mit dem Temperament des Nordländers neu interpretierend, einer Weiterentwicklung zuführte, als deren Zentrum er selbst das Kunstschaffen weit über Italien hinaus befruchten sollte.

Der Nettuno, der im August 1563 bei Giambologna in Auftrag gegeben wurde, war dessen erster Auftrag für ein Kolossal-Erzbild[35]. Zwar hatte sich der Künstler 1559 in Florenz an einer viel Staub

[30] Die einschlägige Literatur verzeichnet im Manierismus-Katalog von 1955 (vgl. Anm. 3) unter Nr. 296.

[31] Eine im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung vom physikalischen Laboratorium des Museums angefertigte Röntgenaufnahme bestätigte die Vermutung, daß die Figur von den Unterschenkeln an als Hohlguß hergestellt wurde, das heißt unter Verwendung eines (tönernen) Modell-Gußkernes. Daß dieser Kern nach erfolgtem Guß entfernt wurde, bestätigte die Röntgenaufnahme, konnte aber schon vorher mit Sicherheit daraus geschlossen werden, daß einzelne lose Kernpartikel im Innern beim Schütteln der Figur ein Klingelgeräusch verursachten, das zugleich über den Umfang des Hohlraumes Aufschluß gab. Da sich an keiner andern Stelle eine für die Entfernung des Modellgußkerns zu verwertende Öffnung findet, könnten die erwähnten sägeschnittartigen Flickstellen eine Erklärung in der Annahme finden, man habe – irgendwann und aus unerfindlichen Gründen – den Entschluß gefaßt, den (tönernen) Modellkern zu entfernen und die Figur zu diesem Zwecke an den Oberschenkeln durchgesägt, den Kern durch die beiden Öffnungen herausgekratzt und die beiden Beine nachher wieder angelötet.

[32] Es scheint, daß die Figur einmal mit dem Kopf nach unten fallen gelassen wurde; im Nacken, wo der Riß am breitesten klafft, wurde mit Blei und anderen knetbaren Materialien eine recht unfachmännisch wirkende Ausbesserung versucht.

[33] Die Höhe der Figur allein beträgt 3,42 m.

[34] Werner Gramberg, Giovanni Bologna, Berlin 1936. Eine Zusammenstellung der auf die Entstehung der Statue bezüglichen Urkunden auf S. 23.

[35] Werner Gramberg (vgl. Anm. 34), S. 15.

aufwirbelnden Konkurrenz[36] beteiligt, deren Gegenstand ebenfalls eine kolossale, zur Bekrönung eines Brunnens vorgesehene Neptunsfigur war, doch fiel der Preis einem Einheimischen zu[37]. In neuerer Zeit ist die These aufgestellt worden, Giambologna habe das Modell, welches er auf diese Konkurrenz hin schuf, 4 Jahre später der Jury in Bologna wieder vorgelegt[38]. Demgegenüber ist u. E. mit Recht geltend gemacht worden, dass sich das im Museo Civico in Bologna erhaltene Modell[39] (Tafel 63 *b*) kaum zur Übertragung in Stein geeignet hätte, wie dies in Florenz gefordert wurde. Unter den erhaltenen Neptun-Bozzetti Giambolognas könnte man sich den relativ flächig entwickelten[40] des Victoria & Albert Museum in London[41] noch am ehesten in Marmor umgesetzt denken. Gegenüber der ausgeführten Statue erscheinen hier Stand- und Spielbeinseite noch vertauscht; eine 115 cm hohe Bronzefigur in Stockholm[42] – wohl eine Werkstattarbeit – scheint von dem Londoner Bozzetto auszugehen.

