

Meisterwerke
im J. Paul Getty Museum

EUROPÄISCHE BILDHAUEREI



Meisterwerke

im J. Paul Getty Museum

EUROPÄISCHE BILDHAUEREI



Meisterwerke

im J. Paul Getty Museum

EUROPÄISCHE BILDHAUEREI

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Frontispiz:

MICHEL ANGUIER

Jupiter [Detail]

wahrscheinlich gegen Ende des
17. Jahrhunderts von einem Modell
aus dem Jahre 1652 gegossen
94.SB.21 (siehe Nr. 21)

Seite 6:

JOHN DEARE

*Venus liegt auf einem Seeungeheuer mit
Amor und einem Putto* [Detail],
1785–1787
98.SA.4 (siehe Nr. 38)

Seite 8:

CHRISTOPH DANIEL SCHENK
Der reuige Petrus [Detail], 1685
96.SD.4.2 (siehe Nr. 24)

Am J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Herausgeber*
Mark Greenberg, *Chefredakteur*
John Harris, *Redakteur*
Stacy Miyagawa, *Herstellungskordinatorin*
Jack Ross, *Fotograf*

Seite 12:

JEAN-JACQUES CAFFIERI
*Büste des Alexis-Jean-Eustache
Taitbout* [Detail], 1762
96.SC.344 (siehe Nr. 33)

Texte von Peter Fusco (mit PF im Text abgekürzt), Peggy Anne Fogelman (PAF)
und Marietta Cambareri (MC)

Gestaltung und Produktion: Thames and Hudson, London, in Zusammenarbeit
mit dem J. Paul Getty Museum

Seite 13:

FRANÇOIS GIRARDON
Pluto entführt Proserpina [Detail]
gegossen ca. 1693–1710
88.SB.73 (siehe Nr. 26)

Übersetzung aus dem Englischen von Tobias Kommerell
Deutsche Übersetzung © 1998 Thames and Hudson

© 1998 The J. Paul Getty Museum
1200 Getty Center Drive
Suite 1000
Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-515-3

Gedruckt und gebunden in Singapur von C.S. Graphics

Farbproduktionen von Articolor, Verona, Italien

INHALT

GELEITWORT von Deborah Gribbon	7
EINLEITUNG von Peter Fusco	9
EUROPÄISCHE BILDHAUEREI	14
VERZEICHNIS DER KÜNSTLER	128



GELEITWORT

Die 1984 begonnene Sammlung europäischer Bildhauerei, die in diesem Buch vorgestellt wird, wurde vor kurzem in eigens für diese Sammlung eingerichteten Ausstellungsräumen im neuen J. Paul Getty Museum aufgestellt. Die Möglichkeit, die Sammlung in ihrem neuen Kontext begutachten zu können, stellt für Besucher eine völlig neue Erfahrung dar; für uns wird damit deutlich, daß wir in nur vierzehn Jahren weit mehr erreicht haben, als wir damals je zu träumen gewagt hätten. Die Kuratoren haben eine Sammlung von Skulpturen vom späten 15. bis zum frühen 20. Jahrhundert zusammengestellt; darunter finden sich Arbeiten aus den unterschiedlichsten Materialien, geschaffen von großartigen europäischen Bildhauern wie Laurana, Antico, Cellini, Giambologna, Bernini, Clodion, Canova und Carpeaux, um nur einige zu nennen. Schwerpunkte der Sammlung sind Bronzen der Spätrenaissance und des Spätbarocks, mit Meisterwerken von Schardt, de Vries, Tacca und Soldani.

Die Sammlung wurde von Peter Fusco, dem ersten Kurator für Bildhauerei des Museums, und zwei assoziierten Kuratoren, Peggy Fogelman und Catherine Hess, zusammengestellt. Dieses Buch ist das Sechste in einer Reihe, die dem interessierten Publikum Höhepunkte der verschiedenen Abteilungen des Museums vorstellt. Ich möchte hiermit Peter Fusco meinen Dank für seine inspirierende Einleitung aussprechen sowie Peggy Fogelman, Marietta Cambareri und nochmals Peter Fusco für die Beiträge zu den einzelnen Arbeiten danken.

Interessierte Leser, die gerne mehr über die Sammlung Getty europäischer Bildhauerei erfahren möchten, seien auf zwei weitere Titel hingewiesen, die das Museum 1997 veröffentlicht hat: *Looking at European Sculpture: A Guide to Technical Terms* von Jane Basset und Peggy Fogelman sowie den *Summary Catalogue of European Sculpture in the J. Paul Getty Museum* von Peter Fusco. Ein zweibändiger Sonderkatalog der Bildhauereisammlung wird in den nächsten Jahren erscheinen.

DEBORAH GRIBBON
Stellvertretende Direktorin und leitende Kuratorin



EINLEITUNG

Ich habe vergessen, wer scherzhafterweise Bildhauerei als etwas bezeichnete, gegen das man stößt, wenn man ein paar Schritte zurücktritt, um ein Gemälde zu betrachten. Wer immer es auch war, diese geistreiche Bemerkung enthält doch ein Körnchen Wahrheit: das allgemeine Publikum ebenso wie die Gelehrten beschäftigen sich eingehender mit Malerei als mit Bildhauerei. Es gibt hierfür sicherlich eine Reihe von Gründen. Unsere Gesellschaft ist mehr darauf ausgerichtet, Dinge auf einer flachen Ebene als dreidimensional zu erfahren. Wir beziehen unser Wissen nicht nur von Buchseiten und Fotografien, Heften und wissenschaftlichen Publikationen, sondern neuerdings auch in steigendem Maße von Fernsehen und Computer. Was die Unterrichtsmethoden im Fachbereich Kunstgeschichte angeht, so verläßt man sich dabei meistens auf Dias, die auf eine flache Wand projiziert werden. In Schulen und Universitäten wird in den Lehrprogrammen für Kunstgeschichte der Malerei fast immer mehr Bedeutung zugemessen als der Bildhauerei – außer, natürlich, wenn Perioden oder Kulturen wie das klassische Griechenland behandelt werden, von denen fast ausschließlich dreidimensionale Objekte überlebt haben. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Gemälde, Drucke und Zeichnungen weit intensiver gesammelt werden als Skulpturen, und daß in den letzten Jahrzehnten ein sehr stark ansteigendes Interesse an der Fotografie zu verzeichnen war.

Wer die Auffassung nicht teilt, daß das Interesse an der Bildhauerei vergleichsweise gering ist, sei auf den heutigen Kunstmarkt verwiesen: die Preise für Skulpturen liegen deutlich unter denen für Gemälde, obwohl bedeutende Skulpturen viel seltener auf dem Markt zu finden sind. Man könnte die Behauptung aufstellen, daß der Besitz eines dreidimensionalen Objekts für einen Privatsammler schlicht und einfach höhere Anforderungen stellt; die Verpackung, der ge- und versicherte Transport sowie das Ausstellen von Gemälden, Drucken, Fotografien und illuminierten Handschriften ist im allgemeinen unkomplizierter und billiger. Es ist augenscheinlich schwieriger, eine Skulptur über einem Sofa oder einem Bett aufzuhängen, und wenn das Objekt größer als ein Schmuckstück ist, besitzt es eine Präsenz, die den Privatbereich erheblich beansprucht und in den meisten Fällen eine Nische oder ein Podest benötigt.

Daß Gemälde Skulpturen vorgezogen werden, ist nichts Neues. Der junge Charles Baudelaire schrieb 1846 sein notorisches Essay "Warum die Bildhauerei langweilig ist" ("Pourquoi la sculpture est ennuyeuse"). Tatsächlich endeten theoretische Debatten über die relativen Verdienste der beiden Kunstrichtungen (genannt *paragoni*) seit der Renaissance meist zugunsten der Malerei. Weil die Bildhauerei im allgemeinen mehr handwerkliche Tätigkeit erfordert, fiel es Bildhauern schwer, sich von Assoziationen zum "Kunsth Handwerk" zu lösen, während es dem Maler leichter fiel, den sozialen Stand

des „Künstlers“ zu erreichen. Vor kurzem schrieb ein Rezensent im *Times Literary Supplement*, daß es „weitaus schwieriger sei, drei Dimensionen auf eine zweidimensionale Ebene zu übertragen als ein Objekt direkt in drei Dimensionen darzustellen; weder die Griechische, noch die Römische, noch die Ägyptische Kultur haben dies jemals bewältigt, obwohl Bildhauer aller drei Kulturen in der skulpturalen Darstellung großes Talent und Geschick aufwiesen.“ Wir wollen diese Debatte hier nicht fortführen; das Zitat verdeutlicht jedoch den bleibenden Verdacht, daß Bildhauerei gegenüber der Malerei als weniger gehoben und ehrenwert sowie intellektuell weniger anspruchsvoll gesehen wird.

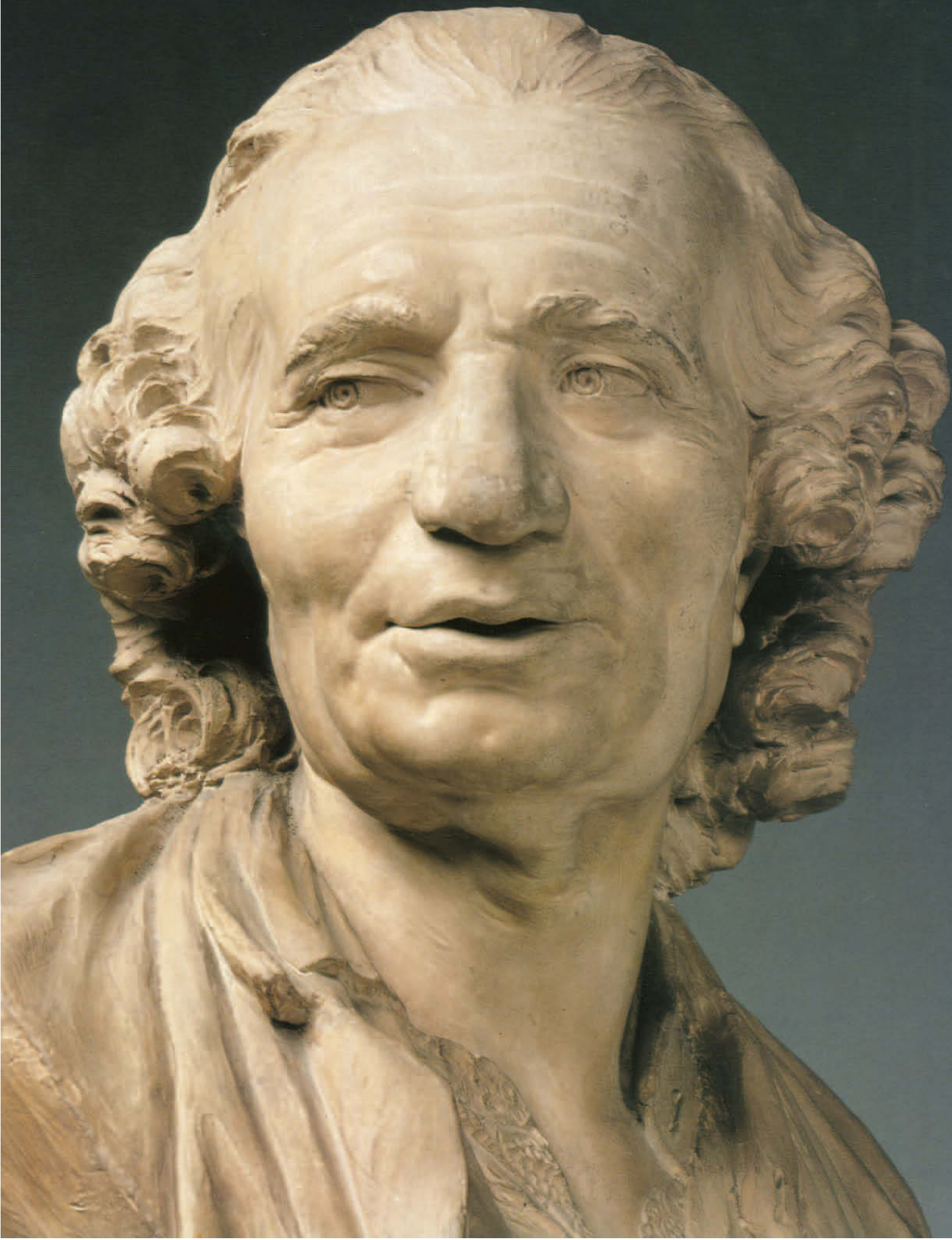
Seit der Einrichtung der Kunstgeschichte als eine akademische Disziplin im 19. Jahrhundert hat sich unser Wissen über die Geschichte der europäischen Malerei schneller und weitgehender vertieft als dies in der Bildhauerei der Fall ist. Das mag seine Gründe in den bereits besprochenen Faktoren haben; in gewisser Hinsicht ist das Studieren der Bildhauerei vielleicht schwieriger, was sicherlich an der Materie selbst liegt. Eine Fotografie oder ein Dia liefern zum Beispiel einen besseren Eindruck von einem Gemälde oder einer Zeichnung als von einer Skulptur: die einzelne, flache Darstellung vermag nur einen der möglichen Betrachtungswinkel einer Vollplastik zu vermitteln. Das Studieren von Skulpturen erfordert außerdem ein Verständnis für eine Anzahl von handwerklichen Methoden wie z. B. das Modellieren mit Ton und Wachs; das Schnitzen von Holz, Elfenbein und Marmor; das Gießen von Terrakotta und Gips; die diversen Gußmethoden für Bronze sowie das Patinieren, Glasieren und Polychromieren. Des weiteren läßt sich eine eingehende Kenntnis bestimmter Arten von Skulpturen, wie Bronzestatuetten der Renaissance, nicht durch einfaches Hinschauen aneignen, sondern erfordert eine Handhabung der Objekte, für die in den meisten Museen der Zugang fehlt.

Trotz dieser Umstände werden weiterhin Bildhauereisammlungen zusammengestellt. Vom noblen Ziel, ein wunderbares Ensemble zusammenzustellen bis hin zur krassen finanziellen Investition gibt es eine ganze Palette von Impulsen, die in der einen oder anderen Weise zufriedengestellt werden, wenn Kunstwerke in einer Sammlung zusammengebracht werden. Seitdem die ersten Sammlungen wertvoller Objekte zusammengestellt wurden, wird das Sammeln von Kunst im allgemeinen als ehrenwerte Tätigkeit und wichtiges Element in der Entwicklung unserer Kultur betrachtet. Das mit Kunstsammlungen assoziierte Prestige hat heute zu der Situation geführt, daß gesellschaftlicher Status oft der wesentliche Beweggrund für das Sammeln und die Auswahl der einzelnen Arbeiten ist. In einer derartigen Atmosphäre erfüllt das Objekt Kriterien, die der Sammler als gesellschaftlich akzeptabel kennt; der

Schwerpunkt verlagert sich heutzutage zunehmend auf Arbeiten, die eindeutig identifiziert und kategorisiert werden können, wobei signierten und datierten Arbeiten unmäßige Bedeutung zugemessen wird. Dieses kulturelle Klima unterstützt ferner die Tendenz, Sammlungen in äußerst eng definierten, spezialisierten Bereichen anzulegen, so daß die größtmögliche Kontrolle über Neuanschaffungen ausgeübt werden kann. Im Hinblick auf die heutigen kulturellen Werte ist es verständlich, daß es sich bei den populärsten Bereichen, in denen heute Bildhauerei gesammelt wird, um die *animalier*-Bronzen des 19. Jahrhunderts sowie die Werke Auguste Rodins und Edgar Degas' handelt: im Gegensatz zu früher europäischer Skulptur sind diese nahezu unweigerlich vom Künstler signiert. (An dieser Stelle sei die Ironie hervorgehoben, daß in den meisten Eingangshallen amerikanischer Museen der Besucher von einer Rodin-Plastik begrüßt wird – als sei sie ein Firmenlogo, das anzeigt: "Dies ist ein Kunstmuseum" – obgleich die Mehrzahl jener Institutionen der Malerei weitaus mehr Ausstellungsräume widmet als der Bildhauerei.)

Es wird dem Leser sicherlich bald bewußt werden, daß die Sammlung europäischer Bildhauerei im J. Paul Getty Museum nicht sonderlich umfassend oder zusammenhängend ist. Es ist die jüngste und kleinste aller Sammlungen des Museums, aber auch die weitläufigste. Sie umfaßt Werke aus den 1470er Jahren bis 1911. Eine Vielzahl von Materialien sind in der Sammlung vertreten: Gips, Terrakotta, Holz, polychromes Holz, Elfenbein, Alabaster, Marmor, Bronze, Silber und Gold. Typologisch ist die Sammlung ebenfalls sehr ausgedehnt: sie umfaßt Porträtbüsten, Idealköpfe, Einzelfiguren, Gruppen, Reliefs and mehrere Werke, die für einen praktischen Nutzen geschaffen wurden. Einige Objekte sind religiöser Natur, andere profan oder dekorativ. Es gibt religiöse, mythologische und allegorische Darstellungen sowie Darstellungen von Genre-Sujets. Wenn es einen roten Faden gibt, der sich durch die gesamte Sammlung zieht, so ist es, wie ich hoffe, hohe ästhetische Qualität, historisches Interesse und Erlesenheit. Ob diese Kriterien erfüllt werden oder nicht, liegt beim geschätzten Leser. Eines läßt sich jedoch nicht leugnen: das Museum hat durch die Entscheidung des Direktors und des Vorstands, eine Abteilung eigens für europäische Bildhauerei einzurichten, gewiß ein wenig an Einzigartigkeit gewonnen. Ich hoffe ebenfalls, daß durch dieses bescheidene Buch, in dem eine Auswahl unserer Sammlung vorgestellt wird, das Interesse an einem weitgehend vernachlässigten Bereich neu geweckt wird.

PETER FUSCO
Kurator







- 1 FRANCESCO LAURANA
Dalmatien (tätig in Neapel,
Sizilien und der Provence),
1420–1502
Der Heilige Cyricus,
ca. 1470–1480
Marmor
49,5 cm
96.SA.6

Diese Skulptur ist weder eine Büste noch eine Statue, sondern gibt Kopf und gesamten Oberkörper seines Subjekts wieder. Es handelt sich um ein Kind, das einen Palmen- und einen Lorbeerzweig in seiner Hand hält – erstgenanntes Symbol für das Märtyrium, letzteres für den Sieg über den Tod. Der ungewöhnliche Sockel – hoch, oval und mit eingeritzten, rauhen Flächen, die eigentlich mit Stuck versehen und bemalt sein sollten – ist typisch für die Arbeiten Francesco Lauranas. Laurana, in Dalmatien geboren, war ein vielgereister Künstler, der in Italien und Südfrankreich (Provence) arbeitete; er wird nach wie vor als eine enigmatische Figur betrachtet, dessen Werk große Qualitätsunterschiede aufweist, der aber auch eine Reihe von idealisierenden weiblichen Porträtbüsten schuf, die zu den schönsten Skulpturen gehören, die im Laufe des 15. Jahrhunderts produziert wurden.

Lauranas *Der Heilige Cyricus* wurde erst vor kurzem entdeckt; die Skulptur sprengt die vormals gültigen Parameter der Bildhauerei des 15. Jahrhunderts. Es ist die einzige uns bekannte, halblange Vollplastik mit integriertem Sockel. Laurana verbindet hier verschiedene Elemente religiöser Bildhauerei, die den sakralen Charakter dieser Skulptur anzeigen. Die erstaunlichen, gen Himmel gerichteten Augen finden sich auch in früheren Darstellungen Heiliger und im leidenden Christus. Die Kombination von hohem Sockel und einer horizontal abgeschlossenen Figur erinnert an Reliquiarbüsten. Das halblange Format findet man in früheren Darstellungen von Heiligen, der Heiligen Jungfrau und dem Verkündigungengel.

