



Skulpturen

Fritz Fischer

Am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, im März 1616, trafen sich die maßgeblichen Akteure der Protestantischen Union in Stuttgart. Den Anlass dafür lieferte ein grandioses Fest, das der württembergische Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) zur Taufe seines Sohnes Friedrich (reg. 1649–1682) ausrichtete.¹ Herzog Philipp II. von Pommern (reg. 1606–1618) ließ sich dabei von dem Kunstagenten, Unternehmer und Diplomaten Philipp Hainhofer (1578–1647) vertreten, der ihm einen Bericht über den Verlauf dieser Tage zu schicken hatte. Dieser enthält auch längere Passagen, in denen Hainhofer die Präsentation der Stuttgarter Kunstkammer, die etwa 20 Jahre zuvor von Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608), dem Vater des jetzt herrschenden Herzogs Johann Friedrich gegründet worden war, im Stil eines Kunstkritikers rezensiert und dabei auch die Skulpturen in derselben erwähnt.²

Einen Tag vor dem eigentlichen Fest, so Hainhofer, habe er an einer vom Hof angesetzten Führung durch jene Räume teilgenommen, die für die vornehmsten Gäste reserviert und besonders ausgeschmückt worden waren. Mit dem Auge des Connaisseurs bemerkt er im Gemach für Elisabeth Stuart (1596–1662), die neben

Statuette „Silen mit dem Bacchusknaben“, Werkstatt des Jacopo del Duca (1520–1604), Florenz, letztes Drittel des 16. Jh., LMW (Kat. Nr. 208).

¹ Van Hulsen 1616; Krapf / Wagenknecht 1979.

² Vollständig publiziert in von Oechelhäuser 1891.

ihrem Gemahl, dem Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz (reg. 1610–1623), die ranghöchste Person des Stuttgarter Festes war, „stuende [...] ein [...] Schreib-Tisch, und auf demselben Kaiser Augustus auf einem Pferd von Brunzo von Gio: Bologna gemacht“.³ Giovanni Bologna (1529–1608) hat, soweit wir wissen, den Kaiser Augustus nie dargestellt. Verkleinerte Wiederholungen oder Varianten seiner monumentalen Reiterdenkmale hingegen waren unter den frühabsolutistisch herrschenden Fürsten damals höchst begehrte Sammelobjekte. In jedem Fall war die Präsenz eines Werkes von Giovanni Bologna ein starkes Signal: Am Stuttgarter Hof konnte man Spitzenwerke der zeitgenössischen Florentiner Skulptur sehen. Seine Rezension zur Stuttgarter Kunstammer, die er einige Tage nach dem Tauffest besichtigen durfte,⁴ beginnt Hainhofer mit der Feststellung, dass diese momentan nur notdürftig in einem Turm des Schlosses untergebracht sei.⁵ Unter Johann Friedrich war der Stuttgarter Hof „zu einem der glanzvollsten und festfreudigsten Höfe in Deutschland“⁶ aufgestiegen, weshalb man sicher auch die Kunstammer zur fürstlichen Repräsentation einbeziehen und diese missliche Situation verbessern wollte, denn Hainhofer hält fest: Die „Sachen stehn, hangen, vnd ligen [...] inn keiner Ordnung, [...] biss die rechte Kunstammer ausgebaut wirt.“⁷ Skulpturen erwähnt er teils summarisch, zu sehen seien „vil inn Holtz geschnitne Sachen“⁸ und „etliche Bildlen di brunzo“.⁹ Ferner nennt er einzelne Werke, mit denen sich ein berühmter Künstlername verbinden ließ: „ein Centaurus,

der dem Ulissi sein Weib entfiert,¹⁰ und ein Pferd von dess Gio: Bologna Handt“¹¹ sowie „die Abnemung Christj [vom Chreutz] nach dess Michael Angelo Buonarota Original vom Hans de Vos inn Silber [gemacht]“.¹² Dann hebt er noch eine gleichfalls ‚moderne‘ Skulptur hervor, weil sie einen Bezug zum Adressaten seines Berichts hat: „3 stainene Kindtlen, so in einem Driangel auf einander schlaffen,¹³ über die Massen schön [...]. Ist inn der gröesse, wie Cupido, den E: Frstl: Gn: inn Porphido Stain von Florenz haben, allain sein dise 3 Kindlein, so auch Flügelen haben, nur inn gemainen Stain aber auch di rilievo gehauen.“¹⁴ Schließlich stellt er noch ein besonders kostbares Stück vor: „ein hohes gantz guldines Cruzifix,¹⁵ auf das kostlichste mit edlen Stainen geziert, [...] soll Ihr Frstl: Gn: 10 000fl. gekostet haben, und habe Ich nach dem Ritter St. Georgen zue Münnichen¹⁶ und der Monstrantz zue Eystett¹⁷ nit baldt ein schöner und kunstlicher Stuckh gesehen, dass so sauber, und artig gemacht ist, [als dieses].“¹⁸

¹⁰ Möglicherweise handelt es sich dabei um die Nessus-und-Dejanira-Gruppe aus der Sammlung Marx Zech, die später in die Wiener Kunstammer gelangte. Fleischhauer 1976, S. 38, 45.

¹¹ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 307. In den Inventaren lassen sich mehrere Pferdestatuetten nachweisen, die nach Modellen Giovanni Bolognas in Florenz hergestellt wurden (Inv. Nr. KK weiß 11 und 12).

¹² Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 309. Das Objekt befindet sich heute vermutlich in der Sammlung von Stift Klosterneuburg bei Wien. Fleischhauer 1976, S. 45. Vgl. hierzu zuletzt Seelig 2000.

¹³ Die Beschreibung Hainhofers passt genau auf Marmorreliefs mit *tre putti dormienti*, die um 1600 in mehreren Varianten in römischen Sammlungen zu finden sind. Das bekannteste Exemplar gehört zur Sammlung der Borghese und ist dort seit 1609 nachweisbar (Inv. Nr. CLXXXIV). Faldi 1954, S. 13f., Kat. Nr. 6. Faldi nennt auch die Exemplare in den anderen Sammlungen. Vgl. auch Moreno / Stefani 2000, S. 162, Kat. Nr. 12 mit Abb.

¹⁴ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 309.

¹⁵ Das Stück ist verloren. Auch nach dem Dreißigjährigen Krieg war es ein Leitobjekt der württembergischen Kunstammer. Wenn es zeitgleich mit den Stücken entstand, die Hainhofer nennt, dürfte es aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Carola Fey zu den sakralen Objekten in der Kunstammer. ¹⁶ Georgstatuette, zwischen 1586 und 1597 wohl nach einem Entwurf von Friedrich Sustris (um 1540 bis um 1599), Residenz München, Schatzkammer.

¹⁷ Mader 1924, S. 125.

¹⁸ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 309.

³ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 279. Fleischhauer nimmt an, es handele sich um einen Schreibtisch von Sebastian Rottenburger (um 1565–1620), den Herzog Johann Friedrich der Pfälzer Kurfürstin zum Geschenk gemacht habe. Fleischhauer 1971, S. 392.

⁴ Während des Festes zeigte der Hausherr den fürstlichen Gästen seine Kunstammer. Von Oechelhäuser 1891, S. 306–309.

⁵ Man hatte Hainhofer also von dem Plan unterrichtet, die herzogliche Kunstammer zukünftig im Neuen Bau zu präsentieren.

⁶ Sauer 1993, S. 56.

⁷ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 307.

⁸ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 309.

⁹ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 307.

Aus Hainhofers Einschätzung der Stuttgarter Sammlung wird deutlich: Weder Herzog Friedrich noch sein Sohn und Nachfolger Herzog Johann Friedrich von Württemberg hatten eine Vorliebe für Skulpturen – anders als Albrecht V. von Bayern (reg. 1550–1579), der mit rund zweihundert Bronzen und noch mal doppelt so vielen Skulpturen aus anderen Materialien prunkte, oder Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (reg. 1564–1595), der an die hundert Kleinbronzen besaß, ganz zu schweigen von Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612), der sich für Skulpturen aus Silber, Wachs und Hartstuck begeisterte.¹⁹ Dennoch hatte die Stuttgarter Kunstammer durch einzelne Skulpturen ein gewisses Profil gewonnen: Ein Akzent lag auf der zeitgenössischen italienischen Bildhauerkunst. Herzog Friedrich hatte sie auf seinen Italienreisen kennen und schätzen gelernt.²⁰ Die Eindrücke, die der Herzog bei dem Besuch der Kunstammer des Herzogs Ferdinand I. Medici (reg. 1587–1609) in Florenz gewonnen hatte, hat sein Begleiter und Architekt Heinrich Schickardt (1558–1635) festgehalten. Er berichtet, dass „darin seind auff die hundert Antiquitetische Köpff, auch Brust, und gantze Bilder [...] sonsten stehet dieser gantze Saal [...] zu beeden Seiten voll Kunstreicher Bilder [...] fast alles Antiquiteten, oder aber von den besten Meistern, so zu unsern zeiten gelebt, unnd zum theil noch leben gemacht“.²¹

In dem Bestreben, Hauptwerke der antiken und modernen Kunst zu zeigen, deutet sich in der Kunstammer Herzog Friedrichs und seines Sohnes Johann Friedrich eine Entwicklung an, die erst in den Jahren nach dem Dreißigjährigen Krieg in Stuttgart und andernorts vollzogen wird: weg vom universellen Anspruch, hin zur Repräsentation mit Kunstwerken im engeren Sinn. Hierzu

¹⁹ Zur Charakteristik der genannten Sammlungen siehe Diemer / Diemer 2011.

²⁰ Friedrich hatte auf seiner Italienreise die Kunstammer Großherzogs Ferdinand I. Medici in Florenz, die des Herzogs Vinzenz I. Gonzaga (reg. 1587–1612) in Mantua sowie in Venedig die Bibliothek, das Antiquarium und die Kunstammer besucht. Fleischhauer 1976, S. 5.

²¹ Zitiert nach Heyd 1902, S. 206.

passt die Nachricht, dass Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612) „ein schön und köstlich Kunststück“ an den Stuttgarter Hof schenkte.²²

So katastrophal die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges auch für das Land und die Kunstammer waren, Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) ging den Wiederaufbau der Sammlung höchst engagiert an, denn sicherlich gehörte auch die Erneuerung der Kunstammer zu seiner Politik, „bei Musik- und Theateraufführungen, Turnieren, Jagden, Feuerwerken, Geburtstagen, Hochzeiten, feierlichen Leichenbegängnissen sowie durch den Aufbau von Kunstsammlungen [...] höfischen Glanz und Luxus zu zeigen“.²³ Es begann glücklich mit dem 1653 angefallenen Erbe der Kunstammer des württembergischen Kammermeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616), eines „vir doctus“.²⁴ Allerdings macht ein 1624 erstelltes, nach Materialien geordnetes Verzeichnis²⁵ deutlich, dass diese entsprechend ihrer Entstehungszeit um 1600 noch ganz enzyklopädisch ausgerichtete Sammlung kaum hochrangige Skulpturen enthielt.²⁶ Gleichwohl setzte Herzog Eberhard III. auf diesem Gebiet durchaus Akzente. Zunächst ließ er eine Reihe von eindrucksvollen monumentalen Skulpturen in die Kunstammer bringen: Großbronzen²⁷ aus dem Alten Lusthaus²⁸, lebensgroße Figuren aus Ton

²² Um welche Art von Kunststück es sich gehandelt hat, muss offenbleiben. Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 3.

²³ Fischer 1984, S. 206f.

²⁴ So nennt ihn der Tübinger Polyhistor Martin Crusius (1526–1607). Fleischhauer 1976, S. 57.

²⁵ HStAS A 20 a Bü 4, Aufstellung von 1624. Fleischhauer zitiert zudem eine Auflistung der Gegenstände nach Gattungen. Fleischhauer 1976, S. 49f.

²⁶ Deshalb mag Herzog Johann Friedrich, dem sie zum Kauf angeboten worden war, sie nicht erworben haben. Fleischhauer 1976, S. 57. Es gibt eine genaue Aufstellung und Bewertung der Sammlung: HStAS A 20 a Bü 159. Unter den mehr als 20.000 Gegenständen befanden sich nur etwa 80 Skulpturen aus Metall, 50 aus Wachs, 40 aus Holz, 40 aus Alabaster, 30 aus Gips, 20 aus Elfenbein und 20 aus Ton.

²⁷ „Ein gegossenes Brustbild, eine Antiquität“, vermutlich Inventar Nr. KKR 6275, „ein von Metall gegossener Menschenfuß“, vermutlich Inv. Nr. E 3664. Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 47.

²⁸ Im Alten Lusthaus waren wohl die Reste der im Krieg geplünderten

aus der ehemaligen Grotte²⁹ und extra angefertigte Nachgüsse der berühmten Kaiserbüsten im Augsburger Rathaus.³⁰ Außerdem gab er herausragende Kleinplastiken aus Bronze,³¹ Elfenbein³² und Holz³³ aus seinen eigenen Gemächern in die Kunstkammer. Diese war nun nicht mehr im Nordturm selbst, sondern in den drei anschließenden Räumen zum Lustgarten hin aufgestellt worden, wenn auch wohl noch in der gleichen Weise: Alle Gegenstände standen frei auf Tischen herum oder hingen von der Decke. Die wenigsten waren – wie andernorts auch, zum Beispiel in München³⁴ – in Schränken untergebracht.

Um den Bestand stärker anwachsen zu lassen, nahm der Herzog Schenkungen entgegen,³⁵ bemühte sich, ganze Sammlungen³⁶ zu kaufen und agierte auf dem Kunstmarkt. Dabei handelte er überaus geschickt: Den Nürnberger Kunsthändler Negelin behandelte er offenbar sehr zuvorkommend. Als dieser sich *mit etlichen schönen Waaren bey Serenissimo angemeldet [hatte], [...] ließen Ihre Fürstlich Durchlaucht Ihme in dem Schloß auf der Freulin von Stolberg Boden einlogiren.*³⁷

ten Kunstkammer gelagert. Fleischhauer 1976, S. 47.

²⁹ Fleischhauer 1976, S. 58.

³⁰ Fleischhauer 1976, S. 59.

³¹ *Ein Mann in romanischem Habit auf einen Pferd sitzend, eine Andromeda, eine Göttin Venus.* HStAS A 20 a Bü 7, S. 10. Fleischhauer 1976, S. 65.

³² *Zwei helfenbeinerne Zargen [...] von nackenden Weibsbildern* (Inv. Nr. KK braun-blau 49) und *nackenden Kindlein* (Inv. Nr. KK braun-blau 38 oder 46), *ein Becher, worauf die fünf Sinne gestochen* (Inv. Nr. KK braun-blau 48), *drei Bilder von [...] Foecunditas, Abundantia und Venus.* HStAS A 20 a Bü 7, S. 7; Fleischhauer 1976, S. 66.

³³ *Schildlein aus Buchsbaum, worauf die Caritas [...] mit zwei Kindlein* (Inv. Nr. KK braun-blau 70). HStAS A 20 a Bü 7, S. 8, Nr. 23; Fleischhauer 1976, S. 66.

³⁴ Seelig 2008a, S. 19–27.

³⁵ Fleischhauer erwähnt in diesem Zusammenhang drei antike (?) Büsten, zwei „Brustbilder alte römische Kaiser“, die 1944 zerstört worden seien (Fleischhauer 1976, S. 58) sowie als Schenkung von Johann Joachim Schuelin (1588–1658) eine Marmorbüste eines Römers. Ob es sich dabei um jene Büste (Inv. Nr. E 4651) handelt, die Fleischhauer als spätrepublikanisch einordnet, ist fraglich. Fleischhauer 1976, S. 59, Anm. 112. Siehe hierzu im Beitrag „Zeugnisse römischer Zeit“ von Nina Willburger.

³⁶ Fleischhauer 1976, S. 72–75.

³⁷ HStAS A 20 a Bü 7.

Danach begannen die Verkaufsverhandlungen, die damit endeten, dass er für 80 Gulden ein Relief kaufen konnte, das als ein Werk von Albrecht Dürer (1471–1528) galt (Kat. Nr. 218, KK braun-blau 116).