Wenn das im Museo Civico in Bologna erhaltene Modell (Tafel 63 *b*) identisch ist mit dem, das nach urkundlichen Ausweisen[43] im Dezember 1563 gegossen vorlag, so hat der dem Nettuno zugrunde gelegte bildnerische Gedanke bis zu seiner Realisierung in der Monumentalstatue entscheidende Wandlungen durchgemacht. Giambologna muss sich in diesen Jahren rasch vom Einfluss der Werke Michelangelos gelöst haben; so verzichtet er auf das Prinzip der auf Hauptansichten hin konzipierten Figur[44], auf das mächtige, von einem bis auf die Brust reichenden Bart umwallte, an den Moses Michelangelos erinnernde Haupt (wie es auch das Stockholmer Stück zeigt), setzt an die Stelle des statisch verfestigten Stehens eine transitorische Bewegungspose, löst sich von dem mitunter fast peinigenden Naturalismus und entwickelt die für sein weiteres Schaffen typische manieristische Körperauffassung: die «figura serpentinata» mit dem besonders in der Leibesgegend als schwer charakterisierten Rumpf, dem gegenüber Schultern und Kopf als plastische Akzente deutlich zurücktreten; der Körper als ein in antikem Sinne autonomes tektonisches Gebilde wird in dem Masse abgewertet, als das Schaffen des Künstlers von einem rein formalen Gestaltungsprinzip her bestimmt wird.

In bezug auf diese Entwicklungstendenzen Giambolognas wird das Modell im Museo Civico in Bologna von der Zürcher Bronze in mancher Hinsicht noch übertroffen. Rumpf und Extremitäten sind hier noch ausgeprägter in eine Schraubbewegung einbezogen. Der Kopf – in der ausgeführten Statue streng aufgerichtet gegen die linke Schulter gewendet – zeigt hier eine zusätzliche Neigung nach vorwärts, die dem dort bestimmenden Eindruck des Herrscherlichen etwas von seiner Unnahbarkeit nimmt, um an seine Stelle etwas von Wohlgeneigtheit und gütiger Herablassung zu setzen. Dieser Eindruck bestätigt sich sowohl in der grösseren körperlichen Gelöstheit als auch in der physiognomischen Durchbildung. Gegenüber dem Urweltlich-Prophetenhaften der Modellfigur wirkt der proportional kleinere Kopf der Zürcher Bronze in seiner wohlcoiffierten Lockenfülle wesentlich urbaner. Der füllige Körper mit seiner hypertroph ausgebildeten Rumpfmuskulatur federt mit nachgiebiger Geschmeidigkeit auf dem Standbein zurück, einem Tänzer

36 Anschaulich geschildert von Fr. Kriegbaum in *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 1952/53, S. 38ff.

37 Es handelt sich um den Neptunsbrunnen auf der Piazza della Signoria in Florenz, dessen bekrönende Steinfigur – nach Kriegbaum «ein gutmütig wankender Marmorgreis» – von Ammanati geschaffen wurde.

38 Fr. Kriegbaum in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 49, 1928, S. 140.

39 P. Ducati, Guida del Museo Civico di Bologna, 1923, S. 203. Abbildung ferner im *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst*, 1952/53, S. 38 und im Manierismus-Katalog (vgl. Anm. 3), Abb. 63.

40 Der für den «Biancone» bestimmte Marmorblock war auf Grund von Intriguen so sehr verhauen worden, daß er nur eine sehr beschränkte Tiefe aufwies; ein Umstand, dem die an der Konkurrenz sich beteiligenden Künstler Rechnung zu tragen hatten. Kriegbaum (vgl. Anm. 36), S. 38f.

41 Katalog des Victoria & Albert Museum: Eric Maclagan and Marg. H. Longhurst, Catalogue of Italian Sculpture. London 1932, S. 146 und Tafel 90, e.