Der Legende zufolge wurde der Heilige Cyricus um 304 zum Märtyrer, weil er sich weigerte, falsche Idole anzubeten. Es liegen mehrere Zeugnisse vor, die von einer ganzen Palette von Foltern berichten, denen das Kind ausgesetzt wurde, von denen die Skulptur einige widerspiegelt. So ist die Darstellung des Kindes in halber Länge wohl eine Anspielung darauf, daß es in zwei Hälften durchtrennt wurde (es wurde später zum Schutzheiligen der Sägewerker und der Kinder). Sein Torso steht nicht auf dem ovalen Sockel, sondern ist in diesen eingelassen – ein Hinweis auf die Tradition, die das Kind in einen großen Kessel voll kochender Flüssigkeit eintauchte. Sein nackter Schädel ruft wohl die Legende hervor, daß seine Kopfhaut vom Schädel gezogen wurde. Während diese grausamen Elemente in der Arbeit durchaus behandelt werden, hat der Künstler doch gleichzeitig die Form des kindlichen Schädels genutzt (sicherlich auf Studien nach dem Leben gestützt), um eine wunderschöne, abstrakte Form zu schaffen, die der Plastik eine merkwürdige, entrückte Präsenz verleiht.

PF







2 CONRAT MEIT
 Deutsch (tätig in Frankreich,
 Brabant, Mechelen und
 Antwerpen), 1480er?–1550/51
Kopfeines Mannes
 (möglicherweise ein Porträt von
 Cicero), ca. 1520

Alabaster
 33 cm
 96.SA.2

Meit wurde in Worms geboren und arbeitete ab 1511 in Wittenberg für den sächsischen Kurfürsten Friedrich der Weise, für den auch Albrecht Dürer und Lukas Cranach der Ältere arbeiteten. Um 1512 verließ der Bildhauer Deutschland für immer; 1514 wurde er in Mechelen zum offiziellen Hofbildhauer am Hofe von Margarete von Österreich (1480–1530), Regentin der Niederlande, ernannt. Im Jahre 1526 begann Meit mit seinem ersten monumentalen Werk, den Grabmälern Margaretes, Philiberts und der Mutter Philiberts, Margarete von Burgund, in der Kirche von Saint Nicolas de Tolentin in Brou. Diese Grabmäler, sowie eine signierte Alabasterstatue der *Judith*, liefern eine solide Grundlage zur Einschätzung von Meits Stil, so daß ihm bestimmte Arbeiten zugeschrieben werden können.

Das Fehlen zeitgenössischer Anhaltspunkte, die Toga sowie das "Seestern"-Muster der Haare am Hinterkopf – antiker Porträtskulptur nachempfunden – sprechen dafür, daß es sich bei dem *Kopfeines Mannes* um eine *all'antica*-Darstellung einer altertümlichen Figur handelt. Möglicherweise stellt die Skulptur den berühmten römischen Orator, Anwalt, Politiker und Poeten Marcus Tullius Cicero (106–43 v. Chr.) dar. Da in der Renaissance keine Porträts Ciceros bekannt waren, mußten die Künstler des 16. Jahrhunderts ihre eigene Ikonographie erfinden, um diesen berühmten Staatsmann darstellen zu können. Plutarch zufolge ("Cicero", *Vitae* 1.4) stammt Ciceros Familienname – von *cicer*, Lateinisch für Kichererbse – von einem Vorfahren, der eine Spalte in der Nase hatte, einer Garbanzbohne ähnlich. Offensichtlich interpretierten Antiquare der Renaissance diese physische Besonderheit als Warze oder Muttermal und assoziierten diese mit Marcus Tullius. Die Warze an der äußeren Ecke des linken Auges dieser Figur, die auch irgendwo im gesamten Gesicht hätte auftreten können, wurde zum identifizierenden Kennzeichen der Porträts Ciceros.

PAF und PF



3 PIER JACOPO
ALARI-BONACOLSI
genannt Antico
Italien (Mantua) ca. 1460–1528
Büste eines jungen Mannes,
ca. 1520
Bronze, mit silbernen Augen
54,6 cm
86.SB.688

Pier Jacopo, ursprünglich gelernter Goldschmied, war gegen Ende des 15. Jahrhunderts und Anfang des 16. Jahrhunderts leitender Bildhauer am Hofe Mantuas. Die von ihm durchgeführten Restaurierungen antiker Fragmente, sowie seine unzähligen bronzenen Verkleinerungen und Kopien berühmter Statuen und Büsten der Antike, brachten ihm den Spitznamen Antico (der Antike) ein. Anticos Nachempfunden altertümlicher Kunst ergriff nicht nur die Formen und Sujets seiner Kompositionen, sondern auch seine Technik. So rufen z. B. die silbernen Augen und hervortretenden Pupillen der Skulptur im Getty Museum – die der Büste ihre markante Präsenz verleihen – altertümliche Bronzeplastiken in Erinnerung, bei denen Silber- und Kupferintarsien bestimmte anatomische Merkmale unterstrichen und zusätzliche Farbvielfalt lieferten. In anderen Arbeiten vergoldete Antico Haare, Gewänder und weitere Kostümteile, um einen kräftigen Kontrast zwischen dem glänzenden Gold und der dunklen, patinierten Bronze zu schaffen.

Die Büste im Getty Museum zeigt einen jungen Mann mit einem glatten Schnurrbart, gestutzten Koteletten, einem Hauch von Gesichtsbehaarung unterhalb der Unterlippe sowie einem äußerst dichten, lockigen, spiralförmig in alle Richtungen strömenden Haarschopf. Diese Bronze ist einer altertümlichen Marmorbüste nachempfunden, die sich heute im Besitz der Hispanic Society of America in New York befindet. Obgleich die Identität des Subjekts dieses Marmorporträts unklar ist, so glaubte man im 16. Jahrhundert wohl, daß es sich um einen römischen Kaiser handelt. Möglicherweise hat Antico eine Kopie in Bronze angefertigt, die Teil einer Reihe von Kaiserbüsten für die Dekoration des Interieurs eines Palastes oder einer Grotte war. Die gelehrten Auftraggeber Anticos hätten sicherlich die optische Anspielung der Büste auf das Altertum, sowie die außergewöhnliche Qualität und ausgereifte Detaillierung der Bronze in höchstem Maße zu würdigen gewußt. PAF







4 GIROLAMO
DELLA ROBBIA
Italien (geboren in Florenz, tätig
in Frankreich), 1488–1566
Büste eines Mannes, 1526–1535
Irdenware mit Zinnglasur,
mit schwarzer Unterglasurfarbe
in den Augen
46,4 cm
95.SC.21

Diese Büste stellt einen schönen, bärtigen, in römischer Rüstung und Toga gekleideten Mann dar; die Plastik ist in Dreiviertelrelief ausgeführt. Das klassische Kostüm läßt einen altertümlichen römischen oder gallischen Helden vermuten. Die Büste gehört zu einer Reihe von Porträts, die Girolamo della Robbia für das Château d'Assier bei Figeac, nordwestlich von Toulouse, geschaffen hat. Das Schloß wurde von Jacques, genannt Galiot, de Gourdon de Genouillac (1465–1546), einem gefeierten Soldaten und Offizier am Hofe François' I., erbaut. Mit der Ausstattung des Schlosses wurde 1526 begonnen, 1535 war sie abgeschlossen. Die Gestaltung, anhand von Stichen überliefert, sah in die Wände des Innenhofs eingelassene Reliefporträts vor. Wie auch andere Skulpturen in dieser Gruppe wurde die vorliegende Plastik weiß glasiert, um einen Marmoreffekt zu erzielen. Sie wäre von einem runden, kranzartigen Medaillon eingerahmt worden. Das Hervortreten des Hochreliefs und die glänzend weiße Oberfläche der Büste hätten einen überraschenden Kontrast zur flachen, grauen Wand, an welcher sie angebracht gewesen wäre, gebildet.

Girolamo wurde von seinem Vater in der Werkstatt Della Robbia in Florenz ausgebildet; die Werkstatt war seit den 1440er Jahren für ihre glasierten Terrakottaskulpturen berühmt. Die Büste im Getty Museum ist beispielhaft für Girolamos ganz eigene Vorgehensweise in der Verarbeitung von Terrakotta, bei der ausdrucksvolles, naturalistisches Modellieren skulpturaler Volumen und anatomischer Merkmale – im vorliegenden Fall die ausgeprägte Nase, die tiefen Augenhöhlen und die fein gerunzelten Brauen – polychromen Glasuren und Ornamenten vorgezogen wird. Möglicherweise verließ Girolamo Florenz bereits im Jahre 1517, um dem französischen König an seinem Hof zu dienen. Girolamo, der erste einer Reihe von François I. rekrutierten italienischen Künstlern, leistete in der Verbreitung des italienischen Stils Pionierarbeit, wobei er auch der Kunst der Werkstatt Della Robbia zu gesteigertem internationalen Ruf verhalf.

PAF





- 5 Nach einem Modell von
BENVENUTO CELLINI
Italien (Florenz, auch in
Fontainebleau tätig), 1500–1571
Satyr
Nach einem Modell von
ca. 1542 gegossen
Bronze
56,8 cm
85.SB.69

Altgriechischer Mythologie zufolge waren Satyrn bockgestaltige Wald- und Berggeister mit haarigen Beinen und Hufen, Schwänzen, bärtigen Gesichtern und Hörnern. In der Renaissance wurden sie oft mit der Lust und anderen primären Leidenschaften assoziiert. In seiner einzigartigen Interpretation eines Satyrs wich Cellini zwar von den traditionellen, bestialischen Darstellungsmerkmalen ab – so stellte er den Satyr in vollkommen menschlicher Gestalt dar, mit Ausnahme der kleinen Hörner und eines ziegenartigen Kopfes – er unterstrich jedoch die psychologische Aggressivität dieser Kreatur. Cellinis *Satyr*, in mehr als Halbreief modelliert, steht in übertriebenem Kontrapost, den Kopf scharf nach links gewandt, und starrt einen unbekanntem Eindringling mit stark gerunzelten Brauen, gekräuselten Lippen und finsterem Ausdruck boshaft an.

Diese *Satyr*-Bronze wurde von einer Wachsstudie gegossen, die von Cellinis Umbauprojekt für den Eingang des königlichen Palastes in Fontainebleau stammt. Laut Bauplan sollte das Portal, die sogenannte *Porte Dorée* (goldene Tür), von einem Paar Satyrn flankiert werden, die gleichzeitig als vertikale Stützen des Gesimses dienen sollten. Darüber sollte ein halbrundes Relief angebracht werden, das eine von Waldtieren umgebene, nackte Nymphe darstellt, wobei die Waldtiere als Embleme François' I. dienen sollten. Das Projekt wurde nie fertiggestellt, und das WachsmodeLL für den *Satyr* hat Cellini möglicherweise in seinem französischen Studio hinterlassen, als er in seine Heimat Florenz zurückkehrte.

PAF



- 6 Aus dem Umkreis von
 JACOPO SANSOVINO
 Italien (tätig in Florenz, Rom
 und Venedig), 1486–1570
*Venus und Amor mit einem
 Delphin*, ca. 1550
 Bronze
 88.9 cm
 Inschrift unterhalb des Sockels: *F·B*
 (Zeichen des Gießers?)
 87.SB.50

Venus, mit ihren ausgeprägten Gliedern und dem typischen *all'antica*-Profil mit gerader Nase, verdeutlicht Sansovinos Kenntnis altertümlicher Modelle. Der stark nach links gewandte Kopf ist möglicherweise der berühmten *Venus von Medici* nachempfunden; die Figur im Getty Museum beruht jedoch nicht auf irgendeinem einzelnen Prototypen. Die Mehrzahl aller altertümlichen Venusstatuen zeigen sie mit erhobenen Händen ihre Nacktheit verdeckend oder ein Gewand in einer scheinbaren Geste der Bescheidenheit raffend. Der „non-*pudica*“-Aspekt dieser Bronze ist allerdings, ganz im Gegenteil, erstaunlich.

Die *Venus* ähnelt den Arbeiten des Hochmanierismus, die während der 1540er und 1550er Jahre von italienischen Künstlern wie Francesco Primaticcio und Jacopo Sansovino ausgeführt wurden. Die Bronze weist enge stilistische Parallelen mit Arbeiten Sansovinos auf, der nachweislich zwei Venusfiguren schuf (heute verloren). Obwohl keine weiblichen Akte von Sansovino bis heute überlebt haben, weisen Sansovinos dokumentierte, existente Arbeiten mehrere Elemente auf, die in der vorliegenden Bronze zu finden sind: die ungewöhnlich abstrakten Augenbrauen, in einer einzelnen, scharfen, halbkreisförmigen Linie beschrieben, die weiterführend den Nasenrücken skizziert; die dünnen, schlitzförmigen Augen; der relativ kleine, leicht verzerrte Mund; die aufwendige Frisur mit Haarknoten, die über einer krönenden Flechte herausragen; das Paar Haarspangen (identisch mit denen der Sansovino-Figur der *Barmherzigkeit* in einem Denkmal an den Dogen Francesco Venier in der Kirche San Salvatore in Venedig); die langgestreckten Glieder und sehr fülligen Oberarme und Schenkel; die großen, aber eleganten Hände und Füße; die ungewöhnliche Position des tauchenden Delphins, der eine Reihe von auffälligen Beulen entlang der Kopf- und Rückenlinie aufweist (dem *Neptun* begleitenden Delphin in Sansovinos gleichnamiger Figur im Innenhof des Dogen Palastes in Venedig sehr ähnlich). Eine weitere Ähnlichkeit zu Sansovinos Arbeiten besteht in den affektiert und maniert geknickten Händen, mit den, einem Windrädchen gleich, gespreizten Fingern. Es ist anzunehmen, daß Amor in der vorliegenden Plastik einen heute fehlenden Pfeil hielt, dessen Schärfe Venus mit ihren Fingerspitzen untersuchte. Dies hätte die unnahbare, verächtliche, eisige und gefährliche Sinnlichkeit, von der die Bronze durchdrungen ist, gewiß unterstrichen.

PF



7 *Sphinx*
 Italien (Florenz), ca. 1560
 Bronze
 64 cm
 85.SB.418.1

Die Sphinx ist ein Fabelwesen, das aus einem Löwenkörper mit Frauenkopf und weiblicher Brust sowie Adlerflügeln besteht. Sie wird hier auf allen Vieren hockend dargestellt, mit schweren Augenlidern und den Kopf weit nach hinten gestreckt – wie eine Schlange kurz vor dem Angriff. Ihr langer, S-förmiger, mit Juwelen geschmückter Hals führt hinab zu großen Brüsten, die einem nichtsahnenden Opfer herausfordernd entgegengestreckt werden. Ihr exotischer Reiz ist typisch für den florentinischen Manierismus; die Skulptur hat viele Parallelen zu den Arbeiten Benvenuto Cellinis und Vincenzo Dantis.

Obgleich ägyptischer Herkunft, erscheint die Sphinx allerdings auch in griechischer und römischer Kunst als Symbol der Verlockung, der Intelligenz und des Rätsels. In der Renaissance wurde diese Kreatur mit Feuer und Tod in Verbindung gebracht, und zahlreiche Schornsteine und Gräber waren mit Darstellungen der Sphinx versehen. Die vorliegende Figur ist Teil eines Paares, das im Besitz der Sammlung Getty ist. Beide Plastiken weisen vorne, und teilweise an den Seiten, grob gemeißelte Oberflächen auf, und beide sind am Rücken und am Oberteil der Flügel unvollendet (kein Polieren nach dem Gießen); dies legt die Vermutung nahe, daß die Skulpturen ausschließlich von unten betrachtet werden sollten. Wahrscheinlich sollten sie als Stützen der beiden vorderen Ecken eines Sarkophages dienen.

PF





8 GIOVANNI BOLOGNA
(Jean Boulogne), genannt
Giambologna
Italien/Flandern (geboren in
Douai, tätig in Florenz),
1529–1608
Weibliche Figur (möglicherweise
Venus, vormaliger Titel:
Bathsheba), 1571–1573
Marmor
114,9 cm
82.SA.37

Giambologna, der am Hofe der Medici offiziell tätig war, gehört zu den herausragendsten und innovativsten Bildhauern des Manierismus des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Die vorliegende weibliche Marmorfigur ist beispielhaft für seinen Stil. Die Pose der dargestellten Figur entspricht einer aufsteigenden Spirale, *figura serpentinata* genannt, wobei der in sich gewundene Torso und die angewinkelten Glieder eine graziöse, wenn auch künstliche, dreidimensionale S-förmige Kurve bilden. Es handelt sich hier weder um eine Sitzfigur, noch um eine Statue: eine Gesäßhälfte ist vollkommen frei und ungestützt, mit ihrem rechten Arm tupft sie ihren Fuß mit einem kleinen Tuch und mit ihrem erhobenen linken Arm hält sie einen Behälter über ihrem Kopf. Da sie ein Bein und beide Arme vor ihrem Körper hält, ist ihr Gleichgewicht bedrohlich nach vorne verlagert. Giambologna war die elegante und gefällige Silhouette der Figur, die von verschiedenen Blickwinkeln betrachten werden soll, wichtiger als die Natürlichkeit ihrer Pose. Der kühle Reiz des glatten, nackten Körpers steht in starkem Kontrast zu der eng geflochtenen Frisur und den ausgeprägten Falten des fallengelassenen Gewandes, dessen Ärmel um ihre Lenden drapiert sind.

Es handelt sich bei Giambolognas Figur möglicherweise um eine Marmorstatue, die dem Herzog von Bayern von den Medici als diplomatisches Geschenk überreicht wurde. Die Statue wurde von Giambolognas frühen Biographen nicht erwähnt, doch handelt es sich wahrscheinlich um eine Darstellung der Venus, ein verbreitetes Sujet bei der Darstellung eines weiblichen Aktes im Bade. Dokumente belegen, daß der schwedische König, Gustav Adolph, die Marmorskulptur während des dreißigjährigen Krieges mit Deutschland (also im 17. Jahrhundert) als Beute in sein Heimatland brachte. In der Zwischenzeit war die Statue in *Bathsheba* umbenannt worden, vermutlich um, während der Gegenreformation, die Nacktheit der Figur mit biblischer Bedeutung zu bekleiden. Die Figur verblieb auf schwedischem Boden bis ins 20. Jahrhundert hinein. Eine Reihe von miteinander verbundenen Kanälen innerhalb der Figur, die von dem Behälter in der erhobenen Hand bis in den Sockel führen, legen die Vermutung nahe, daß sie auch als Brunnenskulptur benutzt wurde. Die Hände und Füße wurden im 18. Jahrhundert beschädigt; der obere Teil des Behälters sowie Teile der linken Hand wurden im 20. Jahrhundert inkorrekt restauriert.

PAF



9 JOHANN GREGOR VAN
DER SCHARDT

Holland (tätig in Venedig,
Wien, Nürnberg und
Dänemark), ca. 1530–1581
Merkur, ca. 1570–1580

Bronze
114,9 cm
95.SB.8

Diese Bronze stellt Merkur dar, den göttlichen Boten der Götter und Schutzpatron der Reisenden, Wissenschaftler, Händler und Diebe. Er ist nur mit Helm und Sandalen bekleidet, deren Flügel die Geschwindigkeit ausdrücken, mit der er durch die Himmel zieht. Der athletische, junge Gott hat ein Bein vorgestreckt und hält den Heroldsstab in der rechten Hand. Er hat den Kopf nach links gewandt, sein Blick folgt der Bewegung seines ausgestreckten linken Arms. Merkur spricht mit offenem Mund und ausdrucksvoller Geste, das Ideal der Eloquenz verkörpernd. Eine Version des *Merkur* im Nationalmuseum zu Stockholm von gleicher Größe und gleichem Entwurf, gezeichnet *I.G.V.S.F.* für "Ian Gregor Van Sart Fecit" (Johann Gregor van der Schardt schuf dies), bestätigt, daß die Bronze der Sammlung Getty von Schardt geschaffen wurde. Der *Merkur* kann bis zur Sammlung eines gewissen Paul Praun (1548–1616), einem Nürnberger Patrizier und passionierten Sammler von Schardts Werken, zurückverfolgt werden; es ist jedoch nicht geklärt, ob Praun den *Merkur* vor oder nach dem Tod des Künstlers im Jahre 1581 erwarb.