Auch bei der Dokumentation seiner Sammlung entwickelte der Herzog Ehrgeiz. Beim Abfassen der Inventare erwartete er von seinem Kunstkammerer mehr als nur eine positivistische Beschreibung der Gegenstände, ein Festhalten der *im Augenschein zugegen liegenden Speciebus und Sortimenten*. Die Leistung des Kammerers sollte vielmehr *in einer nervosen und wohlverfasseten historischen Beschreibung beruhe[n]*.³⁸ Tatsächlich spiegelt das Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686)³⁹ eine deutliche Systematisierung wider.⁴⁰ Er hat *durch vernünftige Seperation und Aufräumung der ganzen Antiquitätenkammer*⁴¹ Ordnung geschaffen. Skulpturen finden sich denn auch in Schränken mit Objektgruppen derselben Funktion oder desselben Materials. Sie sind gelistet unter den Überschriften „von Gyps gegoßene Bilder und Tafeln, von Erden poussierte Sachen, von Kupfer, von Ertz und Metall, von Stein außgehauene Sachen, von Bein, Horn und dergleichen gedreht und geschnitzte Sachen, von und in Holtz geschnittene Sachen, Haydnische Opfer: Begräbnuß geschirr, und Antiquitäten, so in gräbern gefunden worden, von Wachs poussierte Sachen, Geschirr von Helfenbein und Horn und allerhand Abgüsse von Blei“. ⁴² Beim Inventarisieren der einzelnen Skulpturen blieb Schmidlin hinter den fürstlichen Erwartungen zurück: Er kontextualisiert die Gegenstände nicht, er äußert sich nicht zu Bedeutung und Funktion, zum Alter und zur Herkunft

³⁸ Fleischhauer 1976, S. 78.

³⁹ SMNS, Inventarium Schmidlinianum.

⁴⁰ Siehe hierzu Bujok 2016, S. 88–92. Vgl. auch den Beitrag „Die Geschichte der württembergischen Kunstkammer von Carola Fey.

⁴¹ SMNS, Inventarium Schmidlinianum.

⁴² Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 79f. SMNS, Inventarium Schmidlinianum.

der Skulpturen.⁴³ Nicht einmal die berühmten ‚modernen‘ Bildhauer, die auch schon für den Herzog gearbeitet hatten, wie den zudem aus der Region stammenden Leonhard Kern (1588–1662),⁴⁴ nennt er als ausführende Künstler.

Welchen hohen Stellenwert Eberhard III. seiner Kunstkammer einräumte, kam darin zum Ausdruck, dass er sie aus dem Schloss herauslöste und in ein eigenes Gebäude umziehen ließ. Die Sammlung war fortan im 1553 errichteten Alten Lusthaus⁴⁵ zu sehen, das im berühmten herzoglichen Lustgarten lag. Damit wurde die Kunstkammer Teil des weit über die Grenzen Württembergs hinaus bekannten herzoglichen Vergnügungsparks⁴⁶, der auch mit durchaus derben Attraktionen aufwarten konnte: So stand in der Grotte eine Andromeda, die aus ihren Brüsten und anderen Stellen ihres Körpers Wasser auf die Besucher spritzte. Und unter ihr kauerte ein angezogenes *Frauenzimmer*, das in den Armen ein Kind wiegte, *als wann sie solches einschlaffern wolle, dadurch sich aber entblösset, und an verborgenem Orth starck Wasser [...] spritzt, dass es die gesamte gegenüberliegende Wand begosse.*⁴⁷ Zu dem teils frivolen Charakter des Lustgartens passt die Nachricht, dass Herzog Eberhard eine ganz besondere Skulptur zum Signet seiner Kunstkammer erkor. 1669 ordnete er an, dass *ein von Metall gegossenes Bäuerlein, so ein Tabaktrinker und zumal seine Notdurft s. v. verricht*, in die Kunstkammer hinunter gestellt werde, *dass solches hinfüro das Wortzeichen sein soll.*⁴⁸ Die Figur des Bauern war mehr als ein Gegenstand zum Anschauen oder Anfassen. Als handelndes Bildwerk konnte sie den Besucher in Staunen versetzen, denn *wan man ein*

rauchkerz darunter stellt,⁴⁹ blies er aus *unterschiedlichen Orten den Rauch von sich*,⁵⁰ aus der Pfeife, die er in seinem Mundwinkel hielt, den Ohren und dem Anus.

Unter Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) sollte Württemberg ein absolutistisch regierter Staat werden. 1704 legte der Herzog den Grundstein für das Ludwigsburger Schloss, ein imposantes Zeichen dafür, dass die Folgen des Dreißigjährigen Krieges überwunden waren und er nach dem Vorbild König Ludwigs XIV. (reg. 1643–1715) grandios Hof zu halten gedachte. Im gleichen Jahr wollte Eberhard Ludwig die Aufmerksamkeit auch auf seine Kunstkammer lenken. Er ließ einen Stich⁵¹ anfertigen, der sie bekannt machen sollte. Ludwig Soms (tätig um 1705–1725)⁵² Blatt zeigt eine Kunstkammer, in der vor allem Kunstwerke im engeren Sinn ausgestellt sind. Zwar erinnert der Globus⁵³ in der Mitte des Raumes, der für die Einheit der ganzen Welt steht, noch an das traditionelle, universalistische Konzept einer Kunstkammer, die die ganze Welt im Kleinen abbilden will. Und tatsächlich gibt es auch in der Kunstkammer Herzog Eberhard Ludwigs offenbar noch einige Naturalia und Exotika zu bestaunen: Auf dem zweiten Schrank von links liegen große Tierknochen⁵⁴ und auf dem Schrank gegenüber steht ein ausgestopfter (?) Vogel. Aber den Gesamteindruck bestimmen doch die großformatigen Gemälde und die vielen Skulpturen. Besonders bedeutend unter den plastischen Werken sind offenbar die sieben etwa lebensgroßen Büsten,⁵⁵ denn sie sind auf separaten,

43 Ca. 40 aus Gips, 40 aus Elfenbein, 30 aus Metall, 20 aus Holz, 20 aus Wachs und 10 aus Stein.

44 In der Kunstkammer befanden sich mehrere Werke von Leonhard Kern und seiner Werkstatt (Inv. Nr. E 799, KK braun-blau 37, KK braun-blau 46, KK braun-blau 48).

45 Gugenhan 1997, S. 78–84.

46 Weissert / Kretschmar / Fischer 2013, S. 56–63.

47 Sattler 1752, S. 33; Gugenhan 1997, S. 128.

48 HStAS A 20 a Bü 7, S. 23. Vgl. Kat. Nr. 215.

49 Die Rauchkerze stellte man von unten in den Sockel hinein.

50 Die Pfeife ist verloren. Im Inventar von Schuckard heißt es noch, der Bauer halte eine silberne Pfeife in der Hand. HStAS A 20 a Bü 21, S. 2.

51 Abb. auf S. 28 f

52 Das Blatt ist unten rechts bezeichnet: „Lud. Som fec.“. Fleischhauer sieht hinter dieser Bezeichnung Ludwig Sommer (nicht im Thieme Becker und im AKL) und datiert den Stich um 1670. Fleischhauer 1976, S. 84, 95. Zu Ludwig Som vgl.: Thieme / Becker 1937, Bd 31.

53 Laut Gugenhan 1997 ein Erdglobus, der um 1640 in der Werkstatt des Willem Janszon Blaeu (1570–1638) entstand. Gugenhan 1997, S. 82. Vgl. auch Kat. Nr. 269

54 Zu erkennen ist ein großer Unterkiefer.

55 Bislang ist es noch nicht gelungen, die dargestellten Büsten mit

einheitlich gestalteten Postamenten platziert. Auf den Schränken stehen kleinere Skulpturen, darunter viele verkleinerte Antikenkopien sowie einige der berühmten Bronzen des Giovanni Bologna, die Gruppe „Nessus raubt Dejanira“⁵⁶ und zwei Exemplare des „Fliegenden Merkur“ (Kat. Nr. 214).

Auch wenn der Kupferstecher vielleicht kein wirklich realistisches Abbild der württembergischen Kunstkammer zeichnen wollte oder konnte, die Botschaft seines Blattes an den Betrachter war klar: Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg besitzt eine moderne Kunstkammer, die neben Gemälden auch bedeutende Skulpturen enthält. Zudem ist sie groß, reich mit Kunstwerken ausgestattet und – das kommt in der streng symmetrischen Ausrichtung der Möbel besonders gut zur Anschauung – sehr sorgfältig geordnet. In ihrer vorbildlichen Ordnung kann sie auch als ein Abbild der guten Herrschaft des Herzogs verstanden werden.⁵⁷ Seine Büste⁵⁸ stand gleich am Eingang zur Kunstkammer, auf der Mittelachse des Raumes, dem Globus gegenüber.

Allerdings dürfte die Kunstkammer im Alten Lusthaus anders ausgesehen haben, als der Stich das glauben machen will. Jedenfalls lässt sich das aus dem Gesamtinventar herauslesen, das unter Herzog Eberhard Ludwig ab 1705 von Johann Schuckard (1640–1725, tätig:

1690–1725) angelegt wurde. Es ist streng nach Aufbewahrungsorten gegliedert und gibt einen Zustand wieder, der offenbar seit der Gründung der Kunstkammer gleich geblieben war:⁵⁹ Von der Decke hing eine Fülle von Gegenständen. Acht Seiten braucht Schuckard, um sie alle in seinem Inventar aufzuzählen. Darunter sind *ein Gelenk aus dem Rückgrad eines Walfisches, groß und schwer*,⁶⁰ [...] *ein Crocodil, 11 schu lang, mit aufgespertem Rachen*,⁶¹ [...] *ein sonderbares [...] Gewehr, wie es die Afrikaner im Königreich Congo gebrauchen*,⁶² und die berühmte *Aloe Americana Stuttgardiensis* aus dem Schlossgarten, *die 1658 floriert hat, alß Kayser Leopold zu Franckfurt wurd gekrönt*.⁶³ Und an den Fensterwänden und über den Türen waren Kupferstiche, Stadtansichten, Landkarten, genealogische Bilder angebracht.⁶⁴ Laut dem Inventar standen mit 24 auch weit mehr Schränke im Alten Lusthaus, als der Stich glauben macht. Da Schuckard auch die Skulpturen, die auf den Schränken standen, genau erfasst, lässt sich nach einem Vergleich mit dem Stich feststellen: Som zeigt einerseits eine Auswahl, die beeindrucken sollte. Zu diesem Zweck präsentiert er dem Betrachter sogar die eine oder andere Antikenkopie, die in der Sammlung tatsächlich gar nicht vorhanden war, wie den Herkules Farnese⁶⁵, den Apoll vom Belvedere⁶⁶ oder die Venus de Medici⁶⁷. Andererseits lassen sich mit Hilfe des Inventars auch Werke auf dem Stich identifizieren: Die Skulpturen, die auf dem Schrank ganz hinten links stehen, sind vermutlich jene, die in der ehemaligen Grotte im Lustgarten zu sehen waren und auf Anweisung Eberhards III. in die

erhaltenen oder in den Inventaren genannten Werken zu identifizieren, auch wenn sie durchaus differenziert wiedergegeben sind. Manche wirken durch die angegebene Kleidung wie Porträts, manche durch das Fehlen derselben wie antike Heroen.

⁵⁶ AK Wien 1978/79, S. 147f., Kat. Nr. 60–67.

⁵⁷ Felfe 2003 nennt den Stich als Beispiel für die Darstellung eines menschenleeren Raums, der den Betrachter in die Kunstkammer hineinzieht. Als weitere Beispiele nennt Felfe G. Wingendorps Frontispiz zu Olaus Worms Museum Wormianum [...] (Leiden, 1655) und Jo. Bapt. Bertonius / Hieronymus Viscarius Frontispiz zu B. Ceruti und A. Chiccos Museum Calceolarium [...] (Verona, 1622), Felfe 2003, Abb. 3 und 4, sowie Sammlungsbilder in Paolo Maria Terzagos Museum Septalianum [...], Tortona 1664. Felfe 2003, S. 235, Anm. 11. Eine Variation stellt die Bildtafel von Blerendorf aus Lorenz Begers Thesaurus Electoralis Brandenburgicus selectus (Köln 1696) dar. Felfe 2003 S. 235f., Abb. 5.

⁵⁸ *ein Brustbildnis von Marmel [...], ausgefertigt von Sebastiano Zimmerman* [um 1665–1728], *Hofbilthauer Ao 1698*. HStAS A 20 a Bü 24, S. 68; Fleischhauer 1976, S. 96.

⁵⁹ HStAS A 20 a Bü 16 bis Bü 29.

⁶⁰ HStAS A 20 a Bü 24, S. 60.

⁶¹ HStAS A 20 a Bü 24, S. 60.

⁶² HStAS A 20 a Bü 24, S. 65.

⁶³ HStAS A 20 a Bü 24, S. 64.

⁶⁴ Fleischhauer 1976, S. 95.

⁶⁵ Auf dem ersten Schrank rechts sowie auf dem mittleren Schrank vor der Rückwand. Haskell / Penny 1981, S. 229–232, Nr. 46.

⁶⁶ Auf dem ersten Schrank links. Haskell / Penny 1981, S. 148–151, Nr. 8.

⁶⁷ Links, auf dem dritten Schrank. Haskell / Penny 1981, S. 325–328, Kat. Nr. 88.

Kunstkammer verbracht worden waren⁶⁸ und im Inventar wie folgt beschrieben sind: *drei große auß sonderbarer hierzu bereiteter Masse in Lebensgröß gefertigte nackte Bilder, deren zwey liegende und auf grünem Postamenten ruhende Weibspersonen, an den beiden [...] also lociert sind, daß sie mit den Gesichtern herabwaerts in den Saal sehen, das dritte aber so ein Mannsbild den heidnischen Genium vorbildet, mit über sich gestrecktem linken arm, zwischen den beiden Weibsbildern gantz aufrecht stehet.*⁶⁹

In der Folgezeit verlagerte sich das Interesse Eberhard Ludwigs immer mehr nach Ludwigsburg. Dort, nicht in Stuttgart, hielt er Hof, um seinen Machtanspruch und seine Grandeur dem Volk und den anderen Reichsfürsten gegenüber zu veranschaulichen. Dennoch gab es in der Kunstkammer im Bereich Skulptur noch wichtige Zuwächse. So wurden etwa eine Reihe von Gipsen, wahrscheinlich Antikennachbildungen, für die Kunstkammer hergestellt.⁷⁰ Eine wirklich ambitionierte Ankaufspolitik betrieb der Herzog zwar nicht mehr, aber er ließ historisch Relevantes sichern: Ab 1702/03 wurde zumindest ein Teil der figürlichen Bronzen von den nach und nach abgebauten, weil altmodisch gewordenen Brunnenanlagen im Lustgarten der Kunstkammer zur Aufbewahrung übergeben (Kat. Nr. 209). Sie zählen heute zu den rarsten Stücken der Sammlung, denn fast überall sonst sind solche Bronzen, die ja nicht als Kunstwerke per se geschaffen worden waren, eingeschmolzen worden.

Noch eine ebenso bedeutende Sicherung von Überkommenem hat Herzog Eberhard Ludwig vorgenommen: 1729 kaufte er die Kunstkammer von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682)⁷¹ von

dessen Erben. Zu dieser gehörte eine ganze Reihe von Bronzen. Ihre hohe künstlerische Qualität macht deutlich, was ein ambitionierter Sammler schon kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg erreichen konnte. Für die Stuttgarter Kunstkammer war der Erwerb der Neuenstädter Sammlung, die allerdings schon 50 Jahre zuvor entstanden war, ein Quantensprung. Erst durch sie erreicht die Stuttgarter Sammlung auch ein überregional bedeutendes Niveau: Nun enthält sie wirklich hervorragende Antikennachbildungen,⁷² mit der lebensgroßen Büste Philipps des Guten (reg. 1419–1467) ein Hauptwerk der deutschen Renaissance,⁷³ eine Arbeit des Hofbildhauers des französischen Königs Barthélemy Prieur (ca. 1536–1611),⁷⁴ ein Relief nach einer Grafik von Albrecht Dürer (1471–1528)⁷⁵ sowie Kleinplastiken von Leonhard Kern (1588–1662) und David Heschler (1611–1667), die zur Zeit von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt zu den wegweisenden Bildhauern zählten.