42 Stockholm, Nationalmuseum. Abbildung bei Gramberg (vgl. Anm. 34), Tf. III, Abb. 6.

43 Gramberg (vgl. Anm. 34), S. 37.

44 An seine Stelle tritt die von Benvenuto Cellini formulierte Forderung der Vielansichtigkeit, die dem Betrachter bei jeder noch so kleinen Standortsveränderung wesentlich neue Aspekte offenbart. Brinckmann (vgl. Anm. 1), S. 121f.

vergleichbar, dem vorab an der Gefälligkeit seiner Bewegungen gelegen ist. Das Haltungsmotiv der Zürcher Figur hat etwas Spielerisches – auch wenn man sich die fehlenden Attribute hinzudenkt –, das der ausgeführten Statue abgeht[45]. Die Züge des Gesichtes wirken geglätteter, besänftigter, verharmloster, ja, man wird einen Einschlag von Geziertheit, von theatralischer Pose nicht übersehen können.

An welcher Stelle der Entwicklung, deren Ausgangs- und Schlusspunkt wir mit dem Modell im Museo Civico und der ausgeführten Statue kennen, ist nun die Zürcher Figur einzureihen? Diese Frage ist bei dem uns zur Verfügung stehenden Vergleichsmaterial nicht mit der an sich wünschenswerten Klarheit zu beantworten, gilt es doch zu bedenken, dass Giambologna in seinen reiferen Jahren einer grossen Werkstatt vorstand, in welcher z. T. bedeutende und recht selbständig arbeitende Schüler und Mitarbeiter tätig waren[46], die von den Werken des Meisters sowohl (maßstäblich oft verschiedene) Kopien lieferten als auch sie in eigenwillig persönlicher Interpretation nicht unwesentlich umgestalteten. Für den Neptun sei hier an die qualitätvolle Bronzestatuette der Sammlung Castiglioni erinnert[47]. Dass der Meister selbst eine verniedlichende, in ihrer Posiertheit doch etwas theatralische Version seines Neptun geschaffen haben könnte, wie sie die Zürcher Kleinbronze darstellt, wird man wohl eher für unwahrscheinlich halten. Immerhin darf nicht vergessen werden, dass beim Guss von Grossbronzen in der Art des Neptun auch immer den statischen Gegebenheiten Rechnung zu tragen ist. Gramberg hat sehr richtig die «Reduktion des S-Kurvenschwunges beim ausgeführten Koloss» festgestellt und dies auf die technisch bedingte Forderung nach Verstärkung der Stehsicherheit zurückgeführt[48].

Eine überzeugendere Antwort in der Frage nach der Autorschaft liesse sich wohl in der Zuweisung der Zürcher Figur an Giambolognas Werkstatt finden. Hier – und vor allem bei der Würdigung von Kleinbronzen – noch Hände zu unterscheiden, ist ausgesprochene Spezialistenarbeit, die wir nicht zu leisten in der Lage sind. Wir wären am ehesten geneigt, an Adriaen de Vries zu denken, in dessen Oeuvre sich Vergleichbares findet in bezug auf die am Zürcher Stück festgestellte manieristische Körperdurchbildung[49]. Mehr als ein Vorschlag soll dies indessen nicht sein.

45 Das Hauptmotiv der Kolossalstatue charakterisiert Gramberg (vgl. Anm. 34), S. 28, mit folgenden Worten: «In fernen Gewässern hat der Beherrscher der Meere die Kunde vom Ungehorsam des ihm untertänigen Elementes erreicht und nun ist er, einen Delphin als Fahrzeug benützend, herbeigeeilt, um die erregten Wogen zur Ruhe zu zwingen. Wundervoll weit und groß ist die Gebärde der Linken, mit der der Gott den brüllenden Wellen bis zum fernen Horizont seines vasten Reiches Schweigen befiehlt. Mit Erregung geladen die ganze Erscheinung; funkelnd vor Zorn der Blick unter den gerunzelten Brauen. Doch bleibt der Mund fest geschlossen; kein lautes Wort, keine unbeherrschte Gebärde verletzt die Majestät des Gottes. Die ungeheure innere Bewegung, die sich bis in das vom Gegenwind der eiligen Fahrt zerwühlten Haar fortzupflanzen scheint, löst sich allein in der raschen Schreitbewegung und der spontanen Geste der Linken».