Schardt, ein gebürtiger Holländer, verbrachte seine ersten Arbeitsjahre in Italien, wo er berühmte Statuen der Antike und der Renaissance studierte und kopierte, und sich die klassizistischen und manieristischen Ideale zeitgenössischer Bildhauer wie Jacopo Sansovino, Benvenuto Cellini und Giambologna zu eigen machte. Er war einer der ersten Künstler, die dieses Gedankengut nach Nordeuropa brachten, während er an den Höfen Nürnbergs, Wiens und Dänemarks tätig war. Schardt war sich der berühmtesten zeitgenössischen Darstellung des Merkur von Giambologna entweder nicht bewußt, oder er lehnte sie schlicht und einfach ab; denn Giambologna zeigt den Merkur im Fluge, auf einem Fuß schwebend, die Glieder in den Raum gestreckt (eine Skulptur, entworfen um von allen Seiten betrachtet zu werden). Im Gegensatz dazu bezieht sich Schardts *Merkur* auf eine der berühmtesten Statuen der Antike: *Apollo Belvedere*, eine Figur, die fest auf dem Boden steht. Schardt verfeinerte die Komposition des verehrten Vorbilds, indem er die Glieder, den Torso und den Hals verlängerte und die graziösen, schweifenden Linien sowie die simple Harmonie des sich in Bewegung befindlichen Körpers betonte.

MC





10 CESARE TARGONE

Italien (tätig in Rom, Florenz und Venedig) tätig während des späten 16. Jahrhunderts

Die Jungfrau Maria trauert um den toten Christus, 1586–1587

Goldenes Repoussoirrelief auf einem Obsidian-Hintergrund

Goldrelief, 28,9 x 26 cm

Obsidian-Hintergrund, 38,4 x 26,5 cm

Inschrift unterhalb der Füße Christi:

OPVS. CESARIS. TAR. VENETI

84.SE.121

Dieses Relief ist das einzig bekannte signierte Werk des Venezianischen Goldschmieds Cesare Targone, der auch in Rom und Florenz tätig war und für namhafte Kunden, wie die Großherzöge von Medici, mit antiken Schmuckstücken handelte. Für Ferdinando I. de' Medici schuf Targone Goldreliefs auf der Grundlage von Modellen von Giambologna, die vor Hintergründe aus exotischen Steinen wie Jaspis und Amethyst gesetzt wurden. Diese Reliefs waren Teil der Dekoration des berühmten "Tribunale", eines oktogonalen Raumes in den Uffizi in Florenz, in dem die Kunstwerke und wertvollen Objekte im Besitz der Medici ausgestellt wurden. *Die Jungfrau Maria trauert um den toten Christus* hätte aufgrund der seltenen und edlen Materialien, des kleinen Maßstabs und der virtuosen Ausführung sehr gut in eine derartige Sammlung gepaßt. Es handelt sich um ein meisterhaftes Beispiel des Goldrepoussoirs, bei der Blattgold über ein Modell gepresst wird oder von hinten bearbeitet wird, um dreidimensionale Formen zu erhalten. Der Goldschmied bearbeitete dann das weiche Material von vorne, um Details auszuarbeiten oder um verschiedene Oberflächen zu erhalten, wie hier zum Beispiel Haar und Bart des Christus, sowie den moosigen Boden, auf dem er liegt. Die Verbindung von glänzendem Gold auf schwarzem Obsidian (einem vulkanischen Glas) unterstreicht den prachtvollen Effekt. Die Figuren dominieren die Fläche und erwecken dabei einen Eindruck von Monumentalität, der im Widerspruch zum kleinen Maßstab des Werkes steht und somit den wundersamen Charakter des Objekts verstärkt.

Die Szene zeigt die Jungfrau hinter dem toten Christus stehend, ihre Hände in einer Geste des Klagens gefaltet; der Betrachter sieht ihren Kopf in ausdrucksvollem Profil. Christus liegt auf einer drapierten Decke, sein Oberkörper von der abfallenden Hügelseite gestützt, Augen und Mund leicht geöffnet. Die beiden einsamen Figuren rufen das Andachtsbild der Pietà in Erinnerung, in dem die Jungfrau Maria den Leichnam ihres Sohnes im Schoße hält. Die stehende Madonna und der am Boden liegende Christus ähneln den zahlreichen Klageszenen in der Malerei und der Bildhauerei, die typischerweise mehrere trauernde Figuren enthalten. Dieses Relief verbindet und bündelt diese Einflüsse, in dem es den devotionalen Brennpunkt auf den Körper Christi und die verhaltene Trauer der Heiligen Jungfrau verlagert. Bildlich gesehen erscheint die Szene zeitlos, nur der schwarze Hintergrund läßt vermuten, daß sie sich in den dunkelsten Stunden der Nacht abspielt. Ähnliche Episoden des Leidens Christi sind in Form von Skizzen und als Wachs-, Bronze- und Goldreliefs von Guglielmo della Porta (gest. 1577) bekannt (oder zumindest mit ihm in Verbindung zu bringen), dem bedeutendsten Bildhauer, der nach Michelangelos Tod in Rom tätig war.

MC



11 TIZIANO ASPETTI
Italien (tätig in Venedig, Padua,
Pisa und Florenz),
ca. 1559–1606
Männlicher Akt, ca. 1600
Bronze
74,9 cm
88.SB.115

Aspetti, einer der wichtigsten Bildhauer des Spätmanierismus, wurde vermutlich in Padua geboren, wo er zwischen 1591 und 1603 an einer Reihe religiöser Bronzen für die Santo (die Kirche von Sant'Antonio) und für die Kathedrale arbeitete. Von den Aspetti zugeschriebenen säkularen oder mythologischen Bronzestatuetten sind keine vollständig dokumentiert. Die Bronze im Getty Museum ist eine der wenigen Arbeiten, die man, auf der Grundlage stilistischer Vergleiche sowie einer Qualitätsprüfung, mit einiger Sicherheit Aspetti zuschreiben kann. Der *Männliche Akt* ist zwei von Aspettis dokumentierten Arbeiten besonders ähnlich: dem männlichen Akt aus Marmor, 1590–1591 für die Eingangshalle der venezianischen Münzanstalt angefertigt, und der männlichen Figur in dem Bronzerelief *Das Märtyrium des Heiligen Laurentius*, 1604–1605 für die Kirche Santa Trinita in Florenz hergestellt. Diese Arbeiten stellen einen ähnlich gewundenen, sehr muskulösen, männlichen Körper dar, mit breiten Schultern und Hüften, langgestreckten Gliedmaßen, einem proportional eher kleinen Kopf, einem bärtigen Gesicht mit feiner Nase und eleganten Händen mit langen Fingern.

Bevor das Museum den *Männlichen Akt* erwarb, wurde er zusammen mit einem begleitenden männlichen Akt (heute in einer Privatsammlung) versteigert. Die beiden Bronzen wurden allem Anschein nach weder als Pendants zueinander, noch als krönende Figuren eines Kaminbocks angefertigt, da ihre Posen kein Spiegelbild bilden und sie keine dreieckigen Sockel aufweisen (beides klassische Merkmale von Kaminböcken des späten 16. Jahrhunderts). Die zueinander passenden runden Sockel legen vielmehr die Vermutung nahe, daß die Bronze im Getty Museum und ihr Kompagnon Teil einer Serie waren, die vielleicht für die Dekoration einer Ballustrade oder eines Arbeitszimmers eines Gelehrten vorgesehen war. Da der *Männliche Akt* keine Hinweise auf eine gezielte Identifizierung des Subjekts aufweist, bleibt dieser Aspekt der Bronze vorerst ungeklärt.

Aspetti, der von Michelangelo und Tintoretto sowie von Giambologna und toskanischem Manierismus in der Malerei beeinflusst war, entwickelte seinen eigenen, lebhaften, pathetischen *maniera*-Stil, der sich durch eine ungewöhnliche Kombination von Kraft, Eleganz und ausdrucksstarker Energie auszeichnet. In der vorliegenden Bronze bedingt die übertriebene Darstellung der individuellen Muskeln einen Riffleffekt, der auf der gesamten Oberfläche mit Licht und Schatten spielt, sowie gut definierte, wellige Profile. Die Pose der Figur ist kompliziert gewunden, beinahe unbalanciert, und wäre in Wirklichkeit schwierig "zu halten"; die Haltung der Figur sowie die lebhaften, ungewöhnlich ausdrucksvollen Hände, erinnern an die eloquenten Instruktionen eines Dirigenten.

PF





12 *Corpus*, ca. 1600
Italien
Holz
32,5 cm
97.SD.45
Stiftung von Lynda und Stewart
Resnick zu Ehren Peter Fuscus

Dieser hölzerne *Corpus* ist eine verhaltene und edle Darstellung des Todes Christi am Kreuz. Der gekreuzigte Christus – ein zentraler Bestandteil christlicher Ikonographie, der mindestens bis zum 5. Jahrhundert zurückreicht – wurde auf unterschiedliche Weise dargestellt, wobei in den verschiedenen Darstellungen bestimmte Aussagen verdeutlicht oder gewisse Aspekte des christlichen Glaubens unterstrichen wurden. So zeigen zum Beispiel frühe Darstellungen einen noch lebenden Christus am Kreuz mit offenen Augen, was seinen Triumph über den Tod zum Ausdruck bringt. Während des 14. Jahrhunderts wurde der Schwerpunkt auf das Leiden Christi verlagert, wobei seine Menschlichkeit und Schwäche hervorgehoben wurden.

Im 15. Jahrhundert schuf Filippo Brunelleschi ein monumentales Kruzifix in der florentinischen Kirche Santa Maria Novella, bei dem es sich um einen "Vorfahren" des vorliegenden *Corpus* handelt. Er stellte Christus tot aber nicht leidend dar, den Kopf zur Rechten gesenkt, mit geradem, muskulösem Torso sowie den Beinen an den Füßen gekreuzt und ebenfalls nach rechts verlagert. Dieses idealisierende Bild Christi wurde im 16. Jahrhundert von Künstlern wie Michelangelo und Guglielmo della Porta weiterentwickelt. Der vorliegende *Corpus* ist in der Tat einer Reihe von Kruzifixen und Kruzifixreliefs, die della Porta zugeschrieben werden, sehr ähnlich. Die Platzierung der Gliedmaßen und des Kopfes, die im Detail modellierte Muskulatur des Torsos und Rückens, sowie die zurückhaltende Darstellung des Todes Christi sind Merkmale, die in Arbeiten della Portas wiederzufinden sind. Der Torso steht frontal zum Betrachter und nicht in gewundenem Kontrapost späterer, lebhafterer Darstellungen. Von hinten betrachtet zeigt das am Körper haftende Lendentuch die Konturen der Anatomie des Körpers, ganz im Gegensatz zu den meisten barocken Versionen, in denen das drapierte Tuch alles verdeckt.

MC





- 13 ANTONIO SUSINI
 Italien (Florenz)
 tätig 1572–1624
 oder
 GIOVANNI FRANCESCO
 SUSINI
 Italien (Florenz)
 ca. 1585 – ca. 1653
 Nach einem Modell von
 Giovanni Bologna
 (Jean Boulogne), genannt
 Giambologna
 Italien/Flandern (geboren
 in Douai, tätig in Florenz),
 1529–1608
Ein Löwe greift ein Pferd an,
 erstes Viertel des
 17. Jahrhunderts
 Bronze
 24,1 x 28 cm
 94.SB.11.1

In dieser lebhaften Szene eines Tierkampfes wird ein Pferd von einem Löwen seitlich angegriffen, wobei der Löwe mit Zähnen und Klauen tiefe Fleischwunden verursacht und das Pferd somit auf dem felsigen Boden in die Knie zwingt. Das Pferd, das sich im Schmerz windet, dreht unter großem Wiehern seinen Kopf dem Angreifer zu. Der durch die Position von Pferdekopf und -Schwanz entstehende Kreis hält die Komposition und überläßt der zentralen, dramatischen Figur des zupackenden Löwen den Mittelpunkt. Die angespannten Muskeln und verzerrten Posituren der Tiere in dieser dichten Gruppierung veranschaulichen dynamischen Kampf und physisches Leiden. Die üppige, gold-braune Patina und die perfekt ausgearbeiteten Details – wie z. B. die Falten im nach hinten gebeugten Pferdehals und dem sorgfältig gestanzten Schnurrhaar am Löwenmaul – verwandeln jedoch diese Darstellung einer brutalen Szene in ein kostbares, juwelenartiges Objekt.

Giambologna, der herausragendste Bildhauer im Florenz des 16. Jahrhunderts, schuf das Modell für diese Gruppe, die dann von einem seiner engen Mitarbeiter in Bronze gegossen wurde. Er leitete diese Komposition von einer fragmentierten Marmorskulptur im Garten des Palazzo dei Conservatori in Rom ab. Beine, Hals und Kopf des Pferdes, sowie Hinterbeine und Schwanz des Löwen waren nicht vorhanden, als Giambologna die Marmorskulptur in den 1550er oder 1580er Jahren besichtigt haben muß. Seine Bronze stellt demnach eine meisterhafte Lösung für die Restaurierung eines antiken Fragments dar. *Ein Löwe greift ein Pferd an* wurde als ein Teil eines Paares angefertigt. Die zweite Gruppe, *Ein Löwe greift einen Ochsen an*, ist ebenfalls Bestandteil der Sammlung des Museums.

PAF





- 14 ADRIAEN DE VRIES
 Niederlande (tätig in Florenz,
 Mailand, Augsburg und Prag),
 1545–1626
Ein sich aufbäumendes Pferd,
 ca. 1610–1615
 Bronze
 48,9 cm
 Inschrift im Sockel: *ADRIANUS
 FRIES HAGUENSIS FECIT*
 86.SB.488

Das Pferd, oder der Reiter und sein Pferd, waren seit der Renaissance äußerst populäre Sujets in der europäischen Bildhauerei, vielleicht aufgrund von Assoziationen zu berühmten antiken Monumenten wie z. B. das bronzene Reiterstandbild des Marcus Aurelius in Rom. Die ersten bronzenen Einzelstatuetten von Pferden der Renaissance wurden vermutlich gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Norditalien produziert. Im 17. Jahrhundert erlaubten technische Fortschritte im Bronzegießen den Bildhauern, das gesamte Gewicht einer Komposition auf zwei Standbeine des Pferdes zu verlagern. Einige der prinzipiellen Kriterien der barocken Ästhetik – plötzliche, heftige Bewegungen, eine offene Komposition mit in den Raum hineinragenden Formen und das Konzept der im Augenblick festgehaltenen Bewegung – sind immanent in der Erscheinung eines sich aufbäumenden Pferdes, weshalb es auch zu einem so ansprechenden Sujet für Bildhauer und deren Auftraggeber wurde. Beim vorliegenden *Sich aufbäumenden Pferd* ist der rot-goldene Lack gut erhalten; diese Oberflächenbehandlung wurde angewandt, um den Eindruck von Bewegung durch das Lichterspiel auf dem glatten, muskulösen Körper hervorzuheben. Die Größe des Pferdes, die dynamische Pose mit den Vorderbeinen hoch in der Luft, und die wundervolle Patina bezeugen de Vries' außergewöhnliches Geschick als Gestalter und Hersteller von Bronzen.

In Den Haag geboren, reiste de Vries in den frühen 1580er Jahren nach Florenz, um dort im Atelier Giambolognas, dem offiziellen Bildhauer der Medici, zu arbeiten. De Vries war der einflussreichste und innovativste Anhänger Giambolognas und spielte eine Schlüsselrolle in der Verbreitung des florentinischen Manierismus des ausgehenden 16. Jahrhunderts an den königlichen Höfen Nordeuropas. Im Jahre 1601 wurde de Vries zum offiziellen Bildhauer am Hofe Rudolfs II. in Prag ernannt, wo er bis zu seinem Tode arbeitete. Obgleich er bekanntermaßen auch Skulpturen aus Terrakotta und Stuck hergestellt hatte, verarbeitete de Vries doch vornehmlich Bronze und wurde zu einem technisch außerordentlich versierten Bildhauer, dessen Skulpturen, und ungewöhnlicher Weise alle, ein hohes Maß an Vollendung aufweisen. Neben großen Figuren für aufwendige Brunnenprojekte, führte de Vries auch zahlreiche kleine Bronzen für den Innenbereich aus, wie z. B. das vorliegende *Sich aufbäumende Pferd*. De Vries produzierte mehrere bronzene Reiterstandbilder, die der vorliegenden Plastik sehr ähnlich sind, darunter ein *Sich aufbäumendes Pferd mit einer Schlange* im Nationalmuseum zu Stockholm und ein Porträt von *Herzog Heinrich Julius von Braunschweig hoch zu Roß*, früher im Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig.

PAF

15 ADRIAEN DE VRIES
Niederlande (tätig in Florenz,
Mailand, Augsburg und Prag),
1545–1626
Jonglierender Mann, ca. 1615
Bronze
76,8 cm
90.SB.44

Dieser muskulöse männliche Akt wurde von einer hellenistischen Marmorstatue eines *Tanzenden Fauns* in der Galleria degli Uffizi in Florenz inspiriert. Jener altertümliche, musizierende *Faun* hat Hörner und einen kleinen Schwanz, hält Zimbeln in den Händen und bedient mit dem Fuß eine Fußorgel. De Vries entfernte Schwanz und Hörner, machte aus der Fußorgel einen Blasebalg und entfernte die Riemen der Zimbeln, wodurch sie zu Jongliertellern wurden.

Indem er ein antikes Vorbild bewußt in Erinnerung rief, stellte de Vries unter Beweis, daß sich seine Fähigkeiten durchaus mit den Errungenschaften antiker Künstler messen können. Des weiteren verdeutlichte seine Revision der Komposition seinen Einfallsreichtum und sein ausgeprägtes Verständnis für den sich in Bewegung befindlichen menschlichen Körper. Die Figur wird in einem entscheidenden Augenblick während einer akrobatischen Darbietung festgehalten; der Jongleur balanciert eine Scheibe mit Geschick auf seinen Fingerspitzen, während die andere Scheibe mit Hilfe der Zentripetalkraft im Raum zu schweben scheint. Die Figur drückt außergewöhnliche Vitalität und Beweglichkeit im Rahmen einer perfekten Komposition aus. Die kraftvolle Darstellung der riffeligen Muskulatur hebt den Rhythmus und die Elastizität der offenen Pose hervor. Die Skulptur wird zum Medium der Erforschung dynamischen Equilibriums. Es sei an dieser Stelle bemerkt, daß virtuose Kunststücke und Jongliertricks in der deutschen Sprache des 16. Jahrhunderts mit einem gemeinsamen Begriff bezeichnet wurden: Kunststücke machen. Derartig selbstbewußte Demonstrationen künstlerischer Leistungen wurden am Hofe Kaiser Rudolfs II., für den de Vries tätig war, sehr geschätzt.