Die hohe Qualität der Neuenstädter Sammlung hat sicher viel mit der Weltläufigkeit des Sammlers zu tun. Ebenjener Friedrich, dessen Taufe 1616 so pompös gefeiert worden war, residierte nach ausgedehnten Reisen – er besuchte Frankreich, Italien und England und lebte drei Jahre am Hof seines Onkels Christian IV. von Dänemark (reg. 1588–1648) in Kopenhagen – und einer großen militärischen Karriere ab 1650 in Schloss Neuenstein. 1653 heiratete er Clara Augusta (1632–1700), die Tochter von Herzog August von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (reg. 1635–1666), der als der gelehrteste Fürst

68 Fleischhauer 1976, S. 95; Gugenhan 1997, S. 103–135.

69 HStAS A 20 a Bü 23, S. 1.

70 Fleischhauer 1976, S. 102; HStAS A 302/3 Zeughaus Stuttgart 1708/09.

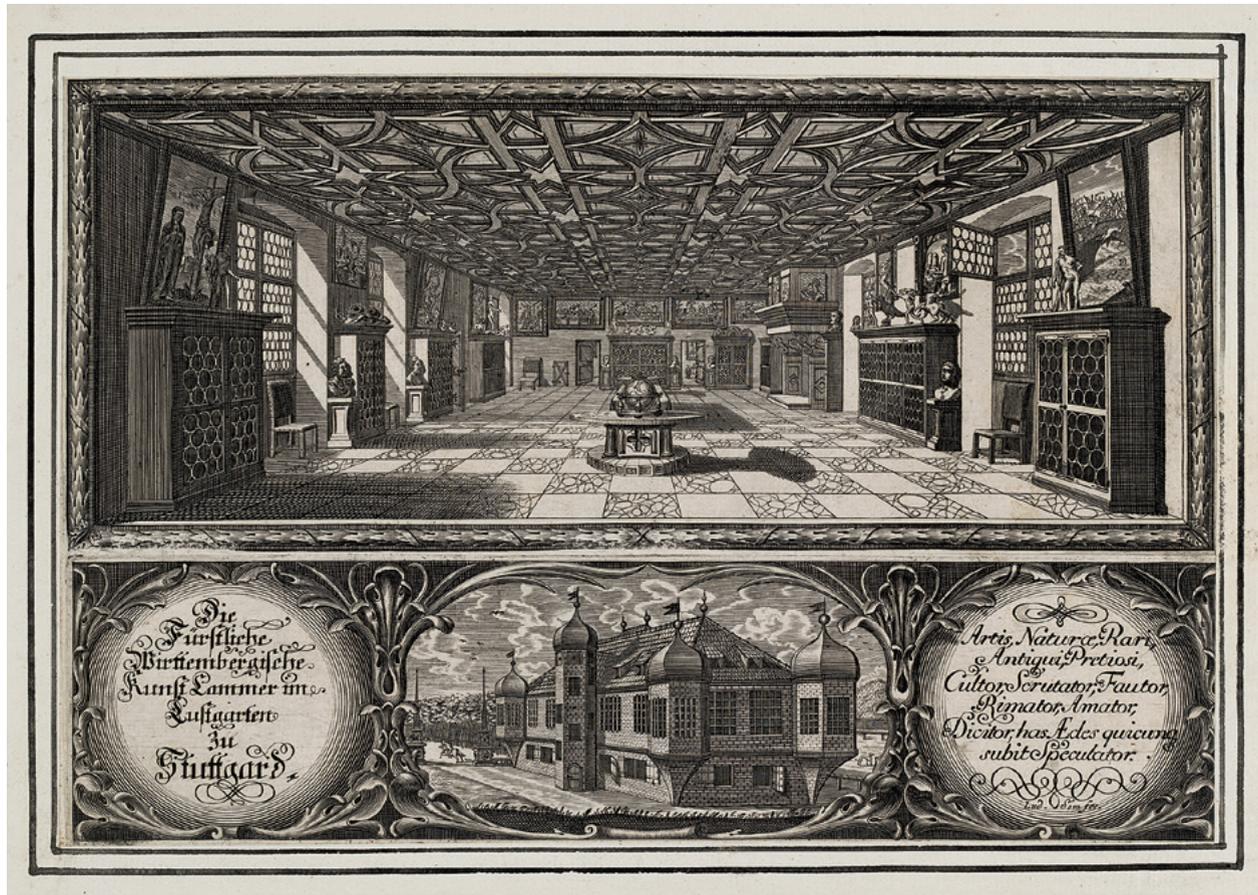
71 Im Rahmen des 1649 mit seinem Bruder Eberhard III. geschlossenen „Fürstbrüderlichen Vergleichs“ wurde er zum Begründer der Nebenlinie Württemberg-Neuenstadt.

72 Der ältere Sohn des Laokoon (Inv. Nr. KK weiß 74; Kat. Nr. 206), Bein eines Mannes (Inv. Nr. KK weiß 89), Großbronze mit dem Kopf des Laokoon, vermutlich identisch mit dem „Caput Barbatum“ auf der von Fleischhauer entdeckten handgeschriebenen Liste (HStAS G 143, Bd. 10) von Herzogin Albertine Sophie Esther (1661–1728), der auch als Milon von Kroton gedeutet wurde (Inv. Nr. KRG 6275). Fleischhauer 1974, S. 216, Anm. 44.

73 Kat. Nr. 203.

74 „Statua eines Mannes auf einem Fuß“ (Inv. Nr. KK weiß 33a) auf der Liste von Herzogin Albertine. Fleischhauer 1974, S. 216.

75 Inv. Nr. KK weiß 95, vgl. Kat. Nr. 204, ursprünglich 1601 von Herzog Johann Friedrich von Württemberg in Italien gekauft. Fleischhauer 1974, S. 216, Anm. 50.



Kupferstich „Die fürstliche Württembergische Kunst Cammer im Lustgarten zu Stuttgard“, Ludwig Som, 1704, Ludwigsburg Museum.

seiner Zeit galt und mit der Herzog August Bibliothek die wohl bedeutendste Bibliothek der frühen Neuzeit gründete. Gestützt auf seine familiären Verbindungen⁷⁶ hat Friedrich trotz seiner sicher bescheidenen finanziellen Möglichkeiten eine vergleichsweise riesige Bibliothek und eine Kunstkammer von Rang eingerichtet,⁷⁷ die seine Residenz zu einem „kulturellen Mittelpunkt für das ganze Herzogtum Württemberg“⁷⁸ werden ließen. Eine zentrale, nicht zu überschätzende Rolle bei der Entwicklung seiner Sammlungen dürfte der französische Numismatiker Charles Patin (1633–1693) gespielt haben, der um 1669

auch eine Weile in Neuenstadt lebte.⁷⁹ Patin, selbst Sammler von Büchern und Münzen, war eine schillernde Persönlichkeit⁸⁰ mit einem international ausgerichteten Netzwerk zu den nobelsten Sammlern Europas, das dem Sammler Herzog Friedrich, mit dem er freundschaftlich verbunden war, sicher hilfreich sein konnte. Friedrich August von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1682–1716), der Sohn des Sammlers, ließ 1710 ein Cimeliarchium veröffentlichen, einen Bestandskatalog seiner Münzen. In der Einleitung wird dankbar auf die Vorarbeiten von Charles Patin zu dem Werk verwiesen. Im Anhang werden 18 Bronzen⁸¹ aufgezählt, die „von

⁷⁶ Herzog August unterhielt eine umfangreiche Korrespondenz mit seinen Agenten u.a. in Augsburg, Nürnberg, Paris, Den Haag, Hamburg, Köln, Wien und Stuttgart. Fink 1954, S. 11.

⁷⁷ Zu den Kunstsammlungen der Herzöge von Württemberg-Neuenstadt: Fleischhauer 1974.

⁷⁸ Eberlein 1997, S. 220.

⁷⁹ Felfe 2012.

⁸⁰ Patin führte einen schwunghaften Schwarzhandel mit zum Teil verbotenen Büchern. Zu Patin zuletzt: Felfe 2013, S. 337f.

⁸¹ „1., Radamantus, 2., Philippus Dux Burgundiae [Inv. Nr. KRGT

den berühmtesten und künstlichsten Meistern in Italien gemacht worden seyn“.⁸²

Auch die Nachfolger Herzog Eberhard Ludwigs betrieben auf dem Gebiet der Skulpturen keine aktive Sammlungs- politik mehr und beschränkten sich auf die Bewahrung von Familienbesitz. Der Herzog-Administrator Karl Rudolf von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1737–1738) ließ 1737 26 Bronzen aus dem Nachlass von Herzog Carl Alexander (reg. 1733–1737) in die Kunstkammer bringen,⁸³ 1741 der Herzog-Administrator Carl Friedrich von Württemberg-Öls (reg. 1738–1744) die Mömpelgarder Antiquitäten.⁸⁴ Zu diesen gehörten auch einige bedeutende kleinformatige Holzschnitzereien,⁸⁵ die vermutlich schon Herzog Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1617–1628) erworben hatte.⁸⁶

Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts, als das Alte Lusthaus unter Herzog Carl Eugen (1744–1793) für den Bau des Neuen Schlosses abgerissen wurde und die Kunstkammerbestände immer wieder umziehen mussten, verliert die Kunstkammer ihre Bedeutung im höfischen Leben immer mehr. Man bediente sich aus den Beständen der Kunstkammer, um die Räume in den

neuen Schlössern zu dekorieren. Skulpturen und Gemälde berühmter Meister waren dazu dienlich. Die Fülle der übrigen Gegenstände, die einst die herzogliche Kunstkammer ausgemacht haben, wird notdürftig untergebracht, kommt in eine „Rumpelkammer“, wird aus der Sammlung ausgeschieden. So geht im Bereich der Skulpturen viel von dem verloren, was lange Zeit in der Kunstgeschichte nicht viel galt: Gipse, Wachse, Repliken. Unter den erhaltenen Skulpturen spielen die Bronzen quantitativ und qualitativ die Hauptrolle. Abgesehen von den 16 ehemaligen Brunnenfiguren aus dem Lustgarten haben sich über 40 Bronzen erhalten. Die meisten lassen sich als große Kunst im kleinen Format ansprechen: Antiken- nachahmungen sowie Werke, in denen sich die berühmten Werke Giovanni Bolognas direkt oder indirekt widerspiegeln. Unter den Kleinplastiken aus Holz und Elfenbein, ebenfalls etwa 40 Werke, lässt sich – wie in anderen Kunstkammern des 17. Jahrhunderts auch – die Mehrzahl unter den Stichworten Rubensrezeption (Kat. Nr. 215 und 220) und Dürerrenaissance (Kat. Nr. 218 und 221) zusammenfassen.

Die Erforschung der einzelnen Skulpturen hat in der Nachkriegszeit mit den Bronzen eingesetzt und konnte hier im Rahmen des Forschungsprojekts zur Stuttgarter Kunstkammer ein gutes Stück vorangetrieben werden. Doch es bleiben noch viele Desiderate, etwa eine intensive Bearbeitung der Stuttgarter Brunnenbronzen und ihres Umfeldes.

5432; Kat. Nr. 203], 3., Milo Crotonensis [Inv. Nr. KRG 6275], 4., Ein Pferdts-Kopf von Givo di Bologna [Inv. Nr. KK weiß 29], 5., Ein Ochß und Bär, Ramantius [Inv. Nr. KK weiß 32], 6., Ein Römisch. Triumph-Waag [Inv. Nr. KK weiß 95, Kat. Nr. 204], 7. Ein Kindtskopff [Inv. Nr. KK weiß 60], 8., Ein Indianisches Oraculum [Inv. Nr. E 1403], 9., Ein Pferd [Inv. Nr. KK weiß 11], 10., Ein Römisch. Kopff di Flora [Inv. Nr. KK weiß 67], 11., Ein Löw [Inv. Nr. KK weiß 85], 12., Ein Romanis Kopff extra gut [Inv. Nr. KK weiß 74, Kat. Nr. 206], 13., Ein anti- quer Fuß [Inv. Nr. E 3664], 14., Ein antiquer Leib Marforio genannt [Inv. Nr. KK weiß 78], 15., Ahasverus und Esther [Inv. Nr. KK weiß 2], 16., Ein Ampel, 17., Der Neptunus, 18., Gegossene Statua eines Manns auf einem Fuß [Inv. Nr. KK weiß 33a].“

⁸² Cimeliarchium 1710, S. 139.

⁸³ Fleischhauer 1976, S. 111; HStAS A 20 a Bü 31, S. 8.

⁸⁴ Die „Mömpelgarder Antiquitäten“ sind im Nachlassinventar von Herzog Carl Alexander verzeichnet. HStAS G 196 Bü 30, fol. 82v–88v. Diese Stücke gehörten der Mömpelgarder Linie, die schon 1723 mit dem Tod von Herzog Leopold Eberhard (reg. 1699–1723) erloschen war. Fleischhauer 1976, S. 116–120.

⁸⁵ Fleischhauer 1976, S. 115. Inv. Nr. KK braun-blau 73, KK braun-blau 80, KK braun-blau 82. Vgl. auch den Beitrag „Kleinplastische Holzporträts“ von Delia Scheffer.

⁸⁶ Fleischhauer 1976, S. 119.

203 **Philipp der Gute von Burgund** **(reg. 1419–1467)**

Jörg Muskat (um 1450 bis 1527), zugeschrieben
Augsburg, um 1510

Bronze, Hohl-guss mit brauner Patina. Hochrelief,
rückseitig offen, Bänder mit Schraub-löchern sowie
einem Vierkant. H. 58,0 cm, B. 61,0 cm, T. 21,0 cm
Bezeichnung auf dem Schriftband am unteren
Rand der Büste: *PHILIPPVS . DVX . BVRGVNDIAE*;
rückseitig an der rechten Schulter in Weiß:

KRG 5432

LMW, Inv. Nr. KRGT 5432

Mit dieser denkmalhaften, streng frontal ausgerichteten und mit einer anspruchsvollen Inschrift *PHILIPPVS . DVX . BVRGVNDIAE*. versehenen Büste wird – 40 Jahre nach seinem Tod – an Philipp III., den Guten, Herzog von Burgund erinnert, einen der bedeutendsten Herrscher und Ordensstifter Europas. Unter ihm ist Burgund zu einer Großmacht aufgestiegen, er machte es zu einem Zentrum der abendländischen Kultur.

Der Herzog von Burgund trägt die modische Kleidung seiner Zeit in nobelster Ausführung: eine pelzverbrämte Houppelande (dt. Tappert) und einen großen Chaperon mit Sendelbinde. Dazu hat er eine Kette mit einem Kleinod in Kreuzform angelegt sowie die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, den er anlässlich seiner Heirat mit Isabella von Portugal (1397–1471) selbst gestiftet hatte.

Die Bildnisbüste entspricht erstaunlich genau den gemalten Portraits des Herzogs, die zu seinen Lebzeiten entstanden sind. Den Portraits aus der Werkstatt des Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden (1399/

1400–1464) kommt die Bronze derart nah,¹ dass angenommen wurde, der Bildhauer habe seine Büste tatsächlich nach einem dieser Bilder gearbeitet.²

Seit Feuchtmayr (1921/22) wird in der Literatur über die ehemalige Funktion und den ursprünglichen Aufstellungsort der Büste spekuliert. Wegen des lebensgroßen Formats – damals ein Novum in der Bronzeplastik nördlich der Alpen – und wegen der offenen Rückseite wird vermutet, dass die Bronze ursprünglich Teil eines großen Monuments fürstlicher Erinnerungskultur war oder zumindest hätte werden sollen. Zunächst wurde sie, Feuchtmayr (1921/22) und Baldass (1923) folgend, mit dem Grabdenkmal für Kaiser Maximilian I. (reg. 1508–1519) in der Innsbrucker Hofkirche in Verbindung gebracht, einem Komplex mit 28 überlebensgroßen Bronzestatuen von Ahnen, Verwandten und politischen Leitbildern des Kaisers, ferner 100 Statuen von Heiligen des Hauses Habsburg sowie 34 Kaiserbüsten – dem gewaltigsten Monument, das je in Erinnerung an einen europäischen Herrscher geschaffen wurde.³ Begründet wurde diese These mit der Ikonografie. Die Stuttgarter Büste passe bestens in das zugrunde liegende Programm des Grabmals, denn Philipp der Gute stehe als Großvater von Maximilians erster Gemahlin, Maria von Burgund (1457–1482), für die Legitimität der habsburgischen Herrschaft über Burgund und sei zudem Maximilians Vorgänger als Souverän des Ordens vom Goldenen Vlies.

Die neuere Literatur, etwa Krahn (1995) und Kirchweger (2008), folgt dieser Annahme nicht mehr, denn Philipp der Gute sei be-

reits hinreichend durch eine lebensgroße Statue am Grabmal Maximilians repräsentiert,⁴ die Stuttgarter Büste sei deshalb für das Programm überflüssig, ihre ursprüngliche Funktion sei noch zu bestimmen.

Das Maximiliangrab und die Werke, die für dieses oder in seinem Umkreis geschaffen wurden, liefern in der Forschung bis heute auch Ansatzpunkte zur Beantwortung der Frage nach der Autorschaft der Bronze. In der Nachfolge von Oberhaidacher (1983) wird übereinstimmend festgestellt, dass die Stuttgarter Bronze eng mit den Büsten Kaiser Maximilians I.⁵ und der Eleonore von Portugal (1434/36–1467)⁶ in der Wiener Kunstkammer sowie der Büste Caesars aus der Reihe der Imperatorenbüsten auf Schloss Ambras⁷ verwandt sei. Alle vier Bronzen werden dem in Augsburg tätigen Jörg Muskat zugeschrieben. Indes müssen diese Zuschreibungen als vage angesehen werden, denn bis heute ist es nicht gelungen, Jörg Muskat ein einziges Werk mit Sicherheit (archivalisch) zuzuweisen.