46 Brinckmann (vgl. Anm. 1), S. 143 ff.

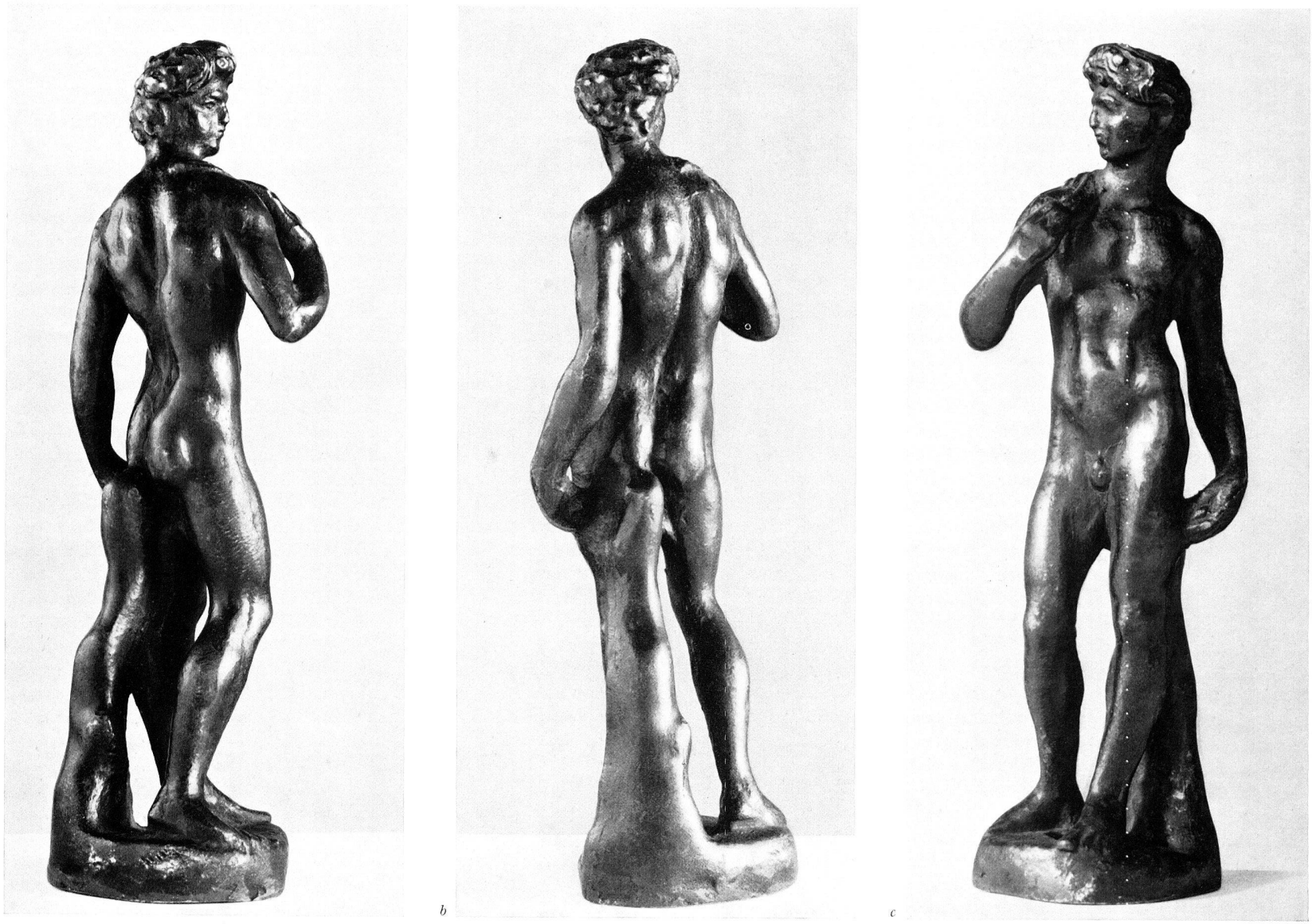
47 Collezione Camillo Castiglioni. Catalogo dei Bronzi, Con introduzione e note descrittive di Leo Planiscig. Wien 1923, S. 42 und Tafel 77. Ein sehr qualitätvolles Stück, 35 cm hoch, in den Körperproportionen weniger dem Manierismus verpflichtet, großflächiger, monumentaler, deutlich aus der Tradition der Hochrenaissance hervorgehend.