Die expressionistische Darstellung der Anatomie, des Haares und der Gesichtszüge des *Jonglierenden Mannes* ruft de Vries' weitere Werke aus derselben Zeit in Erinnerung. In Stil und Maßstab ist die vorliegende Skulptur den *Flußgöttern* und anderen Figuren aus der 1615 für Schloß Frederiksborg in Dänemark in Auftrag gegebenen *Neptunbrunnen* sehr ähnlich (heute in Schloß Drottningholm, Schweden, befindlich). Die Skulptur der Sammlung Getty war jedoch vermutlich zur Schaustellung in einem Interieur vorgesehen. Durch das Aufstellen im Außenbereich während des 20. Jahrhunderts wurde ihre Oberfläche matt und verfärbte sich.

PAF







16 GIANLORENZO BERNINI
Italien (geboren in Neapel, tätig
in Rom), 1598–1680
Junge mit einem Drachen,
ca. 1614–1620
Marmor
55,9 cm
87.SA.42

Gianlorenzo Bernini war der großartigste Erneuerer und der bedeutendste Vertreter der Skulptur des Barock. Seine erstaunliche Produktivität, künstlerischer Erfindungsreichtum, Virtuosität, sein persönliches Charisma und die Anerkennung, die ihm seine Zeitgenossen zukommen ließen, sind nur mit der Karriere des flämischen Malers Peter Paul Rubens zu vergleichen. Bernini dominierte die künstlerische Szene Roms für rund sechzig Jahre; während dieser Zeit erhielt er wichtige Aufträge für Skulptur- und Architekturprojekte, die das Erscheinungsbild der päpstlichen Stadt vollkommen veränderten. Er hatte erheblichen Einfluß auf die Geschichte der Bildhauerei bis zum Aufblühen des Neoklassizismus – in nicht geringem Maße eine Reaktion gegen Berninis Schaffen – im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Gianlorenzo begann seine künstlerische Ausbildung schon sehr früh unter seinem Vater Pietro, ebenfalls ein großartiger Bildhauer. Seine frühen Arbeiten sind von einer derartigen technischen Kompetenz, zeugen von so tiefem Verständnis und einer vollkommenen Aufnahme früherer Stilrichtungen, daß man durchaus von einem Wunderkind sprechen kann. Viele seiner frühen Skulpturen, darunter der *Junge mit einem Drachen* im Getty Museum, weisen Merkmale auf, die man in seinem gesamten späteren Werk wiederfindet: ein Interesse an psychologischem Realismus, die feinfühligste Darstellung emotionaler Zustände, die bildliche Interpretation von Bewegung, Vergänglichkeit und Verwandlung in einem so unnachgiebigen Material wie Marmor, und schließlich der Wunsch, den Betrachter und das Objekt in eine interaktive Beziehung zu bringen.

Das Sujet *Junge mit einem Drachen* hat in der Geschichte der Bildhauerei Seltenheitswert. Die Skulptur wurde von hellenistischen Marmorskulpturen, wie *Das Herkuleskind tötet Schlangen* und *Ein Junge tötet eine Gans*, inspiriert. Italienische Inventare aus dem 17. Jahrhundert bezeichnen die vorliegende Skulptur sogar fälschlicherweise als einen *Ercoletto*, einen jungen Herkules. Im Gegensatz zu antiken Versionen besitzt Berninis Skulptur einen spielerischen Naturalismus, der die Identifikation des Betrachters reizt. Berninis *Junge* weist Babyspeck und Pausbäckchen auf, er lächelt verschmitzt und sieht nicht seinen Herausforderer, den Drachen, sondern den Betrachter an, während er den Kiefer des Drachens scheinbar mühelos auseinanderbricht. Im Gegensatz zu antiken Marmorskulpturen des Sujets *Herkules tötet einen Drachen* weist der *Junge* von Bernini Merkmale eines neapolitanischen Straßenkindes (Bernini wurde in Neapel geboren) auf. Bernini hat somit ein traditionelles, mythologisches Sujet mit heroischen Implikationen in eine genreähnliche Szene verwandelt, die dem Betrachter auf eine direktere Weise zugänglich ist. Bernini hat so die bis dahin geltenden Parameter seriöser Kunst erweitert.

PF







17 GIOVANNI FRANCESCO
SUSINI
Italien (Florenz)
ca. 1585 – ca. 1653
Paris entführt Helena, 1627
Bronze auf einem vergoldeten
Bronzesockel aus dem 18. Jhd.
Mit Sockel: 68 cm
Ohne Sockel: 49,5 cm
Inscription: *IO.FR.SVSINI/FLOR.FAC/
MDCXXVII*
90.SB.32



Diese Bronze zeigt ein verheerendes Ereignis aus der griechischen Mythologie. Die Entführung Helenas, Gemahlin des spartanischen Königs Menelaus, durch den trojanischen Prinzen Paris entfachte den Trojanischen Krieg. In Susinis Skulptur hebt Paris, bis auf seine Kappe unbekleidet, die sich wehrende Helena, während er über einer gefallen weiblichen Figur steht, die den Entführer zu hindern sucht. Helenas Gewicht wird überzeugend durch ihr scheinbares Entgleiten aus Paris' Umklammerung dargestellt. Die präzise gemeißelten, naturalistischen Details der Skulptur – etwa Helenas Gesichtszüge und flatterndes Haar und die hervortretenden Venen an Paris' Händen – verstärken den realistischen Eindruck des physischen und emotionalen Kampfes. Der Fuß der Bronze deutet eine felsige Landschaft an, und die Gruppe ist in einem vergoldeten Bronzesockel späteren Datums verankert.

Giovanni Francesco Susini war eine zentrale Persönlichkeit der florentinischen Skulptur des frühen 17. Jahrhunderts. Während *Entführung der Helena* Merkmale des Spätmanierismus, der in Florenz vorrangig war, aufweist, so treten doch bereits einige der wichtigsten Elemente des neuen Barockstils in Erscheinung, der in Rom schon praktiziert wurde. Die spiralförmige Bewegung von Paris' geschmeidigem Körper im Zentrum der Komposition ist ein Indiz dafür, daß die Plastik von mehreren Blickwinkeln aus betrachtet werden soll, was den Einfluß des florentinischen Manierismus reflektiert. Die Schaffung eines primären Blickwinkels, die Betonung des psychologischen Dramas sowie der Eindruck eines festgehaltenen Augenblicks sind jedoch Elemente, die mit dem Barock assoziiert werden.

PAF











18 MARCUS HEIDEN
 Deutschland (Coburg),
 tätig 1618–nach 1664
Deckelpokal, 1631

Gedrechseltes und geschnitztes
 Elfenbein
 63,5 cm
 Inschrift unterhalb des Sockels:
MARCUS.HEIDEN.
COBURGENSIS.FECIT.1631
 91.DH.75

Die Kunst, Elfenbein an einer Drechselbank zu geometrischen Formen zu verarbeiten, war an nordeuropäischen Höfen äußerst beliebt. Marcus Heiden, Elfenbeindrechsler und Feuerwerks- bzw. Waffenmeister am Hofe von Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg, war einer der großartigsten Vertreter dieser Kunst des Barocks. Der Deckelpokal im Getty Museum, höchstwahrscheinlich für Herzog Johann angefertigt, besteht aus vier Hauptelementen: einem langgestreckten, oktagonalen Sockel; einem Stiel in der Form eines trompetenden Puttos; einem nach geometrischen Gesichtspunkten entworfenen Kelch, mit kleineren, musizierenden Putten dekoriert, sowie einem Deckel, gekrönt von einem pfeilschießenden Amor. Die pummeligen, lebhaft modellierten Figuren, deren Anatomie an Rubens erinnert, wurden dem Kelch später, vermutlich im 17. Jahrhundert, beigelegt.

Der vorliegende Deckelpokal weist zwei bedeutende stilistische Innovationen in der Kunst des Elfenbeindrechsels auf, wie sie sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatten. Die Haupteigenschaft früherer Standpokale aus Elfenbein bestand in einer symmetrischen Anordnung um eine gerade, vertikale Achse, mit vorwiegend abstrakten Elementen; Heidens Pokal dagegen enthält sowohl geometrische als auch figurative Formen. Außerdem streckt der trompetende Putto, der den Kelch stützt, die linke Hüfte keck nach außen, was der vertikalen Achse eine Assymetrie verleiht und somit eine Illusion der Bewegung schafft. Aufgrund des Arrangements und Drechselhandwerks der stehenden und sitzenden Figuren, kann Heidens Pokal als einer der ersten vollständigen Barockentwürfe gedrechselten Elfenbeins angesehen werden.

PAF und PF

19 GERARD VAN OPSTAL
Flandern (tätig in Flandern und
Paris), ca. 1605–1668
Meeresszene, ca. 1640

Alabaster
61,9 x 101,8 x 7,3 cm
85.SA.167.1

Über den Bildhauer van Opstal, der in seinem Geburtsort Brüssel ausgebildet wurde, ist im Bezug auf seine frühe Tätigkeit, bevor er für Kardinal Richelieu in Paris zu arbeiten begann, wenig bekannt. Er erhielt Aufträge im Zusammenhang mit Dekorationsvorhaben für das Louvre, die Tuilerien, den Justizpalast sowie das Palais Royal, und er war Gründungsmitglied der Französischen Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648).

Die vorliegende Arbeit, eines von fünf Alabasterreliefs in der Sammlung des Getty Museums, wurde vermutlich für die architektonische Dekoration eines Staats- oder Gemeindegebäudes angefertigt, das mit der Marine oder der See zu tun hatte. In einer sprichwörtlich stürmischen Szene ziehen fünf bärtige Fischer und sechs befügelte Putten ein Netz voller Fische auf ihr Boot. Van Opstals Stil war sehr von den dynamischen Barockwerken seines Landsmanns Peter Paul Rubens beeinflusst. Das vorliegende Relief drückt diese Dynamik klar aus: es wird von einer Reihe wallender Rhythmen bestimmt, die durch die pummeligen Bäuche der Putten und die gekrümmten Rücken, schwellenden Muskeln und wehenden Kleider der sich anstrengenden Fischer entstehen. Des Weiteren entsteht durch die Art und Weise, in der der Alabaster gemeißelt wurde, eine Reihe kleiner, sich konstant in unterschiedliche Richtungen bewegend Flächen, die den Eindruck einer flatternden Bewegung über die gesamte Oberfläche verstärkt.

PF





20 FERDINANDO TACCA
Italien (Florenz), 1619–1686
*Ein Putto hält ein Schild zu
seiner Linken*, 1650–1655
Bronze
65,1 cm
85.SB.70.1

Diese Figur ist Teil eines Paares von bronzenen, nackten, beflügelten Putten in der Sammlung des Getty Museums. Die beiden Skulpturen, deren Posen ein Spiegelbild ergeben, wurden für die Dekoration des Hochaltars der Kirche Santo Stefano al Ponte Vecchio in Florenz in Auftrag gegeben. Die Renovierung der Kirche wurde von der Familie Bartolommei vorgenommen, die Tacca beauftragte, zwei bronzene Engel mit beschriebenen Kartuschen zu liefern, die über dem Altar aufgestellt werden sollten. Obwohl Tacca das Projekt 1655 fertigstellte, bleibt weiterhin ungeklärt, ob die Engel tatsächlich jemals dort aufgestellt wurden; die Familie Bartolommei hat sie möglicherweise für ihre private Sammlung benutzt, da die Bronzen bereits 1695 in Inventaren des Familiensitzes in Florenz auftreten.

Tacca erbte nicht nur das Atelier, sondern trat auch das künstlerische Erbe des größten florentinischen Bildhauers des Manierismus an: Giambologna. Der *Putto* weist allerdings einige Merkmale auf, die Taccas Abweichen vom Manierismus und gleichzeitige Annäherung an Ausdrucksformen des Barocks unterstreicht: die realistische, pummelige Anatomie; die lebhaften Gesichtszüge; die theatralische Gestik und das dynamische Spiel des Lichts, das durch die Falten der drapierten Gewänder entsteht. Tacca war ein Bronzegießer von außergewöhnlichem Geschick, was die meisterhaft genau ausgearbeiteten Details verdeutlichen, etwa die Beschaffenheit der Oberfläche der Flügelfedern und die Haarlocken der Figur. Der *Putto* hat nichts von der für florentinische Bronzen dieser Epoche so typischen lichtdurchlässigen, rot-braunen Patina verloren.

PAF



21 MICHEL ANGUIER
Frankreich (tätig in Rom und
Paris), 1612–1686
Jupiter, wahrscheinlich gegen
Ende des 17. Jahrhunderts nach
einem Modell von 1652 gegossen
Bronze
61 cm
94.SB.21

Zwei auf antiken Vorbildern beruhenden ikonographischen Traditionen in der Darstellung des römischen Gottes Jupiter hatten sich bis zum 17. Jahrhundert durchgesetzt. Die erste ist eine Sitzfigur, die die Gottheit auf dem Thron als absoluten Herrscher des Olymp zeigt. Die zweite, im Französischen *Jupiter tonnant* oder *foudroyant* (der donnernde Jupiter) genannt, sah ihn als den Gott der Gerechtigkeit, der über die Erde gebietet und mit ihr unter tödlichen Blitzen ins Gericht geht. Anguiers bronzene Statuette, die Jupiter vorwärts schreitend und ein Bündel flammender Blitze in der erhobenen rechten Hand haltend zeigt, gehört offensichtlich zur letzteren Art der Darstellung. Nichtsdestotrotz verleihen sein klassischer Kontrapost und die ehrwürdige Haltung dem Jupiter in Anguiers Interpretation eher eine Ausstrahlung ruhiger Ausgewogenheit denn gewaltsamer oder unberechenbarer Aktivität. Die minutiös definierte, solide Muskulatur und das weiche, am Körper haftende Gewand verstärken den Eindruck selbstbewußter Eleganz, die die gesamte Komposition auszeichnet.

Anguier war einer der ersten Vertreter eines klassizistischen Barockstils in der französischen Bildhauerei des 17. Jahrhunderts. Um 1641 ging Anguier nach Rom, wo er die folgenden zehn Jahre verbrachte, um im Atelier eines der angesehensten Bildhauer Roms, Alessandro Algardi, zu arbeiten. Während seines Aufenthalts in Italien konzentrierte sich Anguier hauptsächlich auf das Studium antiker Kunst und Literatur. In der Tat sind Pose und Physiognomie des *Jupiter* von einer antiken Marmorskulptur inspiriert, die Anguier im Palazzo Giustiniani in Rom besichtigt hatte. Im Jahre 1652, kurz nach seiner Rückkehr nach Paris, stellte Anguier eine Serie von sieben Figuren her, die Götter und Göttinnen in ihrem jeweils typischen Temperament darstellten: ein Blitze schleudernder Jupiter, die eifersüchtige Juno, der erregte Neptun, die ruhige Amphitrite, der melancholische Pluto, ein seine Waffen niederlegender Mars und eine verzweifelte Ceres. Es existieren mehrere Bronzen von fünf dieser Gottheiten, doch ist die Statuette der Sammlung Getty der einzig bekannte *Jupiter* von Anguier. Die Statuette weist viele, für die männlichen Figuren Anguiers typischen Merkmale auf, etwa die stark ausgeprägte Muskulatur, die wallenden Locken, hervortretende Venen an Armen und Beinen sowie eine vorstehende, dinarische Nase.

PAF

22 ROMBOUT VERHULST
 Flandern (tätig in Amsterdam,
 Leiden und Den Haag),
 1624–1698
Büste des Jacob van Reygersberg,
 1671
 Marmor
 62,9 cm
 Inschrift an der Vorderseite: *MEA*
SORTE CONTENTUS; Inschrift auf
 der linken Seite: *R. Verhulst fec.*;
 Inschrift auf der Rückseite: *DIT IS*
HET AFBEELTSSEL VAN IACOB
VAN REIGERSBERGH, GEBOREN
IN MIDDELBURGH DEN.X.
APRIL.1625. WEGENS DE
PROVINTIE VAN ZEELANT
GEDEPUTEERDT TER
VERGADERINGH VAN HAER
HOOGH MOGENTHEDEN
DEN.17.7BER DES IAERS 1663
STURF DEN.29.APRIL.1675
 84.SA.743

Rombout Verhulst war ein brillianter Porträtist und der bedeutendste flämische Bildhauer des 17. Jahrhunderts. Verhulst, in Mechelen geboren, zog 1646 nach Amsterdam und arbeitete dort mit dem führenden Bildhauer Artus Quellinus an der Dekoration des neuen Rathauses. Nachdem Quellinus 1665 nach Antwerpen ging, wurde Verhulst zum bekanntesten holländischen Bildhauer des Barocks. Sein Werk umfaßt hauptsächlich Grabmäler, Porträts und Gartenskulpturen, doch stellte er auch einige Elfenbeinwerke her. Verhulsts realistischer Porträtstil wird in der Büste der Sammlung Getty anhand der subtilen Modellierung des Gesichtsausdrucks und der reichhaltigen Differenzierung unterschiedlicher Oberflächen wie die der Haare, der Rüstung sowie des Jabots veranschaulicht. Verhulst fand zudem eine einzigartige und formell höchst innovative Lösung zur Milderung des Abschlusses an Schultern und Brust: er verwandte dekorative, kurvige Voluten und Laubblätter auf jeder Seite sowie unter der Rüstung, um der Büste einen Rahmen zu geben und den Blick des Betrachters zum Gesicht zu lenken.