Feuchtmayr (1921/22), Oberhaidacher (1983) und noch Madersbacher (1996) haben einen Vermerk Conrad Peutingers (1465–1547) aus dem Jahr 1510 auf die Stuttgarter Büste bezogen, in dem der Ratgeber und Projektleiter des Kaisers für das Maximiliangrab Ausgaben für ein Wachsmo-dell sowie zwei Abgüsse eines Brustbildes Philipps erwähnt. Wie zuletzt Kirchweger (2008) konstatiert die neuere Forschung jedoch, dass in der Quelle kein ausführender Künstler erwähnt sei und sie deshalb nicht wirklich als Beleg für die Autorschaft von Jörg Muskat herangezogen werden könne.



Den Autor der Stuttgarter Büste zu benennen, wird wohl erst möglich sein, wenn die Tätigkeit von Jörg Muskat besser fassbar ist und auch die anderen Modellschnitzer und Wachsbossierer, die in Augsburg zu Beginn des 16. Jahrhunderts tätig waren, eingehender erforscht worden sind, was schon Krahn (1995) angeregt hat. Auch wenn der Bildhauer der Stuttgarter Büste noch nicht namentlich benannt werden kann, gilt nach wie vor die Einschätzung, dass sie zu den prominenten Stücken der Hofkunst Kaiser Maximilians I. zu zählen ist. Eine 1912 in Brüssel gegossene Replik der Stuttgarter Büste wird im Museum der Hispanic Society of America in New York aufbewahrt.⁸

Die wegen ihrer Größe und ihrer monumentalen Wirkung herausragende Bronze stammt aus der Sammlung Herzog Friedrichs von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682). Sie gehörte, wie im Anhang des 1710 veröffentlichten „Cimeliarchiums“ beschrieben, eines Bestandskataloges der Münzen im Besitz von Herzog Friedrich August von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1682–1716), zu jenen 18 „rare[n] Bronzen-Stücke[n], welche zu Embellirung deß Müntz-Cabinets auf denen Medaillen-Kästen herum- auch darzwischen gestellt und gehängt worden“.⁹ Herzogin Albertine Sophie Esther von Württemberg-Neuenstadt (1661–1728), die sich um den Verkauf der Sammlung ihres verstorbenen Schwiegervaters zu bemühen hatte und dazu eine Liste über den Bestand

verfasste, bezeichnete die Büste darin als *sehr curios*¹⁰. In der Tat kam der Großbronze, von der man zu gern wüsste, auf welchem Wege sie nach Neuenstadt gelangte, in der württembergischen Kunstammer stets eine gewisse Sonderrolle zu. 1728 war sie von Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) zusammen mit den anderen Bronzen angekauft worden. Kurze Zeit später ließ sie Carl Alexander von Württemberg (reg. 1733–1737) in sein Kabinett im Stuttgarter Neuen Schloss stellen. Das Bildnis wird ihm deshalb viel bedeutet haben, weil er – nachdem er zum katholischen Glauben konvertiert war – in den von Philipp dem Guten gegründeten, höchst noblen Orden vom Goldenen Vlies aufgenommen worden war. 1766 kam die Büste wie die meisten Bronzen im neu eingerichteten Antiquitätenkabinett im Ludwigsburger Schloss zur Aufstellung. Dort stand sie wegen ihrer Größe *frey im Zimmer* und zwar *auf einem großen Stein-Farb angestrichenen Postament von Holz*.^[FF]

Quellen:

Cimeliarchium, Nr. 2, S. 139 (1710):
„Philippus Dux Burgundiae“

HStAS G 143 Bü 10 (um 1725):

Undatierte, handschriftliche Notiz der Herzogin Albertine von Württemberg:
Bruststück genandt Philippi Ducis Burgundiae sehr curios.

HStAS A 20 a Bü 31, 3 (um 1740):

Specification der Metallenen Antiquitäten so bey dem fürstl. Müntz Cabinet sich befunden, und der fürstl. Kunst und Raritäten Cammer zur Verwahrung übergeben worden [...] Moderne Piecen [...]

Nr. 14

Philippus Hertzog von Burgund, ein bruststück Arbeit groß mit bedecktem Haupt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 52, Nr. 14 (1754)

HStAS A 20a Bü 83, S. 9 (1771):

Nr. 59. Ein Brustbild in Lebensgröße von Metall, welches Philippum, Herzogen von Burgund vorstellet. Stehet wegen seiner Größe frey im Zimmer auf einem großen SteinFarb angestrichenen Postament von Holz.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 59, o. P. (1776–84)

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 125r, Nr. 59

(1784–1791):

Nro. 59

Ein Brustbild in Lebens Größe Von Metall, welches Philippum Herzogen von Burgund vorstellet. In der academie bibliothek.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 189v (1791/92):

Antiqitäten [...]

Nro. 59

1 Brustbild in Lebensgröße von Metall, welches Philippum Herzogen von Burgund vorstellet. Befindet sich in der Academie

Bibliothec Zimmer

Zusätze: ~~im Neuen Schloß~~. War im Okt. 1817 noch im N. Schloß. Die Quittung liegt im Buch.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 3 (1807):

In die Königliche Appartements vom Neuen Schloß sind aus dem K. Kunstkabinett abgegeben worden. [...]

Invent. Nr. 59 der Antiquitäten: Ein Brustbild in Lebensgröße von Metall, welches Philipp, Herzog v. Burgund vorstellet.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 5, Nr. 59 (1811)

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 12 (1811):

Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg. [...]

N.59 Br. Bild zu Lebensgröße v. Metall.

Philipp le Bon.

Literatur:

Cimeliarchium 1710, Nr. 2, S. 139;

Feuchtmayr 1921/22, S. 98f.;

Baldass 1923, S. 36;

Gilman Proske 1932, S. 166;

Oberhammer 1935, S. 435f.;

Bange 1936, S. 60f.;

Lieb 1952, S. 244;

Weihrauch 1952/53, S. 203f.;

Müller 1961, S. 12;

AK Brügge 1962, Nr. 348;

Müller 1966, S. 175;

Weihrauch 1967, S. 257;

Fleischhauer 1974, S. 216, Anm. 46;

Fleischhauer 1976, S. 103;

Fleischhauer 1977, S. 19;

AK Brüssel 1987, S. 50, Kat. Nr. 1

(Martina Pippal);

AK Berlin 1995/96, S. 234, Kat. Nr. 46

(Volker Krahn);

AK Innsbruck 1996, S. 176, Kat. Nr. 44

(Lukas Madersbacher);

AK Manderen 1998, S. 178, Kat. Nr. 47

(Jean-Luc Liez);

AK Wetzlar 2002, S. 235, Kat. Nr. 301

(Gisela Sachse);

AK Berlin / Magdeburg 2006, S. 234, Kat. Nr.

45 (Claudia Kryza-Gersch);

AK Bern / Brügge 2008/09, S. 358, Kat.

Nr. 174 (Franz Kirchweger);

Klein / Raff 2013, S. 110.

¹ Friedländer 1967, Nr. 125d, g; Heinz / Schütz 1976, Kat. Nr. 190; AK Bern / Brügge 2008/09, S. 174, Kat. Nr. 1.

² Zuerst hat dies Oberhaidacher vermutet: Oberhaidacher 1983, S. 218, Anm. 30.

³ Zum Denkmal zuletzt Haidacher / Diemer 2004.

⁴ AK Innsbruck 1996, S. 176, Kat. Nr. 44 (Lukas Madersbacher).

⁵ AK Berlin / Magdeburg 2006, S. 542, Kat. Nr. VI. 35 (Claudia Kryza-Gersch); AK Bern / Brügge 2008/09, S. 357, Kat. Nr. 172 (Franz Kirchweger).

⁶ AK Wetzlar 2002, S. 227, Kat. Nr. 205 (Georg Schmidt-von Rhein); AK Berlin / Magdeburg 2006, S. 543, Kat. Nr. VI. 36 (Claudia Kryza-Gersch); AK Bern / Brügge 2008, S. 358, Kat. Nr. 173 (Franz Kirchweger).

⁷ Unter den Imperatorenbüsten, die auf Schloss Ambras aufbewahrt werden, steht die Stuttgarter Bronze der Büste von Julius Cäsar besonders nahe. Diese galt zuletzt als ein Werk aus der Werkstatt von Laux Zotmann (tätig 1509–1517) nach Entwurf von Jörg Muskat. Kat. Wien 2008, S. 220, Kat. Nr. 99 (Katharina Seidl).

⁸ Gilman Proske 1932, S. 166.

⁹ Cimeliarchium 1710, S. 139.

¹⁰ HStAS G 143 Bü 10 (um 1725).

204 **Relief. Triumph Kaiser Maximilians I. (reg. 1508–1519)**

nach Albrecht Dürer (1471–1528)

Augsburg oder Nürnberg, nach 1515 / vor 1601

Bronze mit schwarzer Patina. H. 19,7 cm, B. 39,0 cm; älterer, zugehöriger (?) Rahmen: Nadelholz, die Leiste braun, die Profile mit Goldbronze gestrichen. H. 33,5 cm, B. 52,7 cm, T. 5,0 cm

Bezeichnung rückseitig zweimal in Weiß 95 mit rotem Punkt, roter Aufkleber mit gedruckter Aufschrift *Königl. Münz- Kunst- und Alterth. Kabinet in Stuttgart* sowie Reste eines weißen Papieraufklebers (1,3 x 1,2 cm)

LMW, Inv. Nr. KK weiß 95

Vor der Figur des Kaisers ist die Patina auf einer runden Fläche von sechs Zentimetern im Durchmesser abgerieben; an den oberen Rändern ist die Patina verrieben.

Kaiser Maximilian I. thront unter einem Baldachin auf einem mit vier Pferden bespannten Triumphwagen, der mit Löwen, Greifen und Adlern geschmückt ist. Vier lorbeerbekränzte, nobel gekleidete junge Reiter treiben die Pferde an, zwei mit Peitschen. Maximilian trägt die Insignien seiner 1508 hinzugewonnenen kaiserlichen Macht: die neue Kaiserkrone – eine Verbindung von Bügelkrone und Mitra, weltliche und geistliche Macht symbolisierend – Schwert und Zepter sowie zusätzlich die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, dessen Souverän er ist. Ihm zu Füßen liegt der Reichsapfel.

Die Stuttgarter Bronze ist, wie zuerst Giehlow (1910/11) festgestellt hat, die Teilreplik eines größeren Reliefs aus Nussbaumholz, das seit 1824 im Louvre aufbe-

wahrt wird.¹ Bei dem Vorbild ist die Darstellung des triumphierenden Maximilian Teil einer komplexeren Darstellung. Die bildliche Darstellung wird ergänzt von einer Inschrift² mit den Titeln des Herrschers und gerahmt von einer Reihe von Wappen: dem des Kaisers sowie denen von Ungarn, Kroatien, Dalmatien und Bosnien.

Wie Giehlow (1910/11) dargelegt hat, entstand das Relief des Louvre, fußend auf Skizzen Dürers³ und nach den Angaben des Historiografen Johannes Stabius (nach 1460 bis 1522), aus Anlass des Ersten Wiener Kongresses im Jahre 1515.⁴ Auf diesem konnte Maximilian seine Ostpolitik erfolgreich abschließen und mit einer von ihm betriebenen Doppelhochzeit den Grundstein für die spätere Donaumonarchie legen: Maria von Habsburg (1505–1558), eine Enkelin Kaiser Maximilians, heiratete Ludwig II. von Ungarn (reg. 1516–1526), den Sohn von Wladislaw II. (reg. 1471–1516), König von Böhmen, Kroatien und Ungarn. Zugleich wurde Ferdinand I. (reg. 1526–64), der Enkel Maximilians, mit Anna von Ungarn (1503–1547) verbunden.

Zwei Repliken in Stuck, die das Relief des Louvre als Ganzes wiederholen und nicht nur den bildlichen Teil wie die Stuttgarter Bronze, werden im Bayerischen Nationalmuseum⁵ und auf der Burg Kreuzenstein⁶ aufbewahrt.

Fleischhauer (1974, 1976, 1977) konnte mit Hinweis auf eine überlieferte Rechnung nachweisen, dass Herzog Johann Friedrich von Württemberg (reg. 1608–1628) das Bronzerelief auf seiner Kavaliertour 1601 in Venedig für sieben Pfund erworben hat. Aus

seinem Besitz muss es zunächst in die Sammlung von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682) gekommen sein. Wahrscheinlich gehörte es sogar zu jenen Bronzen, „welche zu Embellirung des MüntzCabinets“⁷ zwischen die Medaillen-Kästen gehängt worden waren. Zumindest ist im Anhang des 1710 veröffentlichten Cimeliarchiums, dem Bestandskatalog der Münzsammlung von Herzog Friedrich August von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1682–1716), in diesem Zusammenhang ein „Ein Röm. Triumph-Waag“⁸ erwähnt. 1729 gelangte das Relief im Rahmen des Ankaufs der Neuenstädter Sammlung in die Stuttgarter Kunstammer. [FF]

Quellen:

HStAS G 66 Bü 4:

Fasciculus XI

Abraham Bellins, Hofmeisters, Rechnung von anfang der Italiänischen Reiß, biß sein absterben. 1601 [...] Num I. fol. 6r: einen schenen Triumph vom alten König gekauft vmb 7 Pfund

Cimeliarchium, Nr. 6, S. 139 (1710):

„Ein röm. Triumph-Waag.“

HStAS G 143 Bü 10 (um 1725):

Undatierte handschriftliche Notiz der Herzogin Albertine von Württemberg (1661-1728): *einen röm. Triumphwagen*

HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 17 (um 1730):

Moderne Piecen [...]

Ein Bas Reliev, so einen mit 4 Pferdten bespannten Wagen, worinn die Persohn eines Kajßers sitzend, vorstellet in schwarzem Rahm



Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 52, o. P., Nr. 17 (1754)

HStAS A 20 a Bü 83, Nr. 61 (1771):

Ein Bas Relief von Metall, so einen mit vier Pferden bespannten Wagen, worinn ein Kayser sitzt, vorstellt. In einem schwarz gebeiztem Rahmen. Modern.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 125r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 6 (1776–1784);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 190r (1791/92)

Zusatz: Z.2. K 4

Literatur:

Cimeliarchium 1710, Nr. 6, S. 139;

Giehlow 1911, S. 19;

Fleischhauer 1974, S. 216, Anm. 50, S. 221;

Fleischhauer 1976, S. 37, Anm. 209;

Fleischhauer 1977, S. 19;

Klein / Raff 2013, S. 110.

baum 2002, Bd. 2, S. 482.

4 Zum Ersten Wiener Kongress zuletzt Haidacher / Diemer 2004, S. 178–182.

5 Darauf hat Fleischhauer (1974) schon aufmerksam gemacht. Zu dem Stück siehe Müller 1959, S. 286–288, Nr. 299.

6 Giehlow 1911, S. 18f.

7 Cimeliarchium 1710, S. 139 (1710).

8 Cimeliarchium 1710, Nr. 6, S. 139 (1710).

¹ Bange 1928, S. 73f.; Strauss 1974, Bd. 3, S. 1798. Wahrscheinlich liegt der Bronze ein Abguss nach dem Stück im Louvre zugrunde.

² Der Wortlaut der Inschrift findet sich zitiert bei Bange 1928, S. 73.

³ Giehlow 1911, S. 19. Grundlage bildet eine Zeichnung im Dresdner Skizzenbuch, Dresden, Sächsische Landesbibliothek (R-147, fol. 167v). Winkler 1937, S. 86, Kat. Nr. 672; Strauss 1974, Bd. 3, S. 1572, Nr. 1515/49. Diese Zeichnung bildete aber wohl nicht die alleinige Vorlage. Auch Motive – die Reiter etwa – aus Dürers Zeichnung für den kleinen Triumphwagen scheinen in die Darstellung eingeflossen zu sein. Winkler 1938, Bd. 3, S. 85, Kat. Nr. 671; Strauss 1974, Bd. 3, S. 1322, Nr. 1512/13; Schoch / Mende / Scher-

205 Öllampe in Form einer Sphinx

Werkstatt des Andrea Briosco, genannt Riccio

(um 1470 bis 1532)

Padua, 1. H. 16. Jh.

Bronze, Hohl-guss mit schwarzer Patina. H. 12,7 cm;

älterer,¹ dreifach abgetreppter Sockel aus schwarz-

braunem Marmor. H. 8,9 cm, B. 12,2 cm, T. 7,9 cm

Bezeichnung auf dem Bauch der Sphinx in Weiß:

KK 101 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 101

Der Sockel ist an den Rändern bestoßen.

Auf den ersten Blick scheint die Öllampe aus einer Sphinx gebildet – mit einem Dochtbehälter an der Brust und einer Einfüllklappe auf dem Rücken. In der Antike war die Sphinx meist ein aus einem männlichen Löwenkörper und einem weiblichen Menschenkopf zusammengesetztes verführerisches Mischwesen. Aber Riccio modifiziert die antiken Motive und fügt Neues hinzu: Sein Zwitter ist dreibeinig und nicht verführerisch schön, sondern hat herbe, männliche Gesichtszüge. Er trägt einen Helm mit Widderhörnern an den Seiten sowie einen Panzer, der sich über den Vorderbeinen volutenförmig aus- und am Rücken einrollt. Vor allem aber macht Riccio aus der Lampe ein Scherzgefäß: Mit aufgeblähten Backen scheint die Sphinx die Flamme ausblasen zu wollen, die aus dem Dochtbehälter vor ihr schlägt. Kann die Rätselhafte auch das Wesen der Schicksalsgöttin Fortuna² annehmen und das Lebenslicht auslöschen?