48 Gramberg (vgl. Anm. 34), S. 36.

49 E. Tietze-Conrat, Die Bronzen der Fürstlich-Liechtensteinischen Kunstkammer, Wien 1918, Fig. 12 und S. 44. Hans R. Weihrauch, Notizen zum Kreis des Adriaen de Vries. In *Zeitschrift des Histor. Vereins für Schwaben*, 1941, S. 397 ff.

BILDNACHWEIS

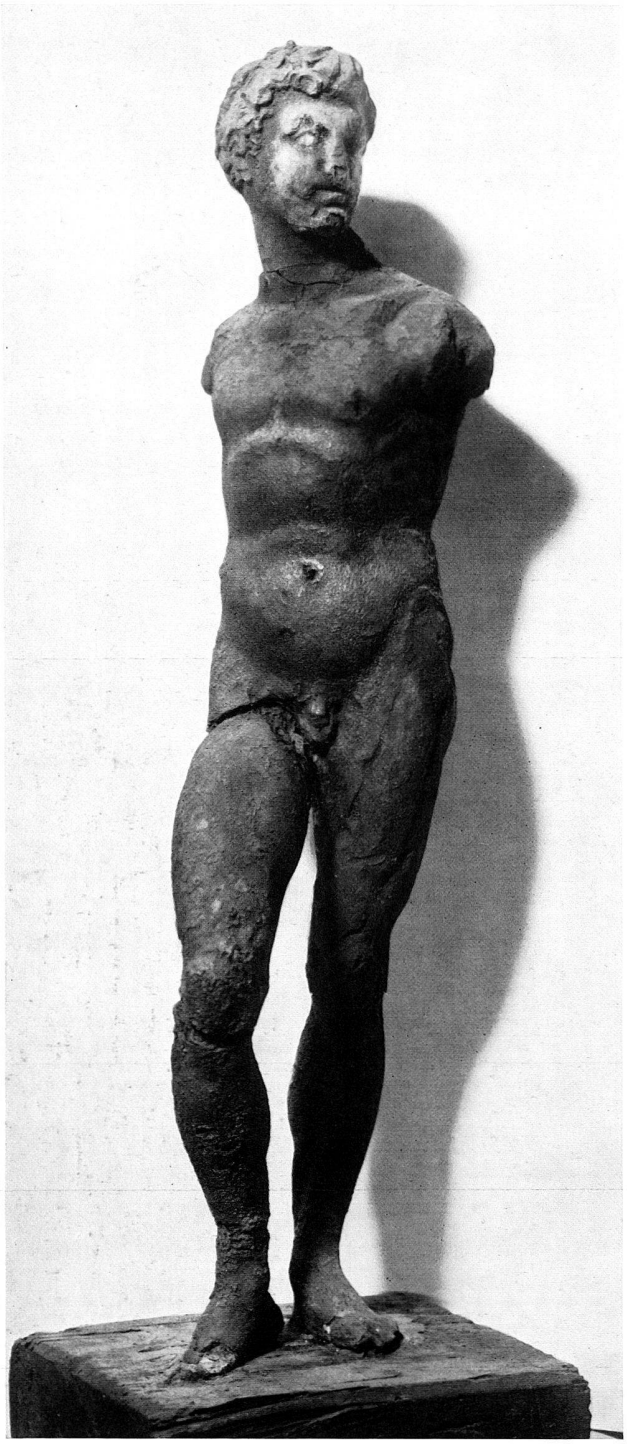
Tafel 59 *a–c*, Tafel 60 *a*, Tafel 62 *a–b*: Photos Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
Tafel 60 *a–b*, Tafel 61 *b*, Tafel 63 *a–b*, Tafel 64: Photos Alinari, Firenze.