Jacob van Reygersberg (1625–1675) war Repräsentant der Provinz Seeland im Generalstaat der Niederlande, sowie ein Direktor der Admiralität und ferner Besitzer der Landsitze Couwerve und Crabbedijke, deren Titel er trug, sowie von Schloß Westhove. Als Verhulst diese Büste 1671 anfertigte, war van Reygersberg sechszwanzig und befand sich auf dem Höhepunkt seiner politischen Karriere. Einzelne Marmorbüsten waren in dieser Periode sehr selten und wurden vornehmlich von Mitgliedern des Amsterdamer Universitätsrates oder des königlichen Hofes in Den Haag in Auftrag gegeben. Trotz van Reygersbergs Status und Reichtum gehörte er diesen Institutionen nicht an, und beauftragte daher Verhulst mit dem Anfertigen einer Büste, um diese vermutlich später in einem Grabmal zu verwenden. Wie dem auch sei, van Reygersberg starb vier Jahre nachdem die Büste fertiggestellt worden war; in die Skulptur wurden eine Gedenkschrift und ein Motto eingraviert, wodurch der Skulptur endgültig der Charakter der Trauer und eines Ehrenmals verliehen wurde. Die lateinische Devise, die am Vorderteil des Sockels, unterhalb der Schnörkel, eingemeißelt wurde, lautet: „Ich bin mit meinem Schicksal zufrieden“, womit van Reygersberg seinen nahenden Tod akzeptiert. Die Inschrift an der Rückseite der Büste identifiziert van Reygersberg folgendermaßen: „Dies ist das Bildnis Jacob van Reygersbergs, am 10 April 1625 in Middelburg geboren. Repräsentant der Provinz Seeland in der Versammlung des Erhabenen [Generalstaats] am 17 September 1663[.] Verstorben am 29 April 1675.“

PAF



IN HA SORTI. CONTENTUS

23 *Corpus*

Flandern, ca. 1680–1720

Buchsbaum

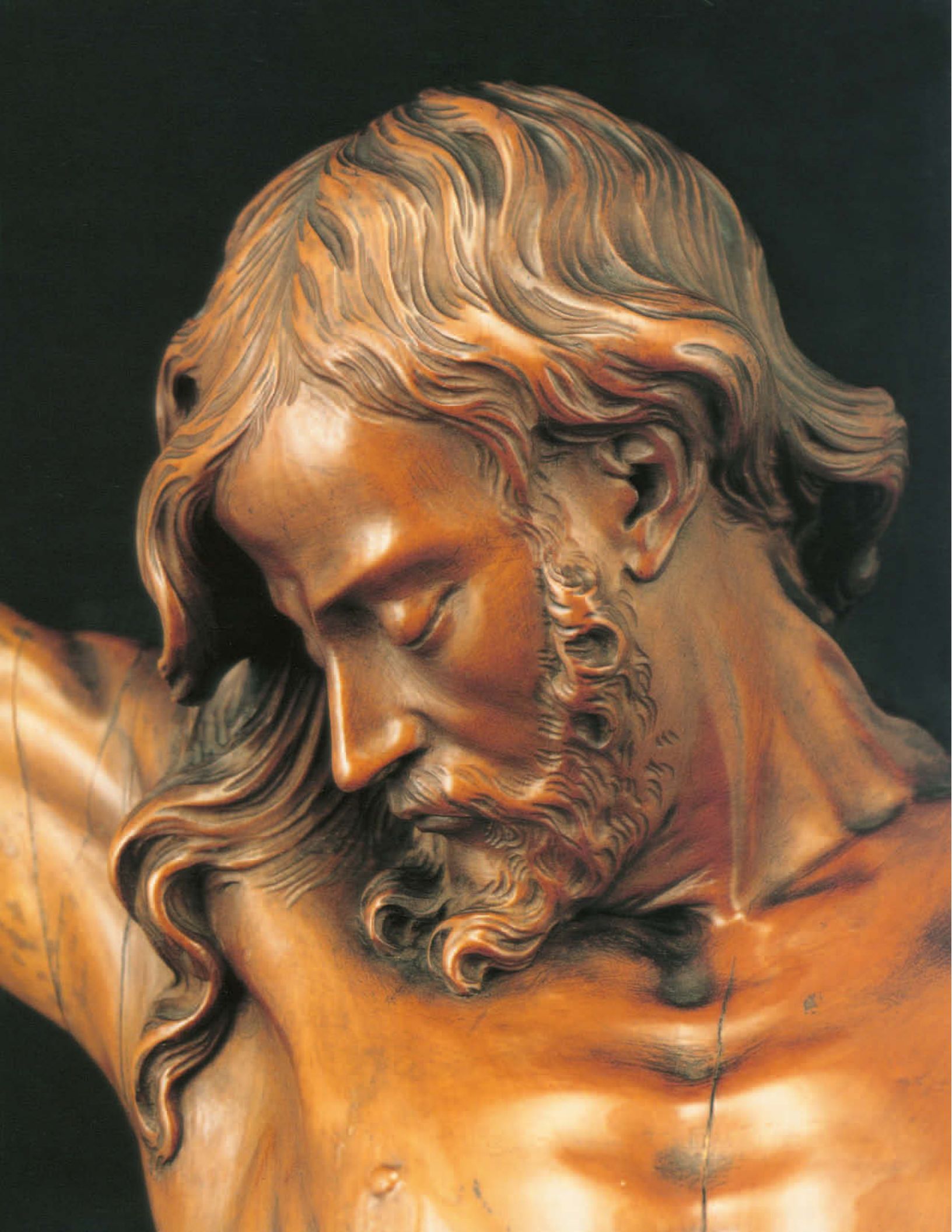
48,3 cm

82.SD.138.1

Diese elegante Darstellung von Christus am Kreuz ist ungewöhnlich in ihrer behutsamen Sinnlichkeit und Vermeidung jeglicher, Christi physische Leiden beschreibenden Details. Die Skulptur zeichnet sich durch das Nichtvorhandensein von Dornenkrone, seitlicher Lanzenwunde und aus den Nagelwunden tropfenden Blutes aus. Die Muskulatur Christi ist gleichmäßig und ausgeprägt und weist keinerlei Anzeichen der Abmagerung auf. Sein Torso bildet eine geschmeidige Kurve, die eine Hüfte ist leicht angehoben. Die Falten des Lendentuchs laufen entsprechend dem scheinbaren Schwingen des Körpers; das Tuch selbst wird von einem Doppelband gehalten, daß an den Hüften zwei dekorative Halbkreise bildet. Die robust und fließend modellierten Arme sind beinahe horizontal und tragen dem offensichtlichen Gewicht des leblosen Körpers, oder des *Corpus*, somit nicht Rechnung; sein Körper scheint vor dem Kreuz zu schweben anstatt am Kreuz zu hängen. Sein entspannter Gesichtsausdruck – Augen und Mund leicht geschlossen, die Brauen nicht gerunzelt – zeigen keinerlei Zeichen von Schmerz.

Der Bildhauer des vorliegenden *Corpus* hat auf intelligente Weise die traditionelle Ikonographie des *Cristo morto*, des toten Christus am Kreuz, mit der des *Cristo vivo*, des lebenden Christus am Kreuz, verbunden. Vor dem 10. Jahrhundert wurde Christus in Kreuzigungsszenen vornehmlich mit horizontal ausgestreckten Armen und einem triumphierenden und wachen Gesichtsausdruck proträtiert, was seinen Sieg über die Sünde ausdrückte. Später wurde Christus meist tot, mit fast vertikal gestreckten Armen und vom Gewicht seines leblosen Körpers nach unten gezogen dargestellt, sein Torso abgemagert und voller Wunden, die seine Qualen und sein Leiden bezeugten. Im 16. Jahrhundert existierten die beiden Ikonographien gleichzeitig. Die Diffusion der beiden Traditionen in der flämischen Bildhauerei wurden sehr stark durch die Kompositionen des Malers Peter Paul Rubens beeinflusst. Rubens Bedeutung hinsichtlich des *Corpus* der Sammlung Getty wird in der Position des Kopfes sowie der Physiognomie und dem Ausdruck des Gesichtes deutlich.

PAF







24 CHRISTOPH DANIEL
SCHENCK

Deutschland (Konstanz),
1633–1691

Der reuige Petrus, 1685

Lindenholz

36,5 x 26,7 cm

Inschrift an der rechten Seite unten:

C.D.S. 1685

96.SD.4.2

Dieses Relief illustriert die biblische Erzählung der Lamentation Petri: “Und Petrus erinnerte sich der Worte Jesu, der sprach: ‘Bevor der Hahn kräht, wirst Du mich dreimal verleugnen’. Und er ging hinaus und weinte bitterlich” (Matthäus 26:75). Die Figur des Petrus dominiert das Relief; sie ist, was Reliefskulpturen angeht, ungewöhnlich monumental und dreidimensional. Schenck erreichte dies, indem er tief ins Holz schnitzte: die tiefen Furchen im Gesicht des von Trauer ergriffenen Petrus sowie die klagend gerungenen Hände und die auf den unteren Rand der Tafel gepreßten, knochigen Füße ergeben eine optisch besonders eindrucksvolle Komposition. Die wehenden, runden Formen des Gewandes unterstreichen das angedeutete Volumen der Figur und verleihen dem Relief Bewegung und Emotion. Es handelt sich bei dem vorliegenden Relief um eine ebenso überwältigende wie feinfühlig Interpretation dieser biblischen Geschichte.

Szenen der Ereignisse, die zur Lamentation Petri führten, erscheinen im Hintergrund in Basrelief. Unten rechts sieht man, wie Petrus Jesus ein drittes Mal verleugnet, was er mit drei erhobenen Fingern bestätigt. Darüber, also oben rechts, kräht der besagte Hahn, mit gespreizten Flügeln und offenem Schnabel, Christi Vorhersage erfüllend. Oben links wird Christus von gemeinen, höhnischen Soldaten abgeführt, was die Bitterkeit der Trauer des Petrus noch verschärft, da dies zur gleichen Zeit mit seiner Verleugnung passiert. Während dieses Relief ein Bild tiefster menschlicher Verzweiflung darstellt, so wird es den Betrachtern doch Hoffnung gegeben haben, indem es sie daran erinnerte, daß sogar Petrus der Apostelfürst sündigte und bereute, und daß ihm vergeben wurde.

Schenck, der in Süddeutschland und dem nördlichen Teil der Schweiz, genauer gesagt um den Bodensee herum, tätig war, behandelte vorwiegend religiöse Themen der Reue und des Leidens, oft für klösterliche Auftraggeber. Obgleich er tief in der Tradition nordischer Drucke und Holzskulpturen verankert war – im expressiven Naturalismus dieses Reliefs besonders deutlich – so war er sich doch der italienischen Barockmodelle bewußt, was die Monumentalität der Figur des Petrus und die bewegten Formen der Gewänder des vorliegenden Reliefs bezeugen.

MC





- 25 LUISA ROLDÁN
 genannt La Roldana
 Spanien (Madrid), 1652–1706
Der Heilige Ginés de la Jara,
 169(2?)
 Polychromes Holz (Kiefer oder Zeder)
 mit Glasaugen
 175,9 cm
 Inschrift auf der Oberseite des
 Sockels: [LUIS] A RO[LD] AN,
 ESC[U]L [TO] RA DE CAMARA
 AÑO 169[2?]; ferner, mehrere Male
 auf der Robe: S. GINES DE LAXARA
 85.SD.161

Diese Statue fordert die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit heraus. Durch das Schnitzhandwerk und die Bemalung ist diese lebensgroße Statue einem lebenden Menschen täuschend ähnlich, und das Brokatgewand, ebenfalls aus Holz geschnitzt, erweckt den Eindruck echten Brokatstoffes. Diese erstaunliche Statue stellt die Echtheit zur Schau, die für die spanische barocke Bildhauerei so typisch ist. Die Eindringlichkeit des Bildes hat wohl zu einer Intensivierung des devotionalen Erlebnisses des Betrachters beigetragen, da sie so echt und präsent wirkt. Dieser Effekt wird dadurch unterstrichen, daß der Heilige nach vorne schreitet und gebannt nach links schaut. Sein Mund ist geöffnet, als würde er sprechen und seine rechte Hand ist in Verwunderung erhoben; vermutlich hielt er einen Stab in der linken Hand.

Mehrere Legenden beschreiben wie der Heilige Ginés, der von der französischen königlichen Familie abstammte (was die Fleurs-de-Lys, Emblem der französischen Könige, im Muster des Gewands verdeutlichen), in der Gegend von Murcia, Spanien, auch als La Jara bekannt, verehrt wurde. Einer dieser Legenden zufolge wurde der Heilige in einem Schiffswrack an Land gespült, als er sich auf einer Wallfahrt nach Santiago de Compostela befand, und wurde anschließend als Eremit am besagten Ort sesshaft; dieser Ort wurde im 15. Jahrhundert zum Heiligen Ginés geweihten Franziskanerkloster von La Jara. Eine weitere Legende besagt, daß der Heilige nach seiner Enthauptung seinen Kopf in einen Fluß warf, der in La Jara angespült wurde, wo sich daraufhin ein Zentrum des Kultes um den Heiligen Ginés bildete.

Luisa Roldán, eine der wenigen uns bekannten Bildhauerinnen des 17. Jahrhunderts, erlernte ihr Handwerk bei ihrem Vater, dem Bildhauer Pedro Roldán aus Sevilla. Sie stellte kleine Terrakottagruppen und Holzskulpturen in Zusammenarbeit mit ihrem Mann her, der für die Polychromie sowie die *estofado* zuständig war. Dieses Verfahren kommt im Gewand des *Heiligen Ginés* hervorragend zur Geltung: Blattgold wurde auf das Holz aufgelegt und anschließend mit braunem Pigment bedeckt; dann wurde das Pigment abgekratzt, wodurch das vergoldete Holz zum Vorschein kam und der Brokateffekt erzielt wurde, der durch Stanzarbeiten auf den Goldflächen noch verstärkt wurde. Der Höhepunkt in La Roldanas Karriere kam, als sie von Carlos II. 1692 als königliche Hofbildhauerin (*Escultora de Camara*) engagiert wurde; sie signierte den *Heiligen Ginés* mit ihrem Namen sowie ihrem königlichen Titel. MC

26 FRANÇOIS GIRARDON
Frankreich (Paris), 1628–1715
Pluto entführt Proserpina,
ca. 1693–1710

Bronze
105,1 cm
Inscription oben am Sockel:
F. Girardon Inv. et F.
88.SB.73

Girardon war der bedeutendste Bildhauer am Hofe Louis' XIV.; er arbeitete sowohl an Projekten für die Schlösser von Versailles und Marly, als auch an Projekten in Paris. Seine frühe Ausbildung wurde durch einen Aufenthalt in Italien abgerundet, wo Girardon alte und zeitgenössische Skulpturen studierte, was seinen feingefühligen, klassizistisch anmutenden Stil prägte. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich im Jahre 1655 nahm sich Charles Le Brun, des Königs Erster Maler, seiner an. Die Vergabe des Auftrags für eine bedeutende Marmorgruppe, *Die Nymphen bedienen Apollo*, für die Grotte der Thetis in Versailles, an Girardon, bestätigte seinen Erfolg bei Hofe; seine Laufbahn durch die Hierarchie der Académie Royale de Peinture et de Sculpture fand in der Ernennung Girardons zum *Chancelier* seinen Höhepunkt.

Die vorliegende Bronze wurde auf der Grundlage Girardons monumentaler Marmorskulptur angefertigt, eine von vier jeweils dreifigurigen Entführungsgruppen, die Teil eines grandiosen Skulpturprogramms für das Parterre d'Eau in Versailles waren. Diese Gruppen, alle von unterschiedlichen Bildhauern angefertigt, sollten die vier Elemente in einem umfassenden kosmischen Schema, das die Assoziation Louis' XIV. mit dem Sonnengott Apollo behandelte, symbolisieren. Girardons Gruppe, eine Anspielung auf das Element des Feuers, zeigt die Entführung Proserpinas durch den Gott der Unterwelt Pluto, der sie zur Königin seines feurigen Reiches machte. Pluto hebt Proserpina hoch und schreitet über eine ihrer am Boden liegenden Begleiterinnen, die Nymphe Cyane, die in einem vergeblichen Versuch, die Entführung zu verhindern, an dem Gewand zerrt.

In seiner Konzeption dieser Szene verdeutlichte Girardon die Ergebnisse seiner Untersuchungen der berühmten dreifigurigen Entführungsgruppe *Der Raub einer Sabinerin* (1581–1582) von Giambologna, und schuf eine Komposition, die einige interessante und informative Blickpunkte aufwirft. Girardon bezog sich ebenfalls auf Gianlorenzo Berninis zweifigurige, dramatische Version der Geschichte von Pluto und Proserpina, in der die Gewalttat durch extreme Aktivität, Gestik und Gesichtsausdrücke betont ist. Girardon reduzierte die Aspekte der Bewegung und der Emotionen im Vergleich zu Berninis Gruppe und schuf statt dessen ein edleres, verhalteneres Bild des Sujets, im Einklang mit dem Dekor der französischen Klassizismus sowie den Erfordernissen des Auftrags, eine Skulptur anzufertigen, die ein Element im kosmischen Schema darstellt.

Girardon stellte mehrere Bronzen dieser populären Komposition her, die manchmal mit einer anderen Gruppe des Parterre d'Eau, Gaspard Marsys *Boreas entführt Orithyia*, gepaart wurden. Das J. Paul Getty Museum erwarb die Skulptur Girardons zusammen mit einem Pendant der Marsy Gruppe.

MC und PAF





ALEX. VIII.

DOM. FRANC. CARD. BAR. FF.

27 LORENZO OTTONI
Italien (Rom), 1648–1726
*Porträtmedaillon Papst
Alexanders VIII., 1691–1700*
Weißes Marmormedaillon auf einen
bigio antico Marmorsockel
Mit Sockel: 88,9 cm
Inschrift, um das Medaillon herum:
*ALEX. VIII. P. O. M. FRAN. CARD.
BARB. F. F.*
95.SA.9.1.–2

Dieses Porträtmedaillon zeigt Papst Alexander VIII. Ottoboni, der nur kurz amtierte (6 Oktober 1689–1 Februar 1691). Die Inschrift, “Alexander VIII. Pontifex Maximus Kardinal Francesco Barberini beauftragte dieses Werk”, identifiziert nicht nur das Subjekt, sondern ungewöhnlicherweise auch den Auftraggeber, was eine enge Beziehung zwischen beiden herstellt. Alexander, der aus einer noblen venezianischen Familie kam, war sehr beliebt, da er Steuern senkte, Einfuhrzölle für Lebensmittel erhöhte, politische Spannungen mit Frankreich entschärfte und Venedig im Krieg mit den Türken unterstützte. Er war gegen jegliche Reformbewegung, die Jansenisten eingeschlossen. Kardinal Francesco Barberini *Giuniore* ließ dieses Porträt im Gedenken an den Papst anfertigen, der ihn 1690 zum Kardinal ernannte. Alexander VIII. trägt hier einen *camauro*, einen Hut mit Hermelinkrempe, und ein *mozetta*, oder Schultertuch, ein nicht-liturgisches Gewand, das bei informellen Audienzen getragen wurde.

Das Porträt ist in einem *bigio antico*-Sockel in der Form eines doppelköpfigen Adlers verankert, der das Porträt in der Luft zu halten scheint. Rudolf II. gestattete den Ottoboni, diese kaiserliche Devise 1588 in Anerkennung ihrer Unterstützung im Kampf gegen die Türken in ihr Familienwappen aufzunehmen. Lorenzo Ottoni nutzte den natürlichen Farbton des grauen Marmors, indem er den Adler aus dem dunkelsten Teil des Steins meißelte, um einen starken Kontrast zum hellweißen Medaillon zu schaffen. Ottoni, der der Familie Barberini im ausgehenden 17. Jahrhundert angehörte, produzierte auch Porträtbüsten von Mitgliedern der Barberini, darunter auch von Kardinal Francescos Vater.

Die vorliegende Arbeit verbindet mehrere, normalerweise in Gedenk- oder Grabmalskulpturen vorkommenden Elemente, woraus sich ein kleines, aber äußerst symbolisches Gedenkbild des Papstes ergibt, das im Jahrzehnt nach seinem Tod angefertigt wurde. Porträtmedaillons wurden oft als Teil architektonischer Grabmalstrukturen eingesetzt. Des weiteren scheint der Adler – der einen Bezug zum Wappen der Ottobonis herstellt und somit zu einem heraldischen, dynastischen Motif wird – die Darstellung und, in übertragener Weise, natürlich auch den Dargestellten gen Himmel zu tragen.

MC und PF



28 ANTON MARIA
MARAGLIANO zugeschrieben
Italien (Genua), 1664–1739
Christkind, ca. 1700
Polychromes Holz, mit Glasaugen
73,7 cm
96.SD.18

Diese Skulptur stellt das Christkind dar, unbekleidet bis auf einen vom Wind aufgeblähten Mantel, den es sich um die Schultern zieht, und der hinter seinem linken Bein hinweg fließt. Es steht auf einem Sockel, der felsigen Boden andeutet. Es dreht den Oberkörper und die Schultern nach links und streckt die Hand in die gleiche Richtung; es hielt vermutlich ein heute verlorenes Objekt in dieser Hand. Dies hätte ein Globus oder vielleicht ein Bund Weintrauben sein können: erstgenanntes hätte den Gedanken von Christus als *Salvator Mundi* (Retter der Welt) verdeutlicht und letztgenanntes hätte eine eucharistische Thematik betont. Seine rechte Hand ist in einer lieblichen Geste nach innen gebogen, was die Erscheinung des *Christkindes* als Zuhörer der betenden Betrachter andeutet. Es handelt sich hier um eine Vollplastik, die von allen Seiten sowie auch von unten betrachtet werden kann; die Statue wurde vermutlich bei Prozessionen getragen, eine populäre Form devotionalen Ausdrucks im Italien des 17. Jahrhunderts.

Daß Maragliano diese Skulptur zugeschrieben wird, beruht auf Vergleichen mit seinen bekannten Werken, von denen viele für Genueser Bruderschaften produziert wurden, wo die Tradition von Prozessionsskulpturen aus Holz sehr lebendig war. Maraglianos weitere Skulpturen haben mit dem *Christkind* mehrere Elemente gemein: eine lebendige Qualität; den Naturalismus und den für polychrome Holzskulpturen so typische unmittelbare, emotionale Reiz; das spiralförmige Haar und schließlich die wehenden Gewänder, die den Skulpturen einen typisch barocken Dynamismus verleihen. Die vorliegende Skulptur ist dank der fülligen Anatomie des Kindes besonders reizvoll: die dicken Fesseln und Knie, der runde Bauch, der niedliche Gesichtsausdruck und die lieblichen Gesten. Durch diese Elemente gehört die vorliegende Figur vollständig zur bildenden Kunst Genuas um 1700.