Antikisch³ gestaltete Öllampen aus der Paduaner Werkstatt des Andrea Riccio gehörten in der Renaissance zu jenen Kostbarkeiten, mit denen ein Gelehrter gern sein Studiolo schmückte. Sie waren durchaus funktions-tüchtig, doch fungierten sie nicht wirklich als Lichtquelle.⁴ Vielmehr galten Riccios Öllampen als Kunstwerke, sehr geeignet zum Amusement des gelehrten Betrachters, denn ihre Ikonografie war anspielungsreich und komplex.

Die Öllampe in Form einer Sphinx gilt als eine der erfolgreichsten Erfindungen Riccios. In seiner Werkstatt wurde sie in verschiedenen Variationen und über einen langen Zeitraum hergestellt, auch noch nach dem Tod des Meisters. In vielen Kunstkammern und Sammlungen sind Exemplare vorhanden:⁵ im Museo Nazionale del Bargello Florenz, im Victoria and Albert Museum London, in der Münchner Kunstkammer, im Museo Nazionale di Capodimonte Neapel, im Metropolitan Museum of Art in New York, im Schlesischen Landesmuseum Troppau, im Museo Correr Venedig und im Kunsthistorischen Museum Wien.

Das Stuttgarter Exemplar hat in der Literatur bislang wenig Beachtung gefunden. Fleischhauer (1976) erwähnt es lediglich im Zusammenhang mit seiner Herkunft. Fischer (2004) hat es erstmals ausführlicher vorgestellt und als „nach Andrea Riccio“ eingeordnet. Indes ist es beim heutigen Wissensstand noch kaum möglich zu entscheiden,

welches Exemplar eigenhändig oder von einem Nachfolger hergestellt wurde und wann es entstanden ist; das Stuttgarter gehört jedenfalls zu den qualitätsvollen.

Die Öllampe kam 1729 zusammen mit der Neuenstädter Sammlung in die württembergische Kunstkammer. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 12 (um 1730):

Eine schöne Lampe, eine Hieroglyphische Sphingen mit Widderhörnern auf dem Haupt, vorstellend auf einem Postament.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 52, Nr. 12 (1754);

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 57 (1776);

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 125r (1784–91).

Gleichlautend, mit Zusatz zum Material:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 189r (1791/92):

uf einem Postament von schwarz gebeiztem Holz. antique

Zusatz: ~~im N. Schloß~~, Z. 2. K 2.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, o. P., Nr. 57 (1808):

In die Königliche Appartements sind aus dem K. Kunstkabinet abgeliefert worden: N. 57. Eine antike Lampe in Form einer Sphinx mit Widderhörnern am Kopf.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 5, Nr. 57 (1811):
Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg. [...]
N.57 Ant. Lampe v. Metall, e. hierogl. Sfinx
mit Widderhörnern am Kopf. Ant.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):
Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden
bisher im königl. Residenz Schloß im rothen
Kunztzimmer gestanden theils antike – theils
nach Antiken gefertigte Bronzen, welche
nach Auskunft des Herrn Professors und Bib-
liothekars Lebret im Kunst und Antiken Cabi-
net gestanden sind, wieder in dasselbe zu-
rückgegeben, nämlich: [...]
Lampengefäß ein Meerfräulein vorstellend.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 123, Anm. 20;

Fischer 2004, S. 74, Nr. 26.

¹ Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt. HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6.

² Zur Deutung der Sphinx als Fortuna siehe Frosien-Leinz 1985a.

³ Im 18. Jahrhundert wurden Riccios Lampen für antik gehalten. Montfaucon 1719, Taf. 145.

⁴ Zur Ausstattung eines Studiolo siehe Frosien-Leinz 1985b.

⁵ Zu den verschiedenen Exemplaren: Planiscig 1927, S. 489, Nr. 478, 479; Kat. München 1956, Nr. 94; Radcliffe 1966, S. 14; Kat. New York 1973, Nr. 37; Northampton 1978, Nr. 125; Baker / Maek-Gérard / Radcliffe 1992, S. 418–424; AK Frankfurt 1985, S. 509, Nr. 222; Banzato / Pellegrini 1989, S. 54f., Kat. Nr. 25; Warren 2001, S. 94; Sauerländer 2008, Bd. 2, Teil 2, S. 723, Nr. 2432 (Dorothea Diemer); Madrid 2009/10, Nr. 4.



206 Hochrelief. Kopf des älteren Sohnes des Laokoon

Florenz, 2. Drittel 16. Jh.

Bronze, Hohl-guss mit schwarzer Patina. H. 13,5 cm; moderner Sockel aus schwarzem, weiß geädertem Marmor. H. 9,8 cm, B. 8,0 cm, T. 8,0 cm

Bezeichnung rückseitig auf dem Hals in Weiß:

KK 74 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 74

Die Patina ist an den erhabenen Stellen etwas abgerieben.

Mit weit geöffneten Augen und zusammengezogenen Augenbrauen blickt der Knabe voller Angst nach rechts.

Weder die Kunstkammerer des 18. Jahrhunderts noch Fleischhauer (1974), der einzige, der sich je zu dem Stück geäußert hat, haben in der Bronze den Kopf des älteren Sohnes des Laokoon¹ – nach dem Vorbild der berühmten Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen – erkannt. In den Inventareinträgen wird die Bronze als *einen vornehmen Römer vorstellend* geführt, Fleischhauer nennt sie lakonisch ein „Kopffragment“. Gleichwohl ist der Bezug zu der berühmten Antike deutlich, auch wenn er sich auf die allerdings besonders charakteristische Augenpartie beschränkt und der Mund im Unterschied zum Vorbild geschlossen ist. Stilistisch ordnet Fleischhauer (1974) den Kopf ohne weitere Begründung als „niederländisch um 1600“ ein.

Mit der Stuttgarter Bronze vergleichbare Werke, Teilrepliken der Köpfe der beiden Söhne, werden im Maximilianmuseum der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und auf Schloss Ambras in Innsbruck² aufbewahrt. Die Augsburger Bronzen denkt sich Schädler um 1600 in Italien entstanden.³ Die aus Gips gefertigten Köpfe aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (reg. 1564–1595) gelten Seidl als italienische Arbeiten des 16. Jahrhunderts.⁴

Die Stuttgarter Bronze stammt, wie Fleischhauer (1974) festgestellt hat, aus der Sammlung von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682), die seine Erben 1728 an Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) verkauft haben. Herzogin Albertine von Württemberg-Neuenstadt (1661–1728),⁵ die den Verkauf der Gegenstände letztlich betrieb, preist den Kopf in einer handschriftlichen Auflistung der Sammlung ihres Schwiegervaters als *extrà guth* an.⁶ Sie wiederholt damit wohl einen Eintrag im Cimeliarchium, einem 1709 verfassten Bestandskatalog der Münzen im Besitz Herzog Friedrich Augusts von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1682–1716). Darin ist festgehalten, dass zu den Bronzen, die zur Verschönerung des Münzkabinetts zwischen die Medaillen-Kästen gehängt oder gestellt wurden, auch „Ein romanis. Kopff extra gut“ gehörte.⁷ Jedenfalls wird man der Herzogin nur zustimmen können: Der Jünglingskopf ist weit mehr als eine der

vielen Wiederholungen des allseits bekannten antiken Vorbildes. Der Vergleich mit den motivisch ähnlichen Stücken in Augsburg und Ambras macht dies ganz deutlich.

Die überaus nuancenreiche Ausarbeitung der Gesichtszüge oder die gänzlich unschematische und in ihrer Stofflichkeit genau beschriebene Wiedergabe der Haarlocken sind in der Tat von höchster Qualität. Sie erinnern an den Kopf des berühmten sitzenden Mannes in der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums, den Krahn in Florenz entstanden glaubt und in das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts datiert.⁸

Technisch gesehen ist die Bronze ein Hochrelief. Sie ist rückseitig offen und besitzt am Rand zwei kleine Löcher, mit deren Hilfe sie an einen Träger angebracht werden konnte. Tatsächlich wird sie ja auch in den alten Inventaren als *Hautreliev [...] in einem schwarz gebaiztem Rahmen*⁹ beschrieben. [FF]

Quellen:

Cimeliarchium, Nr. 6, S. 139 (1710):
„Ein romanis. Kopff extra gut.“

HStAS G 66 Bü 4 (um 1725):
Undatierte, handschriftliche Notiz der Herzogin Albertine von Württemberg:
einen römis. Kopff extrà guth

HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 5 (um 1740):
Specification der Metallenen Antiquitäten, so bey dem fürstl. Müntz Cabinet sich befunden, und der fürstl. Kunst und Raritäten

*Cammer zur Verwahrung übergeben worden
[...]*

*Ein Noch kleinerer Kopf Hautreliev, vorstel-
lend einen fürnehmen Römer, in schwarz
gebeitztem Rahm.*

HStAS A 20 a Bü 52, o. P., Nr. 5 (1754):

*Ein noch kleinerer Kopf Hautreliev vorstellens
einen fürnehmen Römer in schwarz gebaiz-
tem Rahmen. Beischrift: Ebenfalls auf dem
Kasten S stehend*

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 188r (1791/92):

Antiquitäten [...]

N: 51

*1. metallener Kopf, so einen römischen Herrn
vorstellt. in einem schwarz gebeitztem Rahmen.
Antique.*

Literatur:

Cimeliarchium 1710, Nr. 12, S. 139;

Fleischhauer 1974, S. 216;

Fleischhauer 1976, S. 103, Anm. 78;

Klein / Raff 2013, S. 110.

¹ Haskell / Penny 1981, S. 243–247, Nr. 52.

² Feuchtmayr / Schädler 1973, S. 186.

³ Feuchtmayr / Schädler 1973, S. 186.

⁴ AK Innsbruck 2009, S. 86f., Nr. 5.1 (Katharina Seidl)

⁵ Die „letzte Rose von Eberstein“, Tochter von Graf Casimir von Eberstein (1639–1660) und Maria Eleonore, geb. Gräfin von Nassau-Saarbrücken (1636–1678).

⁶ HStAS G 66 Bü 4; Fleischhauer 1974, S. 216.

⁷ Cimeliarchium 1710, S. 139.

⁸ AK Berlin 1995/96, S. 70–74.ff., Kat. Nr. 36.

⁹ HStAS A 20 a Bü 52, o. P., Nr. 5 (1754).





207 **Statuette. Bacchus mit kleinem Faun**

nach Michelangelo (1475–1564)

Florenz, Mitte 16. Jh.

Bronze, Hohlguß mit schwarzer Patina. H. 63,0 cm;

Plinthe: Bronze mit schwarzer Patina. B. 19,0 cm,

T. 18,0 cm, H. 1,9 cm

Bezeichnung unter der linken Fußsohle in Weiß:

KK 64

LMW, Inv. Nr. KK weiß 64

Die Weinschale in der linken Hand des Bacchus ist verloren, die Standplatte stockfleckig.

Den Kopf mit Wein- und Efeublättern sowie Trauben bekränzt, schreitet der nackte Bacchus, der kaum dem Knabenalter erwachsen zu sein scheint, nach vorn und präsentiert dem Betrachter in der erhobenen linken Hand eine Trinkschale (verloren). In der gesenkten Rechten hält er ein Widderfell. Neben Bacchus läuft ein kindlicher Faun und blickt lächelnd zu dem Gott auf. Er will Bacchus zu Diensten sein, presst mit seiner linken Hand eine Weintraube aus und fängt den Saft in einem Schälchen auf.

Alle Bearbeiter – erst Weihrauch (1967), der die Statuette in die Literatur eingeführt hat, später Fleischhauer (1976, 1977), Darr (1983), Beck (1985), Krahn (1995) und Fischer (2015) – weisen darauf hin, dass die Stuttgarter Bronze auf Michelangelos trunkenen Bacchus im Museo Nazionale del Bargello¹ zurückzuführen sei. Die überlebensgroße Marmorskulptur, die in den Jahren 1496

und 1497 im Auftrag des Kardinals Raffaele Riario (1460–1521) in Rom entstanden war, gelangte zunächst in die Sammlung des Bankiers Jacopo Galli (um 1460–1505) und 1572 schließlich in den Besitz der Medici nach Florenz. Gleich nach ihrer Fertigstellung war sie zu größter Berühmtheit gelangt, weil sie vor allem hinsichtlich der Aktwiedergabe, wie schon Michelangelos erster Biograf Giorgio Vasari (1511–1574) betont hat,² sogar die Werke der antiken Bildhauer übertrifft. Ähnlich wie die antiken Meisterwerke wurde nun auch Michelangelos Bacchus für die ambitionierten Sammler in Europa in verkleinertem Maßstab wiederholt.³ In diesem Zusammenhang sei auch die Stuttgarter Bronze entstanden, wird in der Literatur übereinstimmend festgestellt.

Jeweils unterschiedlich werden jedoch die Art der Abhängigkeit vom Vorbild und die Datierung der Bronze beurteilt. Weihrauch (1967) sieht im „Posieren“ der Stuttgarter Figur bereits eine Verwandtschaft zum 1570/80 entstandenen Merkur von Johann Gregor van der Schardt (um 1530 bis 1581/91)⁴ und hält sie für das Werk eines Florentiner Bildhauers aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, ebenso Fleischhauer (1976, 1977), der die Statuette erstmals in den Inventaren der Kunstkammer nachweisen kann. Beck (1985) stellt fest, die Stuttgarter Statuette gehe mit dem Vorbild sehr frei um, zumal sie es seitenverkehrt variiere. Zudem zeige sie ihm gegenüber ein „verändertes Stilgefühl“, so sei die „muskulöse

Körperlichkeit der Statue Michelangelos geglättet und von gelängten Umrisslinien gestrafft“, die Bronze habe klassizistische Merkmale. Beck geht davon aus, dass der Stuttgarter Bacchus seine Trinkschale nicht verloren, sondern nie eine besessen habe. Seine Geste sei als „neuartige Beredsamkeit“ zu deuten. In der Beschreibung der Bewegung folgt Beck letztlich der Argumentation Weihrauchs und schließt sich daher auch dessen Einordnung an: Er lokalisiert die Statuette nach Florenz und datiert sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Krahn (1995) sieht nicht allein Michelangelos Bacchus als Inspirationsquelle für die Stuttgarter Figur an. Als mögliche Vorbilder nennt er ferner den zwischen 1511 und 1518 geschaffenen Bacchus von Jacopo Sansovino (1486–1570), heute im Museo Nazionale del Bargello,⁵ und Antiken wie den Satyr mit dem Panther,⁶ heute in den Uffizien. Im Unterschied zu Beck sieht Krahn die Intention des Bildhauers weniger darin, eine Bewegung darzustellen, als vielmehr einen klassischen Männerakt in der Art eines Antonius⁷ oder eines Apoll vom Belvedere.⁸ Krahn schließt sich der bisherigen Datierung um die Mitte des 16. Jahrhunderts an und hält auch die Lokalisierung nach Florenz für wahrscheinlich, zumal in Florenz verkleinerte Kopien nach der Stuttgarter Bronze entstanden seien: Eine, wie schon Darr (1983) bekannt gemacht hat, befindet sich heute im Detroit Institute of Arts und stammt vermutlich aus der Werkstatt von Giovanni