a *b* *c*

a–c David, Bronze, Höhe 19,3 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum (vgl. auch Tafel 61 *a*)

ZWEI RENAISSANCE-KLEINBRONZEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM

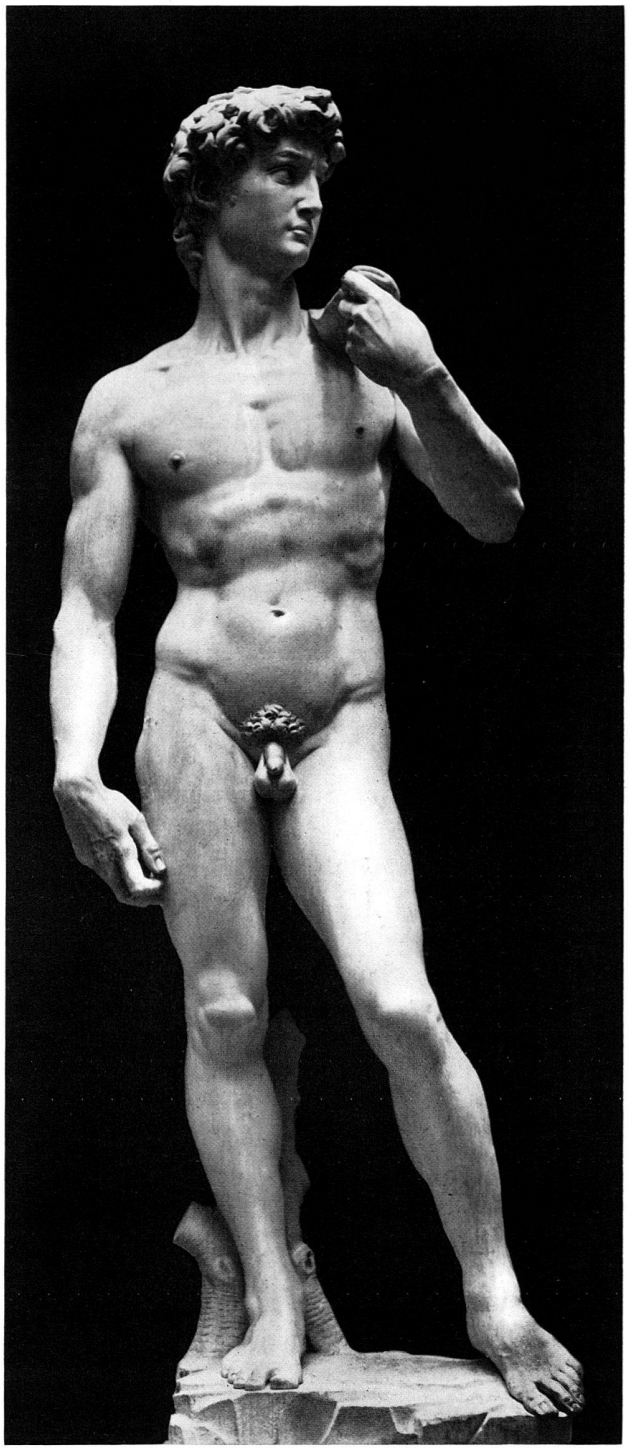


a

b

a Michelangelo, David, um 1501. Wachs, Höhe 48 cm. Florenz, Casa Buonarroti. – *b* Michelangelo, David, um 1501. Gebrannter To
Höhe 52 cm. Florenz, Casa Buonarroti

ZWEI RENAISSANCE-KLEINBRONZEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM



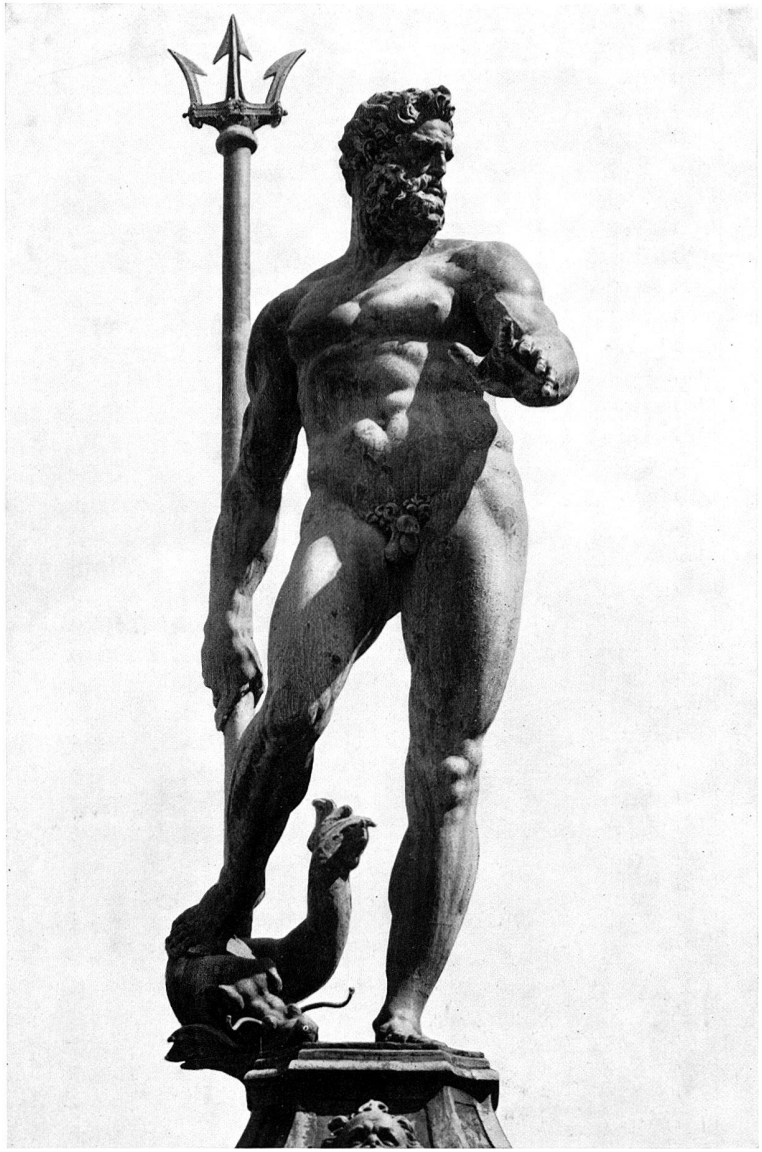
b

a David, Bronze, Höhe 19,3 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum (vgl. auch Tafel 59, *a–c*). – *b* Michelangelo, David, 1501–1502 (Aufstellung 1504). Marmor, Höhe (der Figur allein) 550 cm. Florenz, Accademia di Belle Arti

ZWEI RENAISSANCE-KLEINBRONZEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM

a–b Neptun (die à part gearbeiteten Attribute – Dreizack und Delphin – fehlend), Bronze. Höhe 25 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum

ZWEI RENAISSANCE-KLEINBRONZEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM



a

b

a Giovanni Bologna, Neptun, 1563–1566, bekrönende Figur der Fontana del Nettuno (Gesamtaufnahme vgl. Tafel 64), Bronze, Höhe (der Figur allein) 342 cm. Bologna, Piazza del Nettuno. – *b* Giovanni Bologna, Neptun, wohl 1563 als Entwurf zur Kolossalstatue (vgl. Tafel 63 *a*), Bronze, Höhe 65 cm. Bologna, Museo Civico

ZWEI RENAISSANCE-KLEINBRONZEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM

Fontana del Nettuno in Bologna, Piazza del Nettuno. Gesamtentwurf Tommaso Laurati, Bronzefiguren Giovanni Bologna. Vollendet 1567. Höhe der bekrönenden Neptunsfigur 342 cm