MC







29 MASSIMILIANO SOLDANI
BENZI, genannt Soldani
Italien (Florenz), 1656–1740
Venus und Adonis,
ca. 1715–1716

Bronze
46,4 cm
93.SB.4

Soldani war sicherlich der herausragendste europäische Bronzegießer des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Er war außerdem, mit Giovanni Battista Foggini, der bedeutendste Vertreter des florentinischen Spätbarocks in der Bildhauerei.

Die vom Museum erworbene Gruppe erzählt die Geschichte von Adonis' Tod und bezieht sich dabei auf Ovids *Metamorphosen* (10.495–739). Typisch für Soldanis theatralischen Stil ist das bühnenhafte Arrangement der Figuren. Der primäre Betrachtungswinkel ist frontal – das im vorigen Jahrhundert in Florenz geborene Genre der Oper wird hier aufgenommen. Die szenographisch anmutende Qualität der Gruppe wird durch die Verwendung von Landschaftsdetails, wie dem felsigen Boden, Blumen und Wolken, noch verstärkt; sie dienen auch als Hintergrund für die sich abspielende Erzählung. Die Plastik zeigt einen Schlüsselmoment und unterstreicht die ergreifende Tragödie der Liebenden – der verwundete Adonis liegt sterbend am Boden,



während Venus, gerade erst erschienen (mit noch wehendem Gewand), den Kopf ihres Geliebten im Schoße hält und ihm in die Augen schaut. Soldani benutzt die vom Wind aufgeblähten Gewänder und andere Details, um Spannung und Drama zu schaffen und, natürlich, um seine unübertreffliche Beherrschung des Bronzegusses zu zeigen. So ist zum Beispiel die Hundeleine, an der der stehende Amor zieht, in einer Art und Weise gespannt, die die statischen Eigenschaften von Bronze aufzuheben scheinen.

Eine zweite Bronze dieser Gruppe, in der Walters Art Gallery, Baltimore, steht noch auf dem ursprünglichen Sockel, der eine Kartusche mit der Inschrift *AMORE RESVRGAM* (Die Liebe wird auferstehen) trägt. Dies bezieht sich auf Ovids Beschreibung der Blutstropfen von Adonis' Beinwunde, die sich sofort, als sie den Boden berühren, in Anemonen verwandeln – ein Detail, das auch in der vorliegenden Skulptur enthalten ist.

PF

30 EDMÉ BOUCHARDON
Frankreich (tätig in Rom und
Paris), 1698–1762
Der Heilige Bartholomäus,
ca. 1734–1750
Terrakotta
57,2 cm
94.SC.23

Bouchardon war einer der bedeutendsten Bildhauer im Frankreich des 18. Jahrhunderts; sein Werk stellte eine entscheidende Verbindung zwischen dem grandiosen, barocken Klassizismus Louis' XIV. und dem um 1750 in Erscheinung tretenden Neoklassizismus her. Bouchardon war einer der ersten französischen Bildhauer, der sich mit einem vollständig ausgeprägten neoklassizistischen Stil befaßte, wobei er einen allzu nüchternen Akademismus durch naturalistisches Modellieren der Oberflächen, elegante Reduktion der Proportionen und die Verwendung einfacher, anmutiger Posen zu vermeiden wußte. Dieser *Heilige Bartholomäus* aus Terrakotta ist wahrscheinlich ein vorläufiges, später verworfenes Modell für Bouchardons Dekoration der Kirche Saint-Sulpice in Paris. Dieser Auftrag, der den Bildhauer von 1734 bis 1750 beschäftigte, schrieb die Anfertigung einer lebensgroßen Steinstatue für jede Säule im Kirchenschiff sowie im Chorraum vor. Die schmale und kompakte Erscheinung der Figuren, die man am *Heiligen Bartholomäus* gut erkennen kann, ergeben sich durch die auftragsgebundene Plazierung vor den Säulen. Obgleich die endgültige Version des *Heiligen Bartholomäus* der sich im Besitz des Museums befindlichen Statue nicht allzu ähnlich ist, so weisen doch zwei weitere Figuren aus der Église Saint-Sulpice, *Petrus* und *Der Heilige Andreas*, hinsichtlich der Pose, dem Gewand und der Anatomie einige Ähnlichkeit mit der Terrakottastatue auf.

Das Subjekt der Terrakottastatue, der Heilige Bartholomäus, lebte im 1. Jahrhundert und soll in Indien und Armenien gepredigt haben, bevor ihm bei lebendigen Leibe die Haut abgezogen, und er anschließend enthauptet wurde. Die meisten Porträts dieses Heiligen zeigen ihn mit einem Messer in der Hand, dem Instrument seines Märtyriums, und seiner eigenen Haut über einem Arm oder über einen Baumstamm gelegt. Der Heilige Bartholomäus war vom 16. bis zum 18. Jahrhundert ein häufiges und beliebtes Motiv in der Malerei, jedoch nicht in der Bildhauerei. Bouchardons Interpretation zeigt den Heiligen halbnackt, mit um ein Buch geklammerten Händen, den Blick nach rechts in die Ferne gerichtet, als ob ihm in dem Moment eine göttliche Vision erschiene. Der zugerichtete Körper und das ausgemergelte Gesicht des alten Mannes wurden mit äußerster Behutsamkeit und Feingühligkeit behandelt. Die abgezogene Haut, die über dem hinteren Teil des Baumstamms hängt, wird in grauenhaftem Detail dargestellt, die schlaffen Füße, Hände und Genitalien vollständig ausgearbeitet.

PAF



31 JACQUES-FRANÇOIS-
JOSEPH SALY
Frankreich (geboren in
Valenciennes; tätig in Rom,
Paris und Kopenhagen),
1717–1776
Faun mit einer Ziege, 1751
Marmor
84,1 cm
Fehlerhafte Inschrift am Sockel:
NL. COUSTOU FECIT 1715
85.SA.50

Diese Marmorskulptur zeigt einen jungen Mann, dessen unbekleideter, geschmeidiger Körper in klassischem Kontrapost an einen Baumstumpf lehnt, und der eine kleine Ziege im Arm hält. Bei der Figur handelt es sich um einen Faun (ein mythologisches Waldwesen), was an dem kleinen Schwänzchen oberhalb des Gesäßes, der Ziege als Reflektion der eigenen ziegenhaften Merkmale des Fauns sowie den Musikinstrumenten, mit denen Faune und Satyrn häufig in Verbindung gebracht werden, zu erkennen ist. Der Bildhauer dieses männlichen Aktes, Saly, verbrachte die Jahre von 1740–1748 an der Académie Française in Rom. Seine zahlreichen Studien und Kopien antiker Kunst kommen in dieser Skulptur zur Geltung. Sie bezieht sich auf mindestens zwei berühmte antike Statuen: *Faun mit Kind*, heute im Museo Nacional del Prado in Madrid und dem *Satyr mit Trauben und einer Ziege*, heute im Museo Capitolino in Rom.

Saly fertigte das Terrakottamodell für diese Marmorstatue an, als er sich noch in Rom aufhielt. Kurz nach seiner Rückkehr nach Paris reichte er eine Version aus Gips bei der Académie Royale de Peinture et de Sculpture im Rahmen seiner Bewerbung für eine Mitgliedschaft ein. Wenn das *morceau de réception*, also das "Empfangsstück", angenommen wurde, folgte ein Auftrag für eine Marmorversion, und der Künstler wurde zum vollständigen Mitglied der Akademie erklärt. Saly's *Faun mit einer Ziege* wurde angenommen, und 1751 fiel ein Votum über die Frage seiner Mitgliedschaft einstimmig zu seinen Gunsten aus. Wie auch andere *morceaux de réception* – die für die Laufbahn eines Künstlers von größter Bedeutung waren – war Saly's *Faun* eine seiner feinsten Arbeiten. Mit der Ausstellung der Skulptur im Pariser Salon von 1751 erreichte Saly Ruhm und Anerkennung über Nacht; Louis XIV., Madame de Pompadour und Christian VII. von Dänemark wurden zu seinen Gönnern. PAF



32 FRANCIS HARWOOD

England (tätig in Florenz),
tätig 1748–1783

Büste eines Mannes, 1758

Schwarzer, sandiger Kalkstein
(*pietra da paragone*) auf einem Sockel
aus gelbem Sienamarmor

Mit Sockel: 69,9 cm

Inscription, entlang der unteren linken
Seite und der Rückseite: *F. Harwood*
Fecit 1758

88.SA.114

Harwood war einer der wenigen englischen Bildhauer, die sich in Italien dauerhaft niedergelassen hatten; den größten Teil seiner Karriere verbrachte er damit, britische Aristokraten mit Kopien und Reduktionen berühmter Antiquitäten zu versorgen und Marmorurnen oder Kaminobjekte für die Dekoration der adeligen Landsitze anzufertigen. Die Büste der Sammlung Getty scheint das einzig bekannte Porträt Harwoods zu sein, das nicht direkt auf einem antiken oder zeitgenössischen Prototypen beruht. Das Subjekt ist mit breiter, glatter und muskulöser Brust und in einem Bogen endenden Schultern dargestellt. Die nackte Brust, die Form des Abschlusses und der runde Sockel weisen auf antike Porträtbüsten sowie auf Harwoods großes Interesse für die Antike hin. Außerdem wird dem Subjekt durch die Assoziierung mit antiker Kunst eine gewisse Noblesse verliehen.

Die Identität des Subjekts ist nicht bekannt. Die besonders betonten Gesichtsm Merkmale und die kleine Narbe über dem rechten Auge legen die Vermutung nahe, daß es sich um eine bestimmte Person handelt; diese Tatsache, in Verbindung mit dem würdevollen Ausdruck und den Assoziationen mit der Antike, machen dieses Porträt zu einer Ausnahme nicht nur in Harwoods Œuvre, sondern auch generell im Hinblick auf die europäische Geschichte der Darstellung Farbiger. Afrikaner, die 1555 erstmals nach England gebracht wurden, waren seit dem 18. Jahrhundert in der englischen Gesellschaft eine ganz alltägliche Erscheinung. Ihre Darstellung in der Kunst unterlag jedoch nach wie vor stereotypen Vorstellungen. In Gemälden wurden sie meist als Bedienstete dargestellt und in den Hintergrund verbannt. In der Bildhauerei beschränkte sich die Wiedergabe der Merkmale und Kostüme Farbiger auf die Symbolisierung des Exotischen. Doch Harwoods Büste ist, ganz im Gegenteil, ein seltenes, ja sogar einzigartiges Porträt eines Farbigen in der europäischen Bildhauerei des 18. Jahrhunderts.

PAF



- 33 JEAN-JACQUES CAFFIERI
Frankreich (Paris), 1725–1792
*Büste des Alexis-Jean-Eustache
Taitbout, 1762*
Terrakotta
Mit Gipssockel: 64,5 cm
Inscription auf der Rückseite:
*M. Taitbout, écuyer, chevalier de St.
Lazare consul de France à Naples, Fait
par j.j. Caffieri en 1762*
96.SC.344

Jean-Jacques Caffieri war das letzte und am meisten gefeierte Mitglied einer berühmten Künstlerfamilie; er studierte unter seinem Vater, Jacques, und unter Jean-Baptiste Lemoyne in Paris. Er gewann den *prix de Rome* 1748 und arbeitete während seines Italien-Aufenthalts mit Jean-François de Troy und Charles Natoire. Im Jahre 1757 stellte Caffieri religiöse und allegorische Arbeiten sowie Porträtbüsten im Salon de Paris aus; zwei Jahre darauf wurde er Mitglied der Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Caffieris Ruhm begann mit der Anfertigung einer Reihe von Porträtbüsten für das Théâtre Français, und im Laufe seiner Karriere schuf er zahlreiche Büsten gefeierter Zeitgenossen. Caffieri verband Naturalismus und Realismus mit psychologischem Scharfsinn in der Darstellung seiner Subjekte, womit er den Geist des Zeitalters der Aufklärung widerzuspiegeln mußte; seine *Büste des Alexis-Jean-Eustache Taitbout* ist hierfür ein gutes Beispiel. Caffieri gab auch scheinbar unschmeichelhafte Merkmale wieder, etwa die vorstehende Nase Taitbouts, die Furchen auf der Stirn, die buschigen Augenbrauen, die alternde Haut sowie Muttermale, die allerdings in hohem Maße zur Vitalität des Bildes, das hier von Taitbout entsteht, beitragen. Das Subjekt, dessen Familie während der Herrschaft Henris IV. von Belgien nach Paris umsiedelte, war ein Reitersmann, ein Ritter von Saint-Lazare und französischer Generalkonsul zu Neapel in den 1750er Jahren. Die informelle Manier der Büste läßt vermuten, daß sie entweder von Taitbout selbst oder einer ihm nahestehenden Person in Auftrag gegeben wurde. Der persönliche Charakter der Büste wird dadurch unterstrichen, daß Taitbout *en négligé* dargestellt wird – mit oben aufgeknöpftem Hemd; die erfrischende, detaillierte und realistische Bearbeitung und der Eindruck der Unmittelbarkeit tragen ebenfalls dazu bei.

PAF und PF





34 JOSEPH NOLLEKENS
England (London), 1737–1823
Venus, 1773
Marmor
124 cm
Inscription an der Seite des Sockels:
Nollekens F: 1773
87.SA.106

Venus, eine der drei weiblichen Gottheiten von Nollekens in der Sammlung Getty, wurde von Charles Watson-Wentworth, dem zweiten Marquis von Rockingham, in Auftrag gegeben, um die Statue von *Paris*, die für eine bedeutende Antiquität gehalten wurde, und die sich bereits im Besitz Rockinghams befand, zu komplementieren. Mit *Paris* hätten die drei Göttinnen – *Minerva*, *Juno* und *Venus* – eine Gruppe gebildet, die den klassischen Mythos erzählt, demzufolge der sterbliche Schafhirte berufen wurde, zu entscheiden, welche der drei die Schönste sei. Nollekens entschied sich, den Anfang des Parisurteils zu illustrieren, indem er jede Göttin in unterschiedlichen "Entkleidungsphasen" darstellte, während diese sich die Gunst des Schafhirten zu sichern suchten. *Minerva*, jungfräuliche Göttin der Weisheit und des Krieges, war bei weitem die bescheidenste der drei Göttinnen, und so hob sie nur ihre Hände, um ihren Helm abzunehmen. *Juno*, Göttin der Ehe, entblößt eine Brust beim Öffnen ihres Kleides. *Venus*, Göttin der Liebe, und die Siegerin dieses Wettbewerbs, ist vollkommen unbekleidet – bis auf die einzelne Sandale, die sie im Begriff ist, von ihrem Fuß zu streifen.

Obgleich Nollekens eher als Bildhauer von Porträtbüsten und Denkmälern bekannt war, galt sein besonderes Interesse doch auch freistehenden, mythologischen Figuren. Solche Skulpturen sind sehr selten, und so stellen die Marmorstatuen im Getty Museum eine der frühesten bedeutenden Gruppen von Museumsskulpturen eines englischen Bildhauers für einen englischen Gönner dar. Nollekens studierte acht Jahre in Rom und sein Stil – ein betonter Klassizismus, mit scheuem Charme durchzogen – weist den Einfluß italienischer Bildhauerei der Antike sowie des 16. Jahrhunderts auf. Die *Venus*-Statue beruht in ihrer Komposition auf mehreren bildhauerischen Quellen, etwa den Arbeiten des florentinischen Bildhauers des Manierismus Giambologna. Nollekens' Interesse an Giambologna sowie seine Verschönerungen typischer mythologischer Sujets unterstreichen seine lyrische und freizügige Herangehensweise an die klassische Vergangenheit.

PAF



35 CLAUDE MICHEL,
genannt Clodion
Frankreich (geboren in Nancy;
auch tätig in Rom und Paris),
1738–1814

*Eine Vestalin präsentiert eine
junge Frau am Altar des Pan,*
ca. 1775

Terrakotta

45,1 cm

Inschrift auf den Wolken, hinten an
der rechten Seite: *CLODION*

85.SC.166

In der Geschichte europäischer Bildhauerei ist Clodion der vielleicht berühmteste Bildhauer, der mit Ton arbeitete. Während seiner neunjährigen Studienzeit in Rom (1762–1771) errangen seine Terrakotten einen derartigen Ruhm, daß, wie seine erste Biographie verkündet, „Amateure ihm die unfertigen Skulpturen abkauften.“ Eine seiner Bewunderinnen war Kaiserin Katharina II. von Russland, die vergeblich versuchte, ihn an ihren Hof zu locken. Clodion wußte während seines Rom-Aufenthalts das wachsende Interesse von Sammlern an Terrakottaskulpturen zu nutzen, und seine technische Brillanz trug auch dazu bei, daß sie zunehmend als eigenständige Kunstwerke ästhetisch geschätzt wurden (anstatt nur als Skizze oder Modell für eine Arbeit aus einem permanenteren Material zu dienen).

Die vorliegende Arbeit zeigt eine als Vestalin gekleidete Frau, die ein junges Mädchen zu der Figur Pans führt, dem Gott der Weiden und der Fruchtbarkeit. Amor, dessen Pfeil und Bogen am Boden liegen, hat soeben einen Rosenkranz strategisch um die Herme gehängt. Der Weihrauchbrenner und der Opferdreifuß, die neben Pan stehen, legen die Vermutung nahe, daß es sich bei der Herme um einen Altar handelt und hier eine liebes- oder ehebezogene Initiationsszene erzählt wird. Ähnliche Sujets – mit Figuren in klassischem Gewand in Szenen der Liebe, der Opfergabe und anderen altertümlichen Riten – waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich sehr beliebt. Mit diesen Sujets beschäftigten sich Maler wie Charles Natoire, Joseph Vieu und Jean-Honoré Fragonard in den 1760er und 1770er Jahren, aber auch Bildhauer, die Gruppen aus Biskuitporzellan für die Porzellanmanufaktur Sèvres produzierten. Clodions spielerische, romantische Auffassung der klassischen Welt wird in der vorliegenden Skulptur widergespiegelt; diese Arbeit ist typisch für Clodion in ihrer Darstellung der Szene eines nicht-seriösen Genres mit mythologischen Figuren zweiten Ranges. (Clodion hat selten monumentale Szenen behandelt oder bedeutende, klassische Götter abgebildet.) Ferner ist die Zusammenstellung eines grotesken Mannes mit einer hübschen Frau typisch für Clodions Arbeiten. Obgleich es sich hier um eine Vollplastik handelt, ist der primäre Blickwinkel frontal.

PF



36 PHILIPPE-LAURENT
ROLAND zugeschrieben
Frankreich (Paris), 1746–1816
*Allegorische Gruppe mit der
Porträtbüste eines Architekten*
(möglicherweise Pierre
Rousseau), ca. 1780–1790
Terrakotta
67,3 cm
97.SC.9



Die Figuren dieser Skulptur gruppieren sich um die Büste eines Mannes auf einem klassizistisch anmutenden, runden Sockel. Eine weibliche Figur in antiker Kleidung und entspannter Pose, mit gekreuzten Beinen (eine Art, in der Musen oft dargestellt werden), legt ihren Arm um die Büste, die sie gerade zwei kleinen Kindern zeigt. Eines der Kinder sitzt auf einem Hocker und blickt zur Büste empor, die linke Hand in einer entsprechenden Geste erhoben. Das andere Kind versucht eifrig, den Sockel zu erklimmen. Hinter dem stehenden Kind sieht man auf dem Boden die Instrumente eines Architekten: Zirkel, Winkelmaß, Globus, Bücher und Papierrollen – Hinweise auf den Beruf des Subjekts der Büste. Schließlich befindet sich noch ein kleiner Hund, Symbol für eheliche Treue und familiäre Pietät, hinter der weiblichen Figur, was einen weiteren Aspekt des Subjekts enthüllt: seine Rolle als Familienvater. Die ungezogene Beziehung zwischen den Figuren und dem Porträt deuten fast ein familiäres Verhältnis an, während die didaktische Geste der Frau ein beliebtes moralisierendes Sujet des 18. Jahrhunderts in Erinnerung ruft: die ihre Kinder unterrichtende Mutter.