Francesco Susini (um 1585–1653),⁹ eine weitere wurde 1994 in London versteigert.¹⁰ Der Stuttgarter Bacchus war eine von etwa 50 Bronzen, mit denen die Herzöge von Württemberg in ihrer Kunstkammer prunkten. Wie andere Fürsten auch konnten die Württemberger den Besuchern Kopien nach berühmten Bildwerken der Antike präsentieren. Daneben waren wie anderswo auch moderne Werke aus den besten Werkstätten Europas zu bewundern: Bronzen von Giovanni Bologna (1529–1608), Barthélemy Prieur (ca. 1536–1611) und Adrian de Vries (1556–1626). Der Bacchus nach Michelangelos Marmor war aber etwas Besonderes: Er war die größte Bronze in der Kunstkammer. Zudem war die Figur weder die Erfindung eines antiken noch eines zeitgenössischen Künstlers, sondern sie huldigte dem Kunstwerk eines Dritten; und das, obwohl er kein antiker Bildhauer war, aber – so die Botschaft an den Betrachter – eben mit einem solchem vergleichbar. Sicherlich wusste der gebildete Connoisseur, der die Stuttgarter Kunstkammer besuchte, zu schätzen, dass die Bronze keine schlichte Replik darstellte: Sie ist weder motivisch noch kompositionell eine einfache Wiederholung von Michelangelos Figur, denn anders als bei Michelangelos allansichtiger Gruppe sitzt hier der Stuttgarter Satyr nicht hinter dem Bacchus, sondern schreitet mit diesem gemeinsam Seite an Seite nach vorn auf ein gemeinsames Ziel zu. Jene Kennerschaft, die notwendig war, um

das Besondere der Bronze zu goutieren, spricht aus den Inventareinträgen der Kunstkammerer des 18. Jahrhunderts nicht. Im ersten Eintrag zu der Statuette aus dem Jahr 1776 wird sie als *eine sehr schön Antique* bezeichnet, den Bezug zum berühmten Bacchus von Michelangelo lässt Johann Friedrich Vischer¹¹ (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) unerwähnt. Erst im Inventareintrag von 1807 wird er genannt. Dort wird auch notiert, dass der Stuttgarter Bacchus – wie sein Florentiner Vorbild – eine Schale hochhielt. Die Interpretationen der Gestik durch Beck (1985) sind also hinfällig. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 173 (1776–1784): *Eine große Statue von Bronze, so ganz unbekleidet ist. Sie stellt den Bacchum Juvenem vor, der einen Kranz von Traubenlaub um das Haupt, in der linken Hand eine kleine runde Schale, und in der rechten etwas, das einem Gewand gleicht, hat. Neben ihm stehet ein kleiner Faun, der einen Weintrauben in einer runden Schale ausdrückt. Ist eine sehr schön Antique.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 145r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 215r (1791/92):

Zusätze: ~~im N. Schloß~~. Z2 K2

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 3, ib. N. 173 (1807): *Eine sehr schöne antike Statua v. Bronze,*

ganz unbekleidet. Sie stellt den Bacchus juvenis vor, der einen Kranz von Traubenlaub um das Haupt, in der L. eine kl. Runde Schale, u. in der R. etwas, das einem Gewand (viell. Pantherhaut) gleicht, hält. Neben ihm ein kleiner Faun, der einen Weintrauben in eine runde Schale ausdrückt. (Ist nach andern v. Michael Angelo gefertigt). Beischrift: Ebenf. Zurück

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (vor 1817):

*Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestanden theils antike – theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach Auskunft des Herrn Professors und Bibliothekars Leuret im Kunst und Antiken Cabinet gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich:
[...] 1. Bacchus mit Faun*

Literatur:

Weihrauch 1967, S. 177, Abb. 215;

Fleischhauer 1976, S. 124;

Fleischhauer 1977, S. 23;

Darr 1983, S. 16, Anm. 10;

AK Frankfurt 1985, S. 553f., Kat. Nr. 296.

(Herbert Beck);

AK Berlin 1995/96, S. 292, Nr. 80 (Volker Krahn);

AK Bonn 2015, S. 128, Kat. Nr. 32

(Fritz Fischer).

Florenz. Von Planiscig und Pope-Hennessy Pietro da Barga (dokumentiert 1571–1588) zugeschrieben, Planiscig 1930, Nr. 346; Pope-Hennessy 1970, S. 307; AK Bonn 2015, S. 127, Kat. Nr. 31. Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 5589, Planiscig 1924, S. 133, Nr. 231; AK Schallaburg 1976, S. 86, Nr. 80. Paris, Sammlung Martin Le Roy, Les Arts 1908, Nr. 10 und Migeon, Kat. Le Roy III, Nr. 14. Berliner Kunsthandel Ball & Graupe, Sammlung Hahn, Berlin, Versteigerung 27. 6. 1932, Nr. 156.

⁴ Honnens de Lichtenberg 1991, S. 88f.

⁵ Inv. Nr. S 120.

⁶ Mansuelli 1958, S. 134.

⁷ Haskell / Penny 1981, S. 141–143, Kat. Nr. 4.

⁸ Haskell / Penny 1981, S. 148–151, Kat. Nr. 8.

⁹ Darr 1983, S. 5f.

¹⁰ Important European Sculpture and Works of Art, Christie's London, 5.7.1994, Nr. 141.

¹¹ Fleischhauer schätzt den Theologen als besonders vielseitig und gelehrt ein. Fleischhauer 1976, S. 132.

¹ Zöllner 2007, S. 407, Kat. Nr. 57.

² Barocchi 1962, II, S. 62–67.

³ Inv. Nr. B 422. Museo Nazionale del Bargello,

208 **Statuette. Silen mit dem Bacchusknaben (Abb. Vorderansicht auf S. 604)**

nach Lysipp (2. H. 4. Jh. v. Chr.)

Werkstatt des Jacopo del Duca (1520–1604),
zugeschrieben

Florenz, letztes Drittel des 16. Jh.

Bronze, Hohl-guss mit schwarzgrüner Patina.

H. 34,5 cm; älterer,¹ einfach abgetreppter Sockel
aus schwarzbraunem Marmor. H. 10,7 cm,

B. 9,5 cm, T. 9,5 cm

Bezeichnung rückseitig an der Plinthe in Weiß:

KK 59 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 59

Die Statuette weist eine Reihe von Löchern auf, die von den Gusskanälen herrühren, am Kopf des Silens auch größere. Ferner zeigt sich ein Bruch am linken Arm des Knaben. Der rechte Fuß des Knaben fehlt. Im Baumstumpf befindet sich ein Loch von ca. 1,0 cm Durchmesser.

Der nackte Silen wiegt den Bacchusknaben in seinen Armen und blickt wie ein liebender Vater auf ihn herab. Das Kind erwidert den Blick seines Erziehers und bewegt sich dabei heftig. Der Silen steht ganz entspannt da; er hat das linke Bein weit vorgestellt und stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstumpf. Der labile Stand und die Attribute – der Kranz aus Weinlaub um den Kopf sowie das Widderfell und der Weinstock am Baumstumpf – charakterisieren den Silen als ein den Sinnen zugewandtes Wesen. Das, so die Botschaft an den Betrachter, wird sich auf die Erziehung des



Kindes auswirken. Es wird zum Gott des Weines und der Fruchtbarkeit heranwachsen und ausgelassene Bacchanale feiern, bei denen ihn sein ehemaliger Erzieher begleiten wird.

Fleischhauer (1976) hat die Statuette als zur Kunstkammer gehörig publiziert und als erste Einordnung eine Datierung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgeschlagen.

Die Statuette geht auf eine der berühmtesten und am meisten rezipierten Antiken zurück, eine in römischen Marmorkopien überlieferte Bronze des Lysipp aus dem 4. Jahrhundert vor Christus.² Unter den zahlreichen Werken, die das antike Vorbild widerspiegeln,³ steht die Stuttgarter Statuette der zwischen 1571 und 1574 gefertigten, lebensgroßen Bronze von Jacopo del Duca besonders nahe.⁴ Sie gehörte zunächst zur Sammlung des Kardinals Ferdinand I. de Medici (1549–1609) und gelangte 1787 in die Uffizien in Florenz, wo sie noch heute ausgestellt ist. Die Bronze del Ducas geht auf die beste der römischen Kopien zurück: eine lebensgroße Marmorskulptur, die vor 1569 in den ehemaligen Gärten des Sallust in Rom ausgegraben wurde, zunächst in die Sammlung des Kardinals Ferdinand I. de Medici gelangte, dann in die des Kardinals Scipione Borghese (1577–1633) und 1807 in den Louvre.⁵ Sie geht jedoch qualitativ, in der komplexeren Wiedergabe des Widderfells und des Weinstocks, über das römische Vorbild hinaus. Dasselbe leistet der Bildhauer der Stuttgarter Statuette: Die Attribute sind hier noch ein Stück detailreicher und noch vollplastischer ausgebildet als bei der großen Bronze von del Duca. Möglicherweise

stammt sie aus derselben Werkstatt und modifiziert die Großbronze in einer kleineren, noch feiner ausgearbeiteten, für die Nahsicht konzipierten Variante.

König Friedrich von Württemberg (reg. 1806–1816) hat die Bronze offenbar geschätzt, denn sie war zeitweise in seinem Appartement im Neuen Schloss ausgestellt. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstkammer gehörige Stücke verwahrt. [...]

2. *Kast worinnen deß Einhorns geschnitten*

9. *Saturnus mit einem Kindlein Von Metall*

HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1705–1723):

Kasten L [...]

Tablinum 1 [...]

Ein antiq bilt 10 Zoll hoch, ist ein Faunus oder Satyrus, helt ein kleines Kindlein in den armen, hat sich angelehnt an einen Stamm eines Baums mit Blättern, steht auf einem postament.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 193v (1791/92):

Antiquitäten [...]

Nro: 78

1 Faunus oder Satyrus, so ein kleines Kind in den Armen halt, und sich mit dem linken Arm auf den Stamm eines Baumes lehnt, um den sich ein Weinstock geschlungen hat. Von Metall. Antique

Zusätze: Z.z. K 1. ~~im N. Schloß~~

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 3, Nr. 78 (1807):

In die Königliche Appartements vom Neuen Schloß sind aus dem 2. KunstKabinet abgegeben worden [...] Zusatz: Ebenfalls zurück, ~~im N. Schloß~~

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestandenen theils antike, theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach der Auskunft des Herrn Professors u. Bibliothekars Lebret im Kunst und Antiquitätenkabinett gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich: [...]
1 nackter Mann mit einem Kind im Arm

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 54.

¹ Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt. HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6.

² Haskell / Penny 1981, S. 307, Nr. 77.

³ Vergleiche zum Beispiel die Statuette im Kunsthistorischen Museum Wien, die Pietro da Barga (nachweisbar in Florenz 1571–1589) zugeschrieben wird. Planiscig 1924, S. 140, Nr. 241.

⁴ Haskell / Penny 1981, S. 307. Inv. Nr. 7988.

⁵ Haskell / Penny 1981, S. 307, Nr. 77; Kalveram 1995, S. 217, Kat. Nr. 105.

209 **Brunnenbronze. Steigendes Pferd**

Werkstatt von Marx Labenwolf d. J. († 1591) oder Hans Reisinger († 1604), zugeschrieben
Augsburg, 1570–90

Bronze, Spritzrohr zwischen den Zähnen,
Hohl-guss mit brauner, teils transparenter Patina.
H. 44,8 cm; moderner Sockel aus schwarzem
Marmor. H. 5,2 cm, B. 32,0 cm, T. 15,0 cm
Bezeichnung an der Unterseite des rechten
Hinterlaufs in Weiß: KK 25 mit rotem Punkt
LMW, Inv. Nr. KK weiß 25

Spitze des linken Ohrs fehlt. Reparatur an beiden
Hinterläufen, die oberhalb der Hufe abgebrochen
waren, sowie am Schweif, der gelockert war.

Die Statuette des sich aufbäumenden Pferdes folgt im Bewegungsmotiv, vermittelt über Stiche, antiken Vorbildern wie den Pferden von der Gruppe der berühmten Rossebändiger.¹ Im Detail jedoch ist die Darstellung des Tieres weit entfernt von einer antikisch geschönten Formensprache. Das gilt besonders für den expressiven Kopf mit den aufgeworfenen Lefzen, den nierenförmigen Nüstern und den kleinen, spitzen Ohren. Diese prononciert vorgetragenen Charakteristika erklären sich aus der Funktion der Bronze: Sie ist kein subtil gestaltetes Kunst-kammerstück, sondern eine auf Fernwirkung und Effekt hin angelegte Brunnenfigur. Sie stammt von einer der vielen Brunnenanlagen, die unter den Herzögen Ludwig (reg. 1568–1593) und Friedrich I. (reg. 1593–1608) im Stuttgarter Lustgarten aufgestellt worden waren.²

Bange (1949) folgend haben Weihrauch (1967), Fleischhauer (1976, 1977) und Berger / Krahn (1994) sicher zu Recht angenommen, dass das Stuttgarter Pferd in den



im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts florierenden Gießer-Werkstätten von Marx Labenwolf d. J. oder Hans Reisinger in Augsburg hergestellt wurde.³ In diesen hoch spezialisierten Unternehmen entstanden in großer Zahl die Figuren für die damals in Mode gekommenen Brunnen: komplexe Anlagen mit Wasser speidenden Figuren, die sich dank von Uhrmachern gefertigten Räderwerken zum Teil sogar drehten.⁴ Nach Entwürfen von Bildhauern, die bis heute namentlich noch kaum zu fassen sind, produziert, schmückten die Figuren Reisingers und Labenwolfs die Wasserspiele außer in Stuttgart unter anderem im Wiener Hofgarten, im Lustgarten von Schloss Hessen bei Magdeburg⁵ und in der Münchner Residenz.⁶ Keines dieser spektakulären, aber störungsanfälligen technischen Wunderwerke hat sich erhalten. Ihre Figuren wurden eingeschmolzen, einzig von den ehemaligen Brunnen der Lustgärten von Schloss Hessen⁷ und der Stuttgarter Residenz⁸ gibt es noch eine Reihe von Statuetten.

Das Stuttgarter Pferd hängt auf den ersten Blick eng mit den Pferden vom Brunnen des Schlosses Hessen⁹ zusammen, die im Herzog Anton Ulrich-Museum aufbewahrt werden, und zeigt doch in manchen Details deutliche Unterschiede zu diesen.¹⁰ Das macht deutlich, dass die Werkstätten von Labenwolf und Reisinger so hoch spezialisiert waren, dass selbst für grundsätzlich ähnliche Aufträge unterschiedliche Entwerfer und Gießer zum Einsatz kamen, wie schon Berger / Krahn (1994) betont haben.

Im Zuge von Veränderungen und Modernisierungen des Stuttgarter Lustgartens wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts immer

mehr Brunnenanlagen abgerissen.¹¹ Zuerst fiel der sogenannte Ölberg mit seinen vielen Wasserspielen in den Jahren 1703/04, zuletzt um 1750 das Alte Lusthaus mit den Brunnen im Erdgeschoss. Ein kleiner Teil der funktionslos gewordenen Brunnenfiguren – 17 von Dutzenden – wurde in die Kunstkammer überführt und dort aufbewahrt. Das Pferd lässt sich im Inventar von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725), das in den Jahren nach 1705 entstand, das erste Mal nachweisen. Wie wir dem Inventar entnehmen können, wurden manche der Brunnenbronzen – wie auch das Pferd – offenbar so geschätzt, dass sie gut sichtbar oben auf den Schränken präsentiert wurden. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 21, S. 1 (1705–1723):

Kasten L [...]

Oben auf dem Kasten [...]

Ein Pferd, so sich mit den Förderfüßen hoch über sich aufbäumt.

HStAS A 20 a Bü 83, S. 2 (1771):

Nr. 7

Ein Pferd von Metall, das sich mit den Vorderfüßen über sich bäumet. Die Hindere Füße aber sind abgebrochen, doch noch entgegen. Oben auf dem Kasten. Diente vormals zu einem Aufsatz einer Fontaine.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 7 (1776–1784);

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 117r (1784–1791);

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 180r (1791)

Zusatz: Z 3 K 4

Literatur:

Bange 1949, S. 95, 144;

Braun 1953, S. 59;

Weihrauch 1967, S. 314;

Siegler 1968, S. 48;

Fleischhauer 1976, S. 95, 99, 144.

Anm. 39, 153;

Fleischhauer 1977, S. 18;

Berger 1991, S. 1766, 1768;

AK Berlin 1995/96, S. 216.

¹ Zu nennen sind hier vor allem die Dioskuren auf dem Monte Cavallo in Rom. Haskell / Penny 1981, S. 136f., Kat. Nr. 3; Bober / Rubinstein 1986, S. 159–161., Kat. Nr. 125.

² Gugenhan 1997.

³ Siegler (1968) datiert das Stück ohne Begründung um 1600.

⁴ Merians Ansicht (1616) vom Stuttgarter Lustgarten zeigt mehrere solcher Brunnen. Gugenhan 1997, S. 23.

⁵ Berger 1991.

⁶ Lietzmann 1995.

⁷ Im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, werden die Figuren des Brunnens aus dem Garten des Schlosses Hessen aufbewahrt. Berger / Krahn 1994, S. 209–222, Kat. Nr. 167–181.

⁸ Fleischhauer 1971; Berger 1991, S. 1765f.

⁹ Fleischhauer 1971; Berger 1991, S. 1765f.

¹⁰ Berger / Krahn 1994, S. 214, Kat. Nr. 173–175.

¹¹ 1702/03 wird der als altmodisch empfundene Ölberg abgerissen und an seine Stelle ein Fontänenbecken gesetzt. Gugenhan 1997, S. 57. 1738 wird der Wasserturm am Stöckach abgerissen, der bis dahin die Wasserspiele in der Grotte versorgt hatte. Gugenhan 1997, S. 58. 1744 wird das Gelände des Lustgartens zum Bauplatz für das Neue Schloss. 1750 werden die letzten Überreste, das Alte Lusthaus und die Alte Rennbahn, abgerissen. John 2000, S. 13f.