Die Zuschreibung der Gruppe zu Roland beruht auf dem subtilen, lyrischen Klassizismus der weiblichen Figur, ein Aspekt von Rolands Stil, den er während seines fünfjährigen Aufenthalts in Rom entwickelte. Des weiteren sind die Sentimentalität und der Naturalismus der Gruppe – verdeutlicht durch die entspannte Pose der Frau, die sorgsame Wiedergabe ihrer Anatomie, die spielerische Energie der Kinder und die subtil modellierte, sensible Qualität der Büste – für die dokumentierten Skulpturen Rolands charakteristisch.

MC

37 ANTONIO CANOVA

Italien (tätig in Rom),

1757–1822

Apollo krönt sich selbst,

1781–1782

Marmor

84,8 cm

Inschrift auf dem Baumstamm:

ANT.CANOVA/VENET.FACIEB./

1781

95.SA.71

Antonio Canova galt von den 1790er Jahren bis zu seinem Tod als der größte neoklassizistische Bildhauer und war wohl der berühmteste europäische Künstler seiner Zeit. Trotz seines Rufes als Meister des Neoklassizismus weisen Canovas frühe Arbeiten, in Venedig ausgeführt, eine größere Affinität zur Bildhauerei des Spätbarock und des Rokoko auf. Die vorliegende Statuette von *Apollo* war Canovas erste römische Arbeit in Marmor und stellt einen Wendepunkt in seiner Karriere dar. Durch die unmittelbare Studie antiker Statuen inspiriert, diente diese Figur als ein frühes Beispiel des anmutigen Stils und idealisierten Schönheit, die über die nächsten vierzig Jahre zum Markenzeichen dieses Bildhauers werden sollten.

Während sich Canova 1781 in Rom aufhielt, wurde er von Don Abbondio Rezzonico gebeten, diese Statuette von *Apollo* zu produzieren, damit sie im Rahmen eines Wettbewerbs mit einer Skulptur der *Minerva* (heute verloren) des römischen Bildhauers Giuseppe Angiolini beurteilt werden konnte. Canovas Skulptur, die seine meisterhafte Beherrschung des neoklassizistischen Stils unter Beweis stellen sollte, ist eine Studie klassischer Pose und Proportion. Die Haltung des nackten Gottes entspricht dem kanonischen Kontrapost, bei dem angestrengte Glieder entspannten Gliedern gegenüberstehen und der Körper in harmonischem Equilibrium ruht. Das Sujet der Statuette ist von einer berühmten Geschichte in Ovids *Metamorphosen* abgeleitet. Von einem lüsternen Apollo verfolgt, ruft die völlig verängstigte, schöne Nymphe Daphne die Göttin Diana um Hilfe, die Daphne kurzerhand in einen Lorbeerbaum verwandelt, um ihre Jungfräulichkeit zu wahren. Apollo, der sich daraufhin mit Lorbeerblättern den Kopf schmückt, lamentiert: “Wenn du nicht meine Braut sein kannst, so sollst du wenigstens mein Baum sein. Mein Haar, meine Leier, mein Köcher sollen auf Ewig mit dir verschlungen sein, O Lorbeere” (1.557–559). Daß Canova diesen relativ ruhigen, selten wiedergegebenen Moment einer sonst sehr handlungsreichen Geschichte für seine Arbeit gewählt hat, zeugt von seinem Bestreben, sich auf den klassischen Akt zu konzentrieren – was durch den Verzicht auf Bewegung oder extreme Emotion verstärkt wird. Es verdeutlicht darüber hinaus, daß Canova zeit seines Lebens vielsagende, introspektive Szenen bevorzugte.

PAF





38 JOHN DEARE

England (geboren in Liverpool,
tätig in London und Rom),
1759–1798

*Venus liegt auf einem
Seeungeheuer mit Amor und
einem Putto, 1785–1787*

Marmor
33,7 cm

Auf Griechisch signiert: ΙΩΑΝΝΗΣ
ΔΕΑΡΗ ΕΠΟΙΕΙ
98.SA.4

John Deare war einer der fähigsten und innovativsten britischen Bildhauer des Neoklassizismus. Er signierte dieses Relief ("John Deare schuf dies") in Griechisch, statt im eher üblichen Latein. In frühem Alter bereits hochbegabt, begann er seine Lehre 1776 bei dem Bildhauer Thomas Carter. Im Jahre 1780 war er der jüngste Künstler, dem je die Goldmedaille der Royal Academy verliehen wurde, und 1785 ging er als Stipendiat der Akademie nach Rom, um antike Bildhauerei zu studieren. Er produzierte dort zahlreiche Einzelskulpturen und hatte großen Erfolg, insbesondere bei den englischen Touristen, die sich auf der sogenannten Grand Tour befanden (eine Art privater Studienreise, die betuchte Engländer zu den wichtigsten Schauplätzen der Antike unternahm). Er spezialisierte sich auf Reliefskulptur, und selbst Canova soll seine Arbeit gelobt haben. Deares blühende Karriere wurde von seinem frühen Tod jäh abgebrochen; aufgrund seiner Angewohnheit, auf einem Block kalten Marmors einzuschlafen, um sich im Traum für seine nächste Arbeit inspirieren zu lassen, soll er sich ein tödliches Fieber zugezogen haben.

Das Relief zeigt Venus, die Göttin der Liebe und Schönheit, die auf einem Seeungeheuer liegt; das Ungeheuer erscheint in der Form einer Ziege mit einem Fischschwanz. Die Finger der Venus sind in den Barthaaren des Ungeheuers verwickelt – eine Variation der Geste des Kinnkraulens, die traditionellerweise erotische Absichten darstellt – und das Biest leckt in Erwidern ihre Hand. Amor, rittlings auf dem Ungeheuer, ist drauf und dran, einen Pfeil in die Richtung der Venus zu schießen, und ein Putto hält eine brennende Fackel in die Mitte der Szene, was den amourösen Unterton des Bildes noch verstärkt. Daß es sich hier um eine Allegorie der Lust handelt, wird durch die Position der Venus angedeutet: seit dem Mittelalter wurde die Lust durch eine auf einer Ziege reitenden Frau dargestellt.

Die Seeziege trägt Venus durch die schäumenden Wellen, die mit der Energie und Präzision gemeißelt sind, die für Deares Meisterschaft in der Herstellung von Reliefs charakteristisch ist. Deares Reliefs weisen typischerweise mehrere Schichten auf, wie hier, die vollkommen dreidimensionale Schnauze der Seeziege, die im Halbreief dargestellte Venus und die im Basrelief wiedergegebenen Figuren, Amor und Putto.

MC und PAF



39 JOSEPH CHINARD
Frankreich (Lyon), 1756–1813
*Die Familie des General
Philippe-Guillaume Duhesme,*
ca. 1808
Terrakotta
56 cm
Inscription an der Vorderseite: *chinard
statuaire à Lyon*
85.SC.82

Chinard war der führende Bildhauer des französischen Empire und, nach Canova, der von Napoleon und der Familie Bonaparte am meisten geschätzte Bildhauer. Wie auch der Maler Jean-Auguste-Dominique Ingres produzierte Chinard eine Vielzahl großer, historischer und mythologischer Werke, doch er wurde insbesondere als brillianter Porträtist geschätzt. Er ging auf sehr innovative Weise an das formale Problem des Abschlusses bei Büsten heran: er milderte den Effekt der Stützung, indem er zeitgenössische Haute-Couture-Accessoires spitzfindig plazierte, um die Büste mit dem Sockel zu verschmelzen. Durch die Darstellung von Szenen in Basrelief und die Verwendung symbolträchtiger Accessoires führte er erzählerische Elemente in die Porträtbildhauerei ein, die vorher der Porträtmalerei mehr oder weniger exklusiv vorbehalten waren.

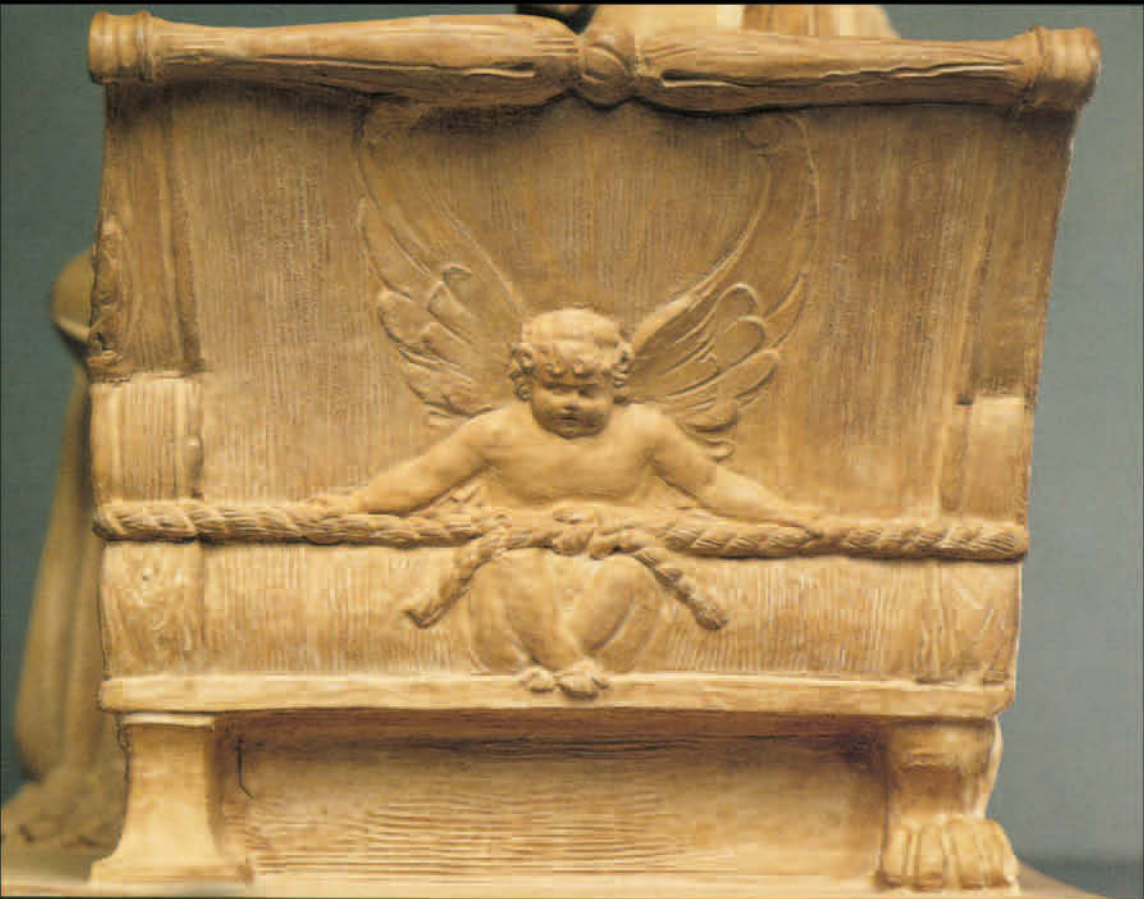
Es war wohl Chinard, der mehr als irgend ein anderer das Porträtmedaillon als langfristiges Modell im Frankreich des 19. Jahrhunderts etabliert hat. Seine runden Reliefprofile eminenten Persönlichkeiten – wie jenes, daß die Frau in der vorliegenden Arbeit hält – wurden in hoher Auflage produziert und wurden zu Prototypen für tausende ähnlicher Objekte, die im Laufe des Jahrhunderts angefertigt wurden.

Die vorliegende Arbeit ist charakteristisch für Chinards Anwendung klassischer Kompositionen und Formen, die den Rahmen für detaillierte Darstellungen zeitgenössischer Sujets bildeten. Die Skulptur zeigt Frau und Sohn des General Duhesme wie sie sein Medaillonporträt halten und betrachten. Die beiden Figuren sind in Liebe miteinander verbunden, was durch die beiden Amorfiguren angedeutet wird, die die dekorative Kordel der Liege halten, auf der Mutter und Sohn sich befinden. Es handelt sich hier um eine sehr seltene Art von Skulptur: die detaillierten Porträts dreier Familienmitglieder (höchst akkurat in Kleidern und Frisuren der Zeit dargestellt) werden in eine phantasievolle, rührende Genre-Szene eingebunden. Diese Skulptur veranschaulicht Chinards Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei – die Einführung erzählerischer Komponenten in die Kunst des Porträtierens und die Verschmelzung von Fakten und Mode zu rein ästhetischen Konfigurationen.

Philippe-Guillaume Duhesme wurde 1766 in Bourgneuf (Saône-et-Loire) geboren und starb 1815 in Gennapes, Belgien. Im Jahre 1808 wurde er Gouverneur von Catalonia, Nordspanien. Da Chinard 1813 starb, also zwei Jahre bevor General Duhesme verschied, kann es sich bei dieser Arbeit nicht um ein Modell für Duhesmes Grabmal handeln. Höchstwahrscheinlich wurde die Terrakottaskulptur 1808 oder kurze Zeit später angefertigt, als Duhesme nach Spanien ging und seine Familie in Frankreich zurückließ; die Skulptur diente daher vermutlich als ein Andenken für die Familie.

PF









40 PIERRE-JEAN DAVID
D'ANGERS
Frankreich (tätig in Angers und
Paris), 1788–1856
Büste der Mary Robinson, 1824
Marmor
46,4 cm
Inscription an der Seite des Sockels:
P.J.DAVID/1824
93.SA.56

David d'Angers war der innovativste und einflussreichste Porträtbildhauer der Romantik. Seine frühen Arbeiten, wie diese Büste einer jungen Amerikanerin, spiegeln allerdings auch Einflüsse damaliger neoklassizistischer Tendenzen wider. Diese Darstellung Mary Robinsons ist in betonter Einfachheit und geometrischer Abstraktion gehalten. Ihre Gesichtszüge sind akkurat wiedergegeben, wofür die kleine Beule unterhalb des Nasenbeins und die bogenförmigen Lippen ein Indiz sein mögen. Die nackte Brust endet jedoch wie eine abstrakte, klassische Herme. Das Haar ist zu zwei großen Schlaufen zusammengebunden, die in Bündeln von Locken aufgehen. Die aufwendige Frisur ist eine Anspielung an die stilisierte, Troubadour-ähnliche Haar mode der Zeit, und gibt der Büste tief gemeißelte, beinahe architektonische Akzente. Die geometrische Reinheit der Büste wird weiterhin durch die Abwesenheit jeglicher persönlicher Accessoires, etwa Kleidung, Schmuck oder Haarschmuck, unterstrichen. Die Verbindung realistischer Gesichtszüge mit abstrakten Elementen ist typisch für die weiblichen Porträts David d'Angers' der 1820er und 1830er Jahre. Wie die Gemälde von Jean-Auguste-Dominique Ingres ist die *Büste der Mary Robinson* ein ausgezeichnetes Beispiel für die stilisierte Raffinesse vieler Werke von Künstlern des frühen 19. Jahrhunderts.

Mary Robinson war die Tochter Kapitän Henry Robinsons (1782–1866) aus Newburgh, New York. Kapitän Robinson war Allein- oder Teilhaber einer Reihe von Postschiffen, die die Route New York–Le Havre bedienten. Seine vielen Reisen nach Frankreich gaben Robinson und dem Marquis de Lafayette vermutlich die Gelegenheit, eine enge Bekanntschaft zu pflegen. Möglicherweise war es Lafayette, der Robinson mit David d'Angers bekannt machte und dadurch den Auftrag einer Porträtbüste von Robinsons Tochter ermöglichte. Im Jahre 1831 fertigte David d'Angers auch eine Porträtbüste Robinsons Ehefrau, Ann Buchan Robinson (1791–1853), an; diese Marmorbüste ist heute im Besitz des Museum of the City of New York.

PAF





P.J. DAVID

1824.

41 ANTOINE-LOUIS BARYE
Frankreich (Paris), 1796–1875
*Eine Pythonschlange tötet ein
Gnu*, 1834–1835

Gips, mit rotem Wachs retouchiert
27,9 cm
Inscription am Sockel: *BARYE*
85.SE.48

Barye war der herausragendste Bildhauer bronzenener Tierskulpturen des 19. Jahrhunderts, ein äußerst begabter Zeichner und angesehener Aquarellist. Er war außerdem Mitglied der Barbizon Schule der Landschaftsmaler. Sein Werk zeichnet sich durch seine wissenschaftliche Beobachtung natürlicher Formen aus sowie die Betonung der gewaltsamen und räuberischen Aspekte seiner Subjekte, weshalb man ihn voll und ganz in der französischen Romantik ansiedeln kann. In den späten 1820er Jahren begann Barye, Zeichnungen von Tieren im Zoo des Pariser Jardin des Plantes anzufertigen sowie von ausgestopften Tieren und Skeletten im Laboratoire d'Anatomie Comparée im Musée d'Histoire Naturelle; dieser Tätigkeit ging er für den Rest seines Lebens nach. Er besuchte auch Vorlesungen französischer Botaniker und Zoologen und studierte Abhandlungen über Zoologie und tierische Anatomie. Sein intensives Studieren der Fauna gab ihm die Möglichkeit, die Bewegungen und die Muskulatur seiner Lieblingsmotive akkurat darzustellen – exotische Raubtiere in brutalen Kampfszenen. Durch die Wahl solch dramatischer Sujets hob Barye den Status der Tierbronze auf das Niveau traditioneller, akademischer Sujets aus der Bibel, der Mythologie oder der Geschichte.

Im Jahre 1834 beauftragte der Herzog von Orléans Barye mit der Anfertigung neun kleiner Bronzengruppen als Hauptelemente eines kunstvollen *surtout de table*, eines Objekts für die Tischmitte im Palais des Tuileries. Barye brauchte fünf Jahre, um die Reihe zu vollenden, die fünf Jagdszenen und vier Tierkampfszenen umfaßte, darunter *Eine Pythonschlange tötet ein Gnu*. Das Gipsmodell mit rotem Wachs für diese Bronze zeigt eine um ein zusammengebrochenes Gnu gewundene Python, die dem Gnu in den Hals beißt, während es seinen letzten Atemzug macht. Die Pose des Gnus, der zurückgebeugte Kopf, der offene Mund und die bebenden Nüstern tragen wesentlich zum Pathos dieses gewaltsamen Sujets bei. Baryes meisterhaft realistische Detaillierung – etwa die Kreuzschattierung am glatten Schlangenkörper oder die parallelen Linien, die das zottelige Fell des Gnus beschreiben – unterstreicht die natürliche Pracht der Tiere im tödlichen Kampf ums Überleben.