210 Statuette. Temperantia

Tiziano Aspetti (1565–1607)

Venedig, um 1590

Bronze, Hohl-guss mit braungrüner Patina.

H. 20,0 cm; älterer,¹ einfach abgetreppter Sockel aus schwarzbraunem Marmor. H. 9,5 cm, B. 7,0 cm, T. 7,0 cm

Bezeichnung rückseitig in Weiß auf der Plinthe: E 1180 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 37 (alte Inv. Nr. E 1180)

Die Statuette weist eine Reihe von Löchern auf, die von den Gusskanälen herrühren.

Temperantia, die Personifikation der Mäßigung, eine junge Frau in einem antikischen,

langen Kleid und mit hochgesteckten, von einem Band gehaltenen Haaren, hält in beiden Händen jeweils einen Krug und blickt mit geöffnetem Mund zur linken Seite.

Die bislang unveröffentlichte Bronze ist zu einer Gruppe von Statuetten zu zählen, die alle die Statuette einer Judith variieren, die Planiscig Tiziano Aspetti zugeschrieben hat² und die ehemals zur Sammlung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin gehörte.³ Bei den Varianten sind die Attribute austauschbar:⁴ Mal stellt die Frau, die in der immer gleichen grazilen Pose mit hochgestelltem Bein dasteht, eine Judith, mal eine Fortitudo, eine Vigilantia, eine Spes, eine Venezia oder eben, wie im Fall der Stuttgarter Figur, eine Temperantia dar.⁵

Da die Temperantia zu den Kardinal- und Herrschertugenden zählt,⁶ passt die Figur thematisch bestens in eine fürstliche Kunstkammer. Erstmals nachweisbar ist sie im Nachlass von Herzog Carl Alexander von Württemberg (reg. 1733–1737). Aus diesem ließ sie Herzog-Administrator Carl Rudolf von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1737–1738) zusammen mit 25 weiteren Bronzen in die Kunstkammer bringen.⁷ Da über längere Zeit die Zugehörigkeit der Bronze zur Kunstkammer nicht mehr bekannt war, erhielt sie in der Nachkriegszeit ersatzweise eine neue Inventarnummer (E 1180). [FF]

Quellen:

HStAS G 196 Bü 30, fol. 80r (1743):

Nr. 55

1 Statua von Metall mit 2 Krügen in [der] Hand, die Mäßigkeit vorstellend.

HStAS A 20 a Bü 83, S. 4 (1771):

N. 17

Eine Weibsperson, in einem langen Habit von Metall, so in beiden Händen ein Gefäß, so ein TrinckGeschirr vorstellet, hält. Ist antique

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 118v, 119r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 182r, v (1791/92)
Zusatz: ~~im N. Schloß~~, Z.2 K 1;

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 5, o. P. (1811):
Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg.
Nr. 12.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):
Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestandenen theils antike, theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach der Auskunft des Herrn Professors u. Bibliothekars Lebret im Kunst und Antiquitätenkabinett gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich: [...]
1 kleine weibliche Figur mit 2. Urnen

Literatur: unveröffentlicht

¹ Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6.

² Planiscig 1921, S. 575–584.

³ Planiscig 1921, S. 579, Kat. Nr. 257. Direkte Wiederholungen finden sich in Wien, Graz und Padua. Planiscig 1921, S. 579; Banzato / Pellegrini 1989, S. 100, Kat. Nr. 76.

⁴ Planiscig 1924, S. 117.

⁵ In der Stuttgarter Kunstkammer befindet sich noch eine weitere Variante. Vgl. Inv. Nr. KK weiß 39 Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) hat sie unter der Nr. 39 inventarisiert. Weil ihr Attribut nur noch rudimentär erhalten ist, fällt eine Benennung schwer; vermutlich ist Vigilantia dargestellt. Im Verlassenschaftsverzeichnis von Herzog Carl Alexander wird sie als Darstellung der Vorsichtigkeit bezeichnet. HStAS G 196 Bü 30, fol. 80r.

⁶ Mit den anderen Kardinaltugenden war die Temperantia auch bei dem Umzug aus Anlass der Taufe von Herzog Friedrich (reg. 1593–1608) und der Vermählung Herzog Ludwig Friedrichs (reg. 1617–1631) mit Elisabeth Magdalena von Hessen-Darmstadt (1600–1624) 1617 in Stuttgart präsent. Van Hulsen 1618, S. 18.

⁷ Fleischhauer 1976, S. 111; HStAS G 196 Bü 30; HStAS A 20 a Bü 31.



211 **Statuette. Stehender Muskelmann (Écorché)**

Nürnberg, letztes Viertel 16. Jh.

Bronze, Hohlguß mit Firnis übergangene, schwarze Patina mit Spuren von einer Goldbronzeierung. H. 33,5 cm; zugehöriger, mehrfach profilierter Sockel aus Alabaster. H. 4,8 cm, B. 10,0 cm, T. 5,2 cm

Beschriftungen in goldener Farbe; vorn: .V.E.O., darunter: *Vigilate, et, Orate*; hinten: .O.E.V., darunter: *oremus, emendemus, uincemus*; rechts: *Respice, finem.*; links: *N[...]*mori.**; oben links: *Homo Bulla.* sowie in Schreibschrift: *GS*; oben rechts: *Memento Mor[i].*

Bezeichnung auf der linken Ferse in Weiß: 41 mit rotem Punkt. Unterhalb des Sockels in Schwarz: 41 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 41

Der Bauch und die beide Oberarme sind durchgebrochen und gelötet. Die rechte vordere Ecke sowie die beiden hinteren Ecken des Sockels sind ausgebrochen. Die Inschrift auf der linken Seite des Sockels ist teilweise verloren.

Den rechten Fuß leicht vorgestellt, steht der Muskelmann da und blickt, beide Arme leicht angehoben, nach links. Zunächst wird man die Statuette für ein wissenschaftliches Studienmodell halten. Tatsächlich ist sie die Übertragung einer Illustration aus der berühmten Publikation „De humani corporis fabrica“¹ des großen Anatomen Andreas Vesalius (1514–1564) ins Dreidimensionale. Mit einer Reihe von Inschriften am zugehörigen Postament der Statuette wird jedoch eine weitere inhaltliche Dimension angesprochen. Mahnend heißt es: „Seid wachsam und betet“, „Lasst uns beten, uns bessern und siegen“, „Bedenke das Ende“,

„Du sollst d(ein)es Todes gedenken“ und „Der Mensch ist (vergänglich) wie eine Seifenblase“.

Mit der Körpersprache des Mannes wird das Thema des nahen Todes noch weiter ausgeführt: Obwohl der Mann nicht mehr lebt – er ist tot, denn er ist gehäutet –, bewegt er sich: Er hebt die Arme an und dreht den Kopf zur Seite. Den nach unten gezogenen Mundwinkeln ist zu entnehmen, dass er leidet. Dazu passt das kraftlose Auseinanderbreiten der Arme, das man als Schicksalsergebenheit deuten kann.

Die Darstellung des Muskelmanns ist als *Memento mori* zu verstehen. Der Betrachter soll an die Vergänglichkeit des Körpers und des Lebens erinnert werden und sich betend auf den Tod vorbereiten. Dem entspricht, dass Statuetten wie diese im 16. Jahrhundert auch *Vanitasmänner* genannt wurden.

Amerson (1975) hat die Statuette erstmals veröffentlicht und als Symbol der *Vanitas* gedeutet. Darüber hinaus weist er darauf hin, dass die Bronze motivisch den ersten, dritten und neunten Kupferstich in Andreas Vesalius' „*De humani corporis fabrica*“ aus dem Jahr 1543 variere. Das verwundere nicht, stellt Amerson fest, denn Vesalius selbst empfehle den Malern und Bildhauern gerade diese drei Kupferstiche als Inspirationsquelle.² Zudem beobachtet Amerson motivische Analogien zwischen der Statuette und einem gemalten *Écorché* auf dem Portrait³ des Anatomen Volcher Coiter (1534–1576), der von 1569 bis zu seinem Tod in Nürnberg als Stadtarzt tätig war. Diese motivischen Entsprechungen zwischen dem gemalten Muskelmann und der Bronze bringen Amer-

son zu der Annahme, die Statuette sei ebenfalls in Nürnberg entstanden.

Unter Berufung auf schriftliche Mitteilungen aus dem Landesmuseum deutet Amerson bereits an, die Statuette stamme aus der württembergischen Kunstammer.

Fleischhauer (1976, 1977) will die Herkunft aus der Kunstammer erstmals genauer belegen, bringt die Statuette allerdings fälschlicherweise mit dem Eintrag in Verbindung, der auf einen zweiten Muskelmann⁴ in der Stuttgarter Kunstammer zu beziehen ist. Indes ist die Statuette eindeutig mit jenem Inventareintrag zu verbinden, der den Sockel aus Alabaster nennt. In den Inventareinträgen wird darauf hingewiesen, dass die Bronze *etwas schadhaft*⁵ sei. In der Tat lassen sich an den Armen und am Bauch Bruchstellen feststellen.

Fischer (2004) und Mühlenberend (2006) fassen die Thesen von Amerson (1975) zusammen. Ihre Datierung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts lässt sich auf das letzte Viertel präzisieren, wenn man den Bezug zu dem zwischen 1569 und 1576 entstandenen Portrait Coiters herstellt. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 12, S. 42 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstammer gehörige Stücke verwahret.

[...]

7. Auf dem Gemahl Kasten

25. Eine Anatomie Von Metall

HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1705–1723):

Kasten L [...]

Tablinum 1 [...]

Ein metallenes bilt, auf einem alabasternen Postament, ist 14 Zoll hoch, praesentiert die musculos corporis humani aller orten deutlich.

HStAS A 20 a Bü 83, S. 11, Nr. 74 (1771):

Ein Mannsbild von Metall, auf einem Alabasternen Postament, so die musculos Corporis humani sehr deutlich vorstellet. Etwas Schadhaft.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a, Bü 130, fol. 127v, Nr. 74

(1784–1791); HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 74

(1776–1784); HStAS A 20 a Bü 151, fol. 192r

und v (1791/92).

Literatur:

Amerson 1975, S. 212–217, Nr. 13;

Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 51;

Fleischhauer 1977, S. 19;

Fischer 2004, S. 77, Nr. 27;

AK Köln 2006, S. 137f., Nr. 81 (Sandra

Mühlenberend).

¹ Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*. Basel 1543.

² Amerson 1975, S. 213.

³ Das 1575 entstandene Bildnis des aus Friesland stammenden Volcher Coiter wird dem Umkreis von Nikolaus Neufchâtel (um 1525–1584) oder Nicolas Juvenel d. Ä. (vor 1535–1597) zugeschrieben. AK Nürnberg 2014, S. 142. Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Inv. Nr. Gm neu 0276.

⁴ Inv. Nr. KK weiß 33a.

⁵ HStAS A 20 a Bü 83, S. 11, Nr. 74 (1771)

212 **Statuette. Cupido mit Pfeil und Bogen**

Umkreis von Adrian de Vries (1560–1627)

Um 1600–1610

Bronze, Hohl-guss mit schwarzgrüner Patina,
moderner Sockel aus schwarzem Marmor.

H. 31,7 cm (mit Sockel)

LMW, Inv. Nr. KK weiß 14

Der wohl ursprünglich vorhandene Pfeil des Cupido und auch die Bogensehne fehlen. Der rechte Arm ist – das vermerkt bereits das Inventar von 1791/92 – repariert. Auf dem Rücken drei geflickte Lötstellen, die wohl als Befestigung für eventuell früher vorhandene Flügel dienen; verschiedene Flickstellen zwischen den Beinen und am Köcher sowie am linken Fuß.

Der nackte Cupido steht aufrecht mit geschlossenen Beinen und spannt den Bogen so schwungvoll einem weit oberhalb gelegenen Ziel entgegen, dass es sich auf seine gesamte Körperhaltung überträgt. Der Kopf mit den verbundenen Augen ist leicht in die Gegenrichtung geneigt. Der linke Arm ist hoch aufgereckt und hält den Bogen, der rechte Arm ist angewinkelt und hielt ursprünglich wohl Sehne und Pfeil. Um die Hüfte liegt schräg ein Band, an dem der hohe Köcher befestigt ist, der der Figur rückwärtig als Stütze dient.

Fleischhauer¹ hat die Statuette als zur Kunst-kammer gehörig publiziert, ohne sie jedoch konkret in den Inventaren nachzuweisen.

Die schlanke, flüssige Figur mit den weichen, wenig akzentuierten Formen wird dem Um-



kreis des Adrian de Vries zugeschrieben, von dem am Augsburger Herkulesbrunnen, der zwischen 1597 und 1600 modelliert wurde, ebenfalls geflügelte Knabenfiguren zu finden sind.

Amor als Kleinkind mit verbundenen Augen ist ein im 16. und 17. Jahrhundert gängiges Sujet und findet sich bei mehreren Kleinplastikern. Aufgrund eines Vergleichsobjektes in der Berliner Skulpturensammlung, das aus dem Nürnberger Umfeld stammt,² ist auch eine andere süddeutsche Werkstatt denkbar, war doch das Motiv des Amor mit Augenbinde gerade im Kontext der süddeutschen Renaissance und des Humanismus äußerst beliebt. So versuchten sich namhafte Bronzekünstler wie die Nürnberger Peter Flötner (zwischen 1486 und 1495 bis 1546) und Hans Peisser (um 1506 bis nach 1571) an dem Bogenschützen in Puttogestalt.³

In der Stuttgarter Kunstammer lässt sich der bogenschießende Cupido erstmals im Schuckardschen Inventar des frühen 18. Jahrhunderts nachweisen. Die Figur wurde als eine jener Bronzen aufgeführt, die dekorativ oben auf dem Schrank platziert waren.⁴ Im Eintrag werden explizit die verbundenen Augen genannt, was deutlich macht, dass diesem Aspekt besondere Bedeutung zugewiesen wurde. Als Bild für die Blindheit der Liebe stehen sie für einen Typus der Amordarstellung, der im 17. Jahrhundert wieder aufgegriffen wurde und Bezug zur römischen Antike suchte. Der Gott

der Liebe wird hier als nacktes Kind dargestellt, das offenherzig und voller Kindlichkeit wirkt. Pfeil und Bogen sollen auf die durchdringende Wirkungskraft der Liebe hinweisen und Cupidos Flügel können als zusätzliches Symbol für die Flatterhaftigkeit derselben gedeutet werden.⁵ Auch in der Stuttgarter Kunstammer erfreuten sich derartige mehrdeutige Objekte, die zu Gespräch und philosophischen Disputen einladen, großer Beliebtheit. [MVR]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 21, S. 1 (1705–1723):

Kasten L [...] Oben auf dem Kasten.

Cupido mit dem Köcher an der Seiten, und mit einem Tuch rings umb den Kopf verbunden.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 192r (1791/92):

Antiquitäten [...]

N:72, Den Cupido mit einem Köcher an der Seite, und mit verbundenen Augen. Der halbe rechte Arm ist angelöthet. Von Metall. Zusätze: ~~Im N. Schloß:~~ Im J. 1817 wieder erhalten.

Nahezu gleichlautend, als N. 72 inventarisiert, ohne die Zusätze zum Verbleib:

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, fol. 1r (1808)

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6, fol. 1 (1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestandenen theils antike, theils nach Antiken gefertigte Bronzen, wel-

che nach der Auskunft des Herrn Professors u. Bibliothekars Leuret im Kunst und Antiquitätenkabinett gestanden sind, wieder in daselbe zurückgegeben, nämlich: [...] 1 stehender Knabe mit verbundenen Augen.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 46;

AK Waldenbuch 1992/93, S. 233,

Kat. Nr. 11/16.

¹ Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 46.

² AK Berlin 1995/96, S. 258, Kat. Nr. 61.

³ AK Berlin 1995/96, S. 258.

⁴ Dazu gehörten mehrere Brunnenbronzen wie das steigende Pferd (Kat. Nr. 209).

⁵ Vgl. AK Waldenbuch 1992/93, S. 232.

213 Reiterstatuette eines Feldherrn

Pferd: nach Giovanni Bologna (1529–1608)

Deutschland, um die Mitte des 17. Jh.

Bronze, Hohlguß mit graugrüner Patina. Reiter

separat gegossen. H. 31,8 cm; älterer,¹ einfach

abgetrepter Sockel aus schwarzbraunem

Marmor. H. 10,0 cm, B. 9,6 cm, T. 25,0 cm

Bezeichnung an der Unterseite des Pferdebauches in Weiß: *KK 13* mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. *KK weiß 13*

Feldherrenstab verloren. Die Patina an verschiedenen Stellen abgerieben. Kratzer am Hinterkopf.

Das Reiterstandbild zeigt einen Heerführer in Rüstung mit Halskrause und Feldherrnmantel, der mit der rechten Hand den Feldherrnstab (verloren) vorweist und mit der linken das trabende Pferd am Zügel führt. An seiner linken Hüfte trägt er ein Schwert.