PAF





42 HENRY WEEKES, R.A.
England (geboren in Canterbury;
tätig in London), 1807–1877
Büste der Mary Seacole, 1859
Marmor, mit integriertem
Marmorsockel
66 cm
Inscription an der Rückseite:
H. WEEKES, A.R.A./Sc. 1859.
95.SA.82

Mary Jane Seacole, geb. Grant (1805–1881), war eine außergewöhnliche Jamaikanerin, die der viktorianischen Gesellschaft als unermüdliche Krankenschwester und Helferin englischer Soldaten während des Krimkrieges bekannt war. In Kingston, Jamaika, geboren, reiste Seacole ausgiebig in Süd- und Mittelamerika, wo sie wertvolle Kenntnisse zur Behandlung von Cholera und Gelbsucht erwarb. Als der Krieg 1854 ausbrach, versuchte sie, in einer Einheit britischer Krankenschwestern tätig zu werden, wurde aber mehrere Male zurückgewiesen. Sie eröffnete daraufhin ihr eigenes Krim-“Hotel”, um Soldaten mit Lebensmitteln, Unterkunft und medizinischer Behandlung zu versorgen. Sie wurde für ihre selbstlose Aufopferung und ihren Mut berühmt, ging sie doch täglich an die Front, um sich um Verwundete und Sterbende zu kümmern. *Die wunderbaren Abenteuer von Mrs. Seacole in vielen Ländern*, ihre Autobiographie von 1857, war ein großer Erfolg, und Seacole wurde im viktorianischen England zu einem Begriff. Die Identifizierung Seacoles als Subjekt dieser Büste beruht auf großen Ähnlichkeiten der Gesichtszüge und der Frisur in dokumentierten Porträts Seacoles, darunter ein Aquarell in der National Library of Jamaica und eine Terrakottabüste im Institute of Jamaica.

Weekes, ein Schüler Francis Chantreys (1781–1841), etablierte sich zuerst als Porträtist; er war von 1868 bis 1876 Professor an der Royal Academy in London. Obwohl die Mehrzahl seiner Büsten auf den von Chantrey etablierten klassizistischen Typen beruhten, führte Weekes ein Element des Kunstvollen und des Erfinderischen in das Genre der Porträtskulptur ein. Seine Büste der Mary Jane Seacole, bei weitem sein phantasievollstes Porträt, verbindet Naturalismus mit dem Phantastischen. Das Gesicht, jede kleine Nuance, jedes Grübchen ist realistisch wiedergegeben, auch das eng gewellte Haar der Mulattin, daß in einem Haarnetz gehalten wird, einem damals üblichen Haarschmuck. Gleichzeitig scheinen Kopf und Brust aus einem Strauß leicht gebogener Palmenblätter hervorzukommen, ohne daß die Blätter auch nur im geringsten von dem Gewicht geknickt würden, und das ganze Ensemble sitzt auf einem konvexen Ring stilisierten Laubs. Weekes' innovativer, wunderlicher Entwurf macht die *Büste der Mary Jane Seacole* zu einer seiner vollendetsten Arbeiten. PAF



43 JEAN-BAPTISTE
CARPEAUX

Frankreich (geboren in
Valenciennes, tätig in Paris),
1827–1875

Büste des Jean-Léon Gérôme,
1872–1873

Marmor

Mit Sockel: 61 cm

Inschrift an der linken Seite unterhalb
des Abschlusses: *Jb^r Carpeaux*
88.SA.8

Carpeaux war der führende Bildhauer in Frankreich um die Mitte des 19. Jahrhunderts und der bevorzugte Porträtbildhauer Napoleons III. und seines gesamten Hofes. Der Stil von Carpeauxs Porträts spiegelt die Wiederbelebung des Rokoko wider, die auch in vielen anderen Skulpturen dieser Periode zu erkennen ist. Carpeauxs Skulpturen sind allerdings auch von einem oft ergreifenden Realismus durchdrungen.

Die *Büste des Jean-Léon Gérôme* ist ein freundschaftliches Porträt eines Künstlerkollegen, der aus politischen Gründen nach England ins Exil ging. Sicherlich ist dies eine der wundervollsten und ansprechendsten Porträtskulpturen des 19. Jahrhunderts. Carpeaux stellte seinen Kollegen in einer typologisch völlig neuartigen Manier dar: die Büste ist schartig gestutzt und auf einer klassizistisch anmutenden Kartusche plazierte, was antike Arbeiten in Erinnerung ruft. Gérôme wird mit eingefallenen Augen und Wangen und mit vom Winde zerwühltem Haar abgebildet, was das romantische Bild des Künstlers als verzweifelten und entfremdeten Geist wachruft. Obgleich Carpeaux in der *Büste des Jean-Léon Gérôme* Elemente der Romantik mit klassischer Kunst verbindet, ist die Büste doch sehr modern: die unvollständige Behandlung des Halses erinnert an den Effekt impressionistischer Skizzen, die sich auf bestimmte Details konzentrieren, jedoch andere nur flüchtig wiedergeben.

PF

- 44 ALBERT-ERNEST
CARRIER-BELLEUSE
Frankreich (tätig in Paris),
1824–1887
*Modell für ein Denkmal an
Alexandre Dumas père, ca. 1883*
- Terrakotta
80,7 cm
Inscription an der Oberseite des
Sockels: A. CARRIER BELLEUSE.
Inscription am Pfeiler: TROIS
MOUSQUETAIRES./VINGT Ans
APRÊS./ LES QUARANTE CinQ./LA
ComtESSE de CHARNY./ AngE
PiTOU/ LA REiNE MARGOT./
Comte de MontE Cristo./ AcTÉ./Etc.
Etc. Etc.
94.SC.19

Diese Terrakottaskulptur zeigt den berühmten französischen Schriftsteller Alexandre Dumas père (1802–1870), der mit seinen historischen Romanen, wie zum Beispiel *Die drei Musketiere* und *Der Graf von Monte Cristo*, internationalen Ruhm erlangte (beide Werke werden in der Inschrift auf dem Pfeiler erwähnt). Carrier-Belleuse war ein enger Freund des Schriftstellers; die sehr persönliche Darstellung Dumas' – die bewußt die informellen Porträts von Künstlern im 18. Jahrhundert wachruft – scheint die enge Beziehung, die die beiden miteinander verband, widerzuspiegeln. Der Bildhauer zeigt Dumas in einfachem Hemd, Hosen und einem langen Hausmantel (*robe de chambre*), den Dumas aufgebrauscht und in achtloser, unordentlicher Manier zuhält. Die scheinbar nonchalante Kleidung des Schriftstellers steht in starkem Kontrast zur dramatischen Wendung seines Kopfes und der Intensität seines Gesichtsausdrucks. In seiner rechten Hand einen Füller haltend, und die linke Hand auf einem Stapel Manuskripte ruhend, blickt Dumas auf, als ob er in seiner kreativen Tätigkeit unterbrochen wurde. Die Figur Dumas' bildet eine erhebliche, vertikale Masse, und die gesamte Komposition ist in groben, einfachen Zügen gehalten. In dieser Hinsicht nimmt der Entwurf eines der größten modernen Denkmäler an einen Helden der französischen Literatur vorweg, die Statue *Balzac* von Auguste Rodin, der als Assistent im Atelier Carrier-Belleuses gearbeitet hatte.

Carrier-Belleuse, der exzellent in Ton modellierte, schuf zahlreiche Werke, die sich durch ihre stark artikulierte Oberflächen und reichhaltige Detaillierung auszeichnen. Die Bearbeitung des Tons der Skulptur der Sammlung Getty ist ein Indiz dafür, daß es sich um ein Skizzenmodell handelt. Der Saum des Hausmantels weist Fingerabdrücke des Bildhauers auf, wo er zusätzlichen Ton einarbeitete, und im Haar sind deutliche Spuren spontaner, reger Applikationen einer Nadel oder eines spitzen Werkzeugs zu erkennen. Das Modell wurde in Vorbereitung für ein Bronzedenkmal angefertigt, das 1884 in Dumas' Heimatort Villers-Cotterêts aufgestellt wurde. Die Statue wurde zwar während des zweiten Weltkrieges zerstört, doch sie ist in zahlreichen Fotografien aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert dokumentiert.

PAF



45 ADOLF VON
HILDEBRAND
Deutschland (geboren in
Marburg; tätig in München
und Florenz), 1847–1921
*Doppelporträt der Töchter des
Künstlers*, 1889
Polychrome Terrakotta
50 cm
86.SC.729

Von Hildebrand war einer der führenden deutschen Bildhauer seiner Zeit. Er wurde in Nürnberg und München ausgebildet und studierte in den 1860er und 1870er Jahren in Italien die Kunst der Antike und der Renaissance; er reiste von 1890 bis zu seinem Tod zwischen Florenz und München hin und her. Die Entwicklung seines Stils war maßgeblich von Bildhauern der Renaissance beeinflusst, wie zum Beispiel Andrea del Verrocchio, Desiderio da Settignano und Luca und Andrea della Robbia. In dieser Doppelbüste rufen der gerade, horizontale Abschluß unterhalb der Dekoltés, der flache, ovale Sockel und das polychrome Terrakotta italienische Porträt- und Reliquienbüsten des 15. Jahrhunderts in Erinnerung.

Die Skulptur der Sammlung Getty zeigt von Hildebrands Töchter, Silvia, vier, und Bertel, drei Jahre alt. Dieses bewegende und feinfühliges Porträt unterscheidet sich in hohem Maße von den sehr verhaltenen, offiziellen Porträts und Denkmälern – Auftragsarbeiten, aus denen sich der größte Teil von Hildebrands Werk zusammensetzt. Die Doppelbüste war als Format in der Geschichte der Bildhauerei zwar selten, doch in der Malerei des Neoklassizismus und der Romantik war es eine verbreitete und populäre Art der Darstellung, insbesondere, um die emotionalen Bande zwischen Liebenden, Freunden oder Verwandten zu betonen. Von Hildebrand war einer der wenigen Bildhauer, der diese Formel in einer freistehenden Porträtskulptur anwandte. Seine sehr intime und persönliche Darstellung, die seine jüngere Tochter in einem verträumten Moment festhält, ist ein Zeugnis für das liebevolle Verhältnis zwischen den Subjekten und dem Künstler.

PAF





46 GEORGE MINNE
Belgien (tätig in Gent, Brüssel
und Sint-Martins-Laten),
1866–1941
Jugendlicher I, ca. 1891
Marmor
42,9 cm
Inschrift mit dem Monogramm des
Künstlers in einem erhabenen Kreis
auf der Oberseite des Sockels: *M*
97.SA.6

Minnes frühe Arbeiten waren relativ akademisch, doch in den späten 1880er Jahren begann er, mit einer Reihe drahtiger, introspektiver Figuren im emblematischeren Stil des Symbolismus zu experimentieren. Der Ton dieser Arbeiten, häufig melancholisch und mysteriös, wurde durch die Freundschaften beeinflusst, die Minne mit Poeten des französischen Symbolismus' verband.

Die vorliegende Marmorskulptur zeigt einen dünnen, nackten Jungen mit weit auseinander gespreizten Beinen und durchgedrückten Knien. Der Jugendliche trägt seinen Körper zur Schau, er streckt seine Genitalien völlig ungeniert, in einer scheinbar herausfordernden Manier, nach vorn. Doch hat er seinen Kopf nach hinten geworfen und seine Arme darüber verschränkt, als ob er sich schämte oder großen Schmerz erlitt. Der Künstler hat hier durch die Verwendung der umgekehrten Y-Pose ein hieroglyphisches Symbol der zweideutigen Sexualität der Jugend geschaffen. Es war außerdem eine wahrhaftige Glanzleistung, eine so dünne Figur mit so weit gespreizten Beinen aus Marmor zu meißeln.

PF

47 VINCENZO GEMITO
Italien (Neapel), 1852–1929
Medusa, 1911
Teilvergoldetes Silber
Durchmesser: 23,5 cm
Inscription auf der Vorderseite, in der
Mitte unten: 1911, GEMITO
86.SE.528



In vielerlei Hinsicht hätte Vincenzo Gemitos Leben den Romanen des 19. Jahrhunderts entspringen können. Er war ein Findling, der kurz nach seiner Geburt vor der Tür eines Waisenhauses ausgesetzt worden war. Das Kind wurde in der gewohnten Manier als *Genito* (auf Italienisch der "Eingeborene") registriert, was später durch einen Schreibfehler in das poetisch passendere *Gemito* ("lamentieren" oder "klagen") geändert wurde. Als Gassenkind von neun Jahren fand er Arbeit im Atelier eines Malers. Im Jahre 1868, als er erst sechzehn Jahre alt war, stellte er seine Arbeiten im Protomotrice di Napoli aus, und die Stadt kaufte seine Werke. Während er an zwei wichtigen Staatsaufträgen arbeitete, verfiel Gemito in eine tiefe Depression. Er wurde 1887 in ein Sanatorium eingeliefert, von dem er sofort Reißaus nahm, um nach Hause zurückzukehren; dort verbrachte er rund zwanzig Jahre von der Außenwelt abgeschnitten. Um 1909/10 kehrte er ins "normale" Leben zurück. Bis zu seinem Tod im Jahre 1929 führte er weiterhin Zeichnungen und Skulpturen aus, und zwar in derselben Art, in der er schon vor seinem selbsternannten Exil gearbeitet hatte.

Sein Werk wird von einer Suche nach einem formalen, auf hellenistischen Idealen beruhenden Schönheitsbegriff bestimmt und weist ein hohes Maß an Handwerkskunst auf, die sich mit der von Künstlern der Renaissance durchaus messen kann. Die *Medusa* der Sammlung Getty ist von der bedeutendsten erhaltenen Kamee der Antike, der *Tazza Farnese*, abgeleitet, die Gemito im Museo Archeologico Nazionale in Neapel besichtigt haben muß. Er übernahm das schuppige Motiv der



aufgespannten Schlangenhaut, die bei der antiken Kamee lediglich am Rand erscheint, und bildete mit dieser Oberfläche den gesamte Rücken seiner Skulptur. Gemito schuf damit einen neuen Skulptur-Typus, den man weder als dekoratives Objekt (wie etwa eine Schüssel oder *tazza*) mit skulpturalen Verzierungen, noch als ein traditionelles, flaches Medaillon mit auf beiden Seiten gleichmäßig verteilter Dekoration bezeichnen konnte. Gemitos *Medusa* gehört in eine eigene Kategorie: es ist einem Relief ähnlich, ist aber beidseitig bearbeitet worden; es ist irgendwo zwischen einem Medaillon und einer von allen Seiten zu betrachtenden Vollplastik anzusiedeln.

Gemitos Faszination mit dem Sujet der Medusa ist möglicherweise auf das graphische Potential der Schlangenlinien zurückzuführen. Es ist allerdings auch möglich, diesen wunderbaren, abgetrennten Kopf mit Schlangenhaaren als ein Symbol für Gemitos stetes Bestreben, das Schöne im Häßlichen zum Vorschein zu bringen, zu interpretieren. Dem Mythos zufolge wurde die einst wunderschöne Medusa von Athene in ein Ungeheuer verwandelt, mit Schlangen statt Haaren, und Augen, die Menschen, die es wagten in sie hinein zu schauen, sofort zu Stein werden ließen. Sie wurde von Perseus geköpft und ihr abgetrennter Kopf soll Unheil abwenden. Gemito fertigte diese Arbeit zu dem Zeitpunkt an, da er aus seiner selbsternannten Zurückgezogenheit hervortrat – er wird sich also sicherlich der apotropäischen Eigenschaften der *Medusa* bewußt gewesen sein, als er sich der Gesellschaft wieder näherte.

PF

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

Die Zahlenangaben verweisen auf die Seite

- Alari-Bonacolsi, Pier Jacopo
(genannt Antico) 20
Anguier, Michel 67
Antico, *siehe* Alari-Bonacolsi,
Pier Jacopo
Aspetti, Tiziano 40

Barye, Antoine-Louis 114
Bernini, Gianlorenzo 52
Bouchardon, Edme 88
Bologna, Giovanni (Jean Boulogne,
genannt Giambologna) 33, 44

Caffieri, Jean-Jacques 94
Canova, Antonio 102
Carpeaux, Jean-Baptiste 119
Carrier-Belleuse, Albert-Ernest 120
Cellini, Benvenuto 27
Chinard, Joseph 106
Clodion, *siehe* Michel, Claude

David d'Angers, Pierre-Jean 111
Deare, John 104

Gemito, Vincenzo 126–127
Giambologna, *siehe* Bologna,
Giovanni
Girardon, François 78

Harwood, Francis 92
Heiden, Marcus 61
Hildebrand, Adolf von 122

Laurana, Francesco 15
Maragliano, Anton Maria 83
Meit, Conrat 18
Michel, Claude (genannt
Clodion) 99
Minne, George 125

nicht identifizierte Künstler:
Flandern 70
Italien 30, 42
Nollekens, Joseph 97

Opstal, Gerard van 62
Ottoni, Lorenzo 81

Robbia, Girolamo della 24
Roland, Philippe-Laurent 101
Roldán, Luisa (genannt La Roldana) 77

Saly, Jacques-François-Joseph 90
Sansovino, Jacopo (Umkreis von) 29
Schardt, Johann Gregor van der 35
Schenck, Christoph Daniel 74
Soldani Benzi, Massimiliano
(genannt Soldani) 86–87
Susini, Antonio 44
Susini, Giovanni Francesco 44, 56

Tacca, Ferdinando 65
Targone, Cesare 38

Verhulst, Rombout 68
Vries, Adriaen de 47, 48

Weekes, Henry 117

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum ist eine Reihe von sieben herrlich illustrierten Bänden, in denen die bedeutendsten Werke der weltbekannten Sammlung dieses Museums präsentiert werden. Jeder Band bietet prächtige Farb reproduktionen der Kunstwerke aus den verschiedenen Abteilungen des Museums, interpretiert und beschrieben in den historischen und kunsthistorischen Begleittexten: Kunst der Antike, Kunstgewerbe, Zeichnungen, Handschriften, Gemälde, Fotografien und Bildhauerei. Gemeinsam lassen sie ein unvergeßliches Kunstpanorama der letzten fünf Jahrtausende entstehen, das hier in einer einzigartigen Reihe präsentiert wird.

WEITERE TITEL IN DER REIHE

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Kunst der Antike

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Kunstgewerbe

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Zeichnungen

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Illuminierte Handschriften

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Gemälde

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Fotografien

Auf dem Einband:

Philippe-Laurent Roland zugeschrieben
Frankreich (Paris)

*Allegorische Gruppe mit der Porträtbüste
eines Architekten* [detail], ca. 1780–1790

Terrakotta

97.SC.9 (vgl. Nr. 36)

Die in diesem Band vorgestellte Sammlung europäischer Bildhauerei reicht vom späten 15. bis zum frühen 20. Jahrhundert und umfaßt Skulpturen aus einer Vielfalt von Materialien: Marmor, Bronze, Alabaster, Terrakotta, Gips, Holz, Elfenbein und Gold. Die früheste Arbeit ist die mysteriöse Skulptur *Der Heilige Cyricus* von Francesco Laurana; die letzte ein schildähnliches Porträt der *Medusa* des italienischen Bildhauers Vincenzo Gemito. Unter den mehr als vierzig Arbeiten, die hier vorgestellt werden, sind Skulpturen von Antico (*Büste eines jungen Mannes*); Cellini (ein *Satyr*, für das Schloß von Fontainebleau); Giambologna (eine *Weibliche Figur*, die wahrscheinlich Venus darstellt); Bernini (*Junge mit einem Drachen*); Canova (*Apollo krönt sich selbst*) und Carpeaux (*Büste des Jean-Léon Gérôme*). Die Sammlung umfaßt Bronzen des Manierismus und des Frühbarocks, darunter Meisterwerke wie der *Merkur* von Johann Gregor van der Schardt und zwei herausragende Arbeiten von Adriaen de Vries: der *Jonglierende Mann* und das *Sich aufbäumende Pferd*. Diese Arbeiten sind beispielhaft für die Qualität der Sammlung postklassischer europäischer Bildhauerei im J. Paul Getty Museum.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
Los Angeles

Gedruckt in Singapur

ISBN 0-89236-515-3



9 780892 365159 90000