Bislang hat sich nur Fleischhauer (1976) zu der Statuette geäußert, die er für eine Arbeit aus der Werkstatt von Adrian de Vries (1556–1626) hält.² Bezüglich ihrer Herkunft weist Fleischhauer darauf hin, dass die Statuette identisch sein könnte mit jener, die 1624 im Inventar der Sammlung der Guth von Sulz als *ein König von Metall gegossen auf einem Pferd*³ gelistet wird. Möglicherweise sei diese Bronze 1653/54 mit der Sammlung des Guth von Sulz in die württembergische Kunstammer gelangt und identisch mit jener Reiterstatuette, die später in allen Inventaren als *Heinrich IV. von Frankreich zu Pferd* oder ähnlich bezeichnet wird. Folgt man Fleischhauers These, stünde die anspruchsvolle Bronze in der Sammlung des Guth von Sulz, die sonst kaum etwas von vergleichbarem Rang enthält, recht isoliert da. Es scheint daher wahrscheinlicher, dass sie im Auftrag des Hauses Württemberg entstanden oder erworben worden ist.

Das Haus Württemberg und besonders Herzog Friedrich von Württemberg (reg.

1593–1608) hatte enge Beziehungen zu König Heinrich IV. von Frankreich (reg. 1594–1610). Noch in seiner Zeit als Herrscher über Mömpelgard hatte Friedrich seinen damaligen Glaubensbruder Heinrich (von Navarra) bei dessen Kampf um die französische Königskrone mit immens hohen Krediten unterstützt.⁴ Nachdem Heinrich tatsächlich als Heinrich IV. den Thron besteigen konnte, zeigte er sich Friedrich gegenüber sehr dankbar. 1596 verlieh er ihm den Michaelsorden, 1605 verpfändete er ihm das Herzogtum Alençon. Insofern wäre es durchaus plausibel, dass in der württembergischen Kunstkammer an Heinrich IV. mit einer anspruchsvollen Statuette erinnert worden wäre.⁵ Es wäre sogar denkbar, dass er die Bronze selbst als diplomatisches Geschenk an das württembergische Herzogshaus hätte schicken lassen. Wie sicher sich alle württembergischen Kunstkammerer mit der Benennung des Reiters waren, wird auch daran deutlich, dass neben der Statuette stets ein Kupferstich mit dem ausführlich beschrifteten Bildnis des François Ravailac (1578–1610), des Mörders des französischen Königs, aufgestellt war.⁶

Doch die Identifikation des dargestellten Reiters mit dem französischen König ist höchst fraglich, physiognomische Analogien zwischen der Bronze und den bekannten Portraits Heinrichs IV. sind kaum auszumachen.⁷ Auch ein wegen des ähnlichen Formats naheliegender Vergleich mit dem Reiterdenkmal von Giovanni Bologna,⁸ das nur in einer verkleinerten Replik überliefert ist,⁹ zeigt in den Gesichtszügen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Das Gleiche gilt für die Bronze „Heinrich IV. von Frankreich auf sprengendem Pferd über zwei Feinden“.¹⁰ Doch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts rücken die Stuttgarter Kunstkammerer davon ab, in dem Feldherrn Heinrich IV. zu sehen. Leider ließ sich die ganz allgemeine Bezeichnung aus dem Jahr 1817 als *bärtiger Mann zu Pferd* noch nicht weiter spezifizieren.

Die Stuttgarter Statuette besteht aus zwei ganz separat gegossenen Teilen: aus Pferd und Reiter. Das Pferd ist eine Wiederholung des in mehreren Repliken¹¹ überlieferten schreitenden Pferdes mit Satteldecke im Museo Nazionale del Bargello in Florenz.¹² Es wird Giovanni Bologna zugeschrieben und stellt eine Art Vorstudie für das 1591 bis 1593 gegossene Reiterstandbild Cosimos I. de Medici in Florenz dar. Eigenartig ist, dass der Schweif des Stuttgarter Pferdes nicht wie beim Vorbild und den Repliken einen Bogen beschreibt, sondern gerade zwischen den Hinterbeinen herunterhängt. Noch deutlichere Mängel weist die Figur des Reiters auf: Proportional erscheint er zu klein. Zudem sitzt der Feldherr ohne Sattel lediglich auf einer Decke; auch zieht er die Absätze regelwidrig nach oben. Ebenfalls problematisch ist die Darstellung des Schwertes, denn es besitzt keine Halterung. Hinzu kommen Mängel in der Ausführung: Die Wiedergabe der unterschiedlichen stofflichen Qualitäten bei der Kleidung bleibt schematisch und wirkt wie etwa die Verbindung von Halskrause und Rüstung unmotiviert. Die genannten Schwächen und die Tatsache, dass die Figur des Reiters motivisch keine Einheit mit dem Pferd bildet, führen zu der Annahme, dass es sich bei der Statuette um einen in Deutschland um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Nachguß handelt, bei dem offensichtlich Vorbilder verschiedener Herkunft zusammengefügt wurden. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 349 (1670–1690):

Von Ertz und Metall [...]

Heinricus IIII. König in Frankreich auf einem Pferd sitzendt

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpel-

gard gemacht sind folgende in die fürstliche
Kunstkammer gehörige Stücke verwahret.

[...]

1. Müntzkasten

Königs Henricii III. in Frankreich Bildnis zu
Pferd von Metall gegossen

HStAS A 20 a Bü 21, S. 3 (1705–1723):

Kasten L [...]

Tablinum 2 [...]

Henricus IV. rex Galliae auf einem Pferd sit-
zend, ist 13 Zoll hoch, auf einem Postament,
die Arbeit am Pferd und am Reiter ist über-
aus kunstreich und nett gemacht.

Zusatz: In einem gülden Rahmen Effigius
des Ravaillacs, occisori Henrici IV wobey das
Distichum ... Heu scelus, heu monstrum, qui
tantum qui cadere Regem,
Ausus es, an te quis cernere sustineat?

HStAS A 20 a Bü 83, S. 2 (1771):

Nr. 8

Henricus IV. Rex Galliae, zu Pferd, recht
künstlich aus Metall gemacht, 13. Zoll hoch,
auf einem Postament von schwarz gebeizt
Holz. Oben auf dem Kasten.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 93, o. P. (1776–1784);

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 117v (1784-1791);

HStAS A 20 a Bü. 151, fol. 180r (1791/92)

Zusätze: ~~im N. Schloß~~. Im J. 1817 wieder er-
halten

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, o. P., Nr. 8
(1808):

In die Königliche Appartements sind
aus dem K. Kunstkabinet abgeliefert
worden: [...]

Nr. 8. Heinrich IV. König von Frankreich
zu Pferd. 13“ hoch.

HStAS A 20 a Bü 158 Nr. 5, o. P. (1811):

Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg.



N.8. Henricus IV. Rex Galliae z. Pferd, recht
künstl. Aus Metall, 13“ hoch auf e. Postament
v. schwarz gebäizt Holz

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden
bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen
Kunztzimmer gestandenen theils antik, theils
nach Antiken gefertigte Bronzen, welche
nach der Auskunft des Herrn Professors u.
Bibliothekars Leuret im Kunst und Antiquität-
tenkabinett gestanden sind, wieder in das-
selbe zurückgegeben, nämlich:
1 bärtiger Mann zu Pferd

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 53, Anm. 74, S. 69,
Anm. 208, S. 100, Anm. 53.

1 Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt. HStAS
A 20 a Bü 158, Nr. 6.

2 Fleischhauer 1976, S. 53, Anm. 74, S. 69, Anm.
208, S. 100, Anm. 53.

3 HStAS A 20 a Bü 4, S. 157.

4 Fischer 2010, S. 117f.

5 Es finden sich mehrere Portraits von Heinrich IV.
in der württembergischen Kunstkammer.

6 HStAS A 20 a Bü 21 (1705–1723), S. 3. Es handelt
sich dabei um einen bekannten Kupferstich, bei dem
das im Inventar zitierte Distichon unter dem Bildnis
erscheint. Digitaler Portraitindex: Mortzfeld A 17272.

7 Vgl. Seelig-Teuwen 1992.

8 AK Wien 1978/79, S. 239, Kat. Nr. 159 (Katharine J.
Watson); AK Augsburg 2005, S. 395, Kat. Nr. III. 14
(Christoph Trepesch).

9 AK Wien 1978/79, S. 240, Kat. Nr. 160 (Charles
Avery).

10 AK München 1980, Bd. 2, S. 121f., Kat. Nr. 171
(Regina Seelig-Teuwen).

11 AK Wien 1978/79, S. 237f., Kat. Nr. 156–158.

12 Inv. Nr. 348. AK Wien 1978/79, S. 237, Kat. Nr. 155
(Katharine J. Watson).

214 **Bronzestatuette. Fliegender Merkur**

nach Giovanni Bologna (1529–1608)

Nürnberg oder Augsburg, um 1630

Bronze, Hohl-guss vergoldet. H. 55,0 cm; neuer Sockel, eine Kugel aus Kunststein und lackiertes

Holz-brett. D. 14,0 cm, H. 2,0 cm, B. 20,5 cm

Bezeichnung an der Unterseite des Sockels in

Schwarz: E 377

LMW, Inv. Nr. E 377

Der Caduceus (Hermesstab) ist verloren, der rechte Zeigefinger gebrochen und gekittet, die Vergoldung beschädigt.

Der Götterbote scheint davonzufliegen – nur noch eine Fußspitze berührt den Boden. Seinen Heroldsstab, von dem allein der Griff erhalten ist, in der einen, streckt der nackte, noch knabenhafte Jüngling¹ die andere Hand hoch in den Himmel: Vielleicht deutet er auf Jupiter, von dem er die Botschaft erhalten hat, die er nun überbringen muss. Die Flügel an seinen Fersen und an der Kopfbedeckung ergänzen den Eindruck von Schwerelosigkeit – neben der Allansichtigkeit das eigentliche „Thema“ der Figur.

Giovanni Bologna konzipierte den fliegenden Merkur in den frühen 1560er-Jahren.² 1565 realisierte er zunächst eine fast lebensgroße Figur,³ die Kaiser Maximilian II. (reg. 1564–1576) von Cosimo I. de Medici (reg. 1537–1574) als diplomatisches Geschenk erhielt.⁴ Etwa zehn Jahre später änderte Giovanni Bologna seinen ersten Entwurf ab, er verwandelte die monumentale Figur in ein Virtuosenstück für Sammler. Dafür reduzierte er die Höhe und richtete die Komposition stärker an einer Vertikalen aus, sodass die Statuette nun von allen Seiten gleich gut betrachtet werden konnte. Aus dem vorwärtsstürmenden Merkur machte er eine „artistische Kunstfigur“.⁵ Sie wurde schnell in ganz Europa bekannt und avancierte später zu einem Hauptwerk der Kunstgeschichte. Die Repliken und

Varianten, die in allen Größen und Materialien nach Bolognas Vorbild bis ins 20. Jahrhundert hinein gefertigt wurden, sind Legion. Die prominentesten, wohl eigenhändig ausgeführten Exemplare, wiederum diplomatische Geschenke, stehen in den Kunstkammern in Wien⁶ und Dresden.⁷

Die württembergische Kunstkammer konnte mit zwei Varianten nach Giovanni Bolognas Merkur aufwarten, einer kleinen mit 3 Zoll⁸ und einer großen mit 14 Zoll Höhe. Beide Versionen scheinen sich erhalten zu haben. Bei dem hier vorliegenden, weitaus größeren und anspruchsvolleren Exemplar hat der Bildhauer das Vorbild in einem motivischen Detail abgewandelt: Der Stuttgarter Merkur trägt statt des Petasos einen prächtigen Helm mit einem Hahnenkopf in der Mitte und Voluten an den Rändern. Der Hahn ist ein selten verwendetes Attribut des Merkur, das den Gott als besonders kämpferisch⁹ und wachsam¹⁰ schildert.

Die im Vergleich zum Vorbild größere Nähe bei der Aktwiedergabe und das Knorpelwerk am Helm lassen vermuten, dass die Statuette um 1630 entstanden ist, als der Einfluss der Rubensschen Malerei auf die süddeutsche Skulptur spürbar wurde.

Die Herkunft der Statuette ist unbekannt.¹¹ Sie lässt sich aber mit Inventareinträgen verbinden, in denen die spezifische Körperhaltung des Merkur genau beschrieben wird: *Bildtnuß Mercuriy [...] Halt den rechten arm über sich, den Lincken unter sich. Steht mit gebogenem lincken Knie.*¹² Allerdings sind bei den Maßangaben Abweichungen zu konstatieren, denn im Inventar heißt es, die Statuette sei 14 Zoll hoch.¹³ [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard¹⁴ gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstkammer gehörige Stücke verwahret. [...]

2. *Kast. worinnen deß Einhorns geschnitten*

4. *Mercurius von Metall*

HStAS A 20 a Bü 21, S. 3 (1705–1723):

Kasten L [...]

Tablinum 1 [...]

Noch ein Bildtnuß Mercuriy auf einem metallenen Postament in allem ad 14 Zoll hoch. Hält den rechten Arm über sich, den Lincken unter sich. Steht mit gebogenem lincken Knie

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 83, S. 13 (1771)

Nr. 83.

HStAS A 20 a Bü 86, S. 4, Nr. 4 (1771, mit Nachträgen um 1773):

Der Mercurius mit den Flügeln am Haupt und an den Füßen. Stehet allein auf dem linken Fuß, und hält den rechten hinter sich in die Höhe, und die rechte Hand hoch über sich, mit vorwärts gebogenem Leib

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 129r, Nr. 83 (1784–1791)

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, Nr. 83, fol. 195r (1791/92)

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, o. P., Nr. 83 (1808):

Ein ziemlich großes Bild Merkurs, das den rechten Arm über sich hält, den linken aber unter sich, u. mit dem linken Knie gebogen steht.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestandenen theils antik, theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach der Auskunft des Herrn Professors u. Bibliothekars Lebret im Kunst und Antiquitätenkabinett gestanden sind, wieder in daselbe zurückgegeben, nämlich:
[...] Merkur

Literatur: unveröffentlicht

- 1 Giovanni Bolognas Biograf Raffaello Borghini (1537–1588) schreibt, die Statue für den Kaiser habe die Größe eines 15-jährigen Knaben. Hierzu Burk 2015, S. 57.
- 2 Zur komplexen Entstehungsgeschichte zuletzt Burk 2015, S. 54–64.
- 3 Heute in schwedischem Privatbesitz. Zuletzt Burk 2015, S. 57f.
- 4 Anlass war die Vermählung des Sohnes von Cosimo I. de Medici mit der Schwester Kaiser Maximilians II.
- 5 Diemer 2004a, Bd. 1, S. 391.
- 6 AK Wien 2006, S. 259–261 (Claudia Kryza-Gersch).
- 7 AK München 2015, S. 150f., Nr. 4 (Dimitrios Zikos).
- 8 E 73. HStAS A 20 a Bü 83 (1771), S. 13, Nr. 82.
- 9 K. Schauenburg, Hermes, in: LAW 1995, Sp. 1269–1271.
- 10 Vergleichbar ist der Helm, den der Merkur auf der 1611 datierten Darstellung Balthasar Kuchlers (1570–1641) trägt. Spranger 1989, S. 23f., Abb. 6, 7.
- 11 Sie trägt wie alle Werke unbekannter Herkunft des Landesmuseums Württemberg eine Inventarnummer, der ein „E“ für Ersatz vorgeschaltet ist.
- 12 HStAS A 20 a Bü 21, S. 3 (1705–1723)
- 13 14 Zoll entsprechen 35,5 cm, die Bronze ist aber 55 cm hoch. Immerhin wird in einem Inventareintrag ausdrücklich seine Größe hervorgehoben.
- 14 Gemeint ist Sibylla (1620–1707), die Schwester des herrschenden Herzogs Eberhard III. und Witwe des Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1648–1662).



215 **Statuette. Pfeife rauchender Bauer mit heruntergelassener Hose**

Niederlande, Mitte 17. Jh.

Bronze, Hohl-guss mit zwei Röhren und schwarzer Patina. H. 7,3 cm; zugehöriger, gedrechselter, hohler Sockel aus Buchsbaumholz mit drei Kugelfüßen aus Elfenbein. H. 9,2 cm

Bezeichnung rückseitig an der Plinthe¹ in

Weiß:100 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 100



Die Pfeife in der Hand des Bauern fehlt.

Ein Bauer (?) mit Schaftstiefeln, Wams, Halskrause und Kappe hat sich mit heruntergelassenen Hosen hingehockt, um sich zu erleichtern. Dabei raucht er eine Pfeife (verloren).

Weihrauch (1967) hat die Bronze in die Literatur eingeführt. Er deutet sie als „humoristisches Zimmerbrunnenfigürchen“, das im 17. Jahrhundert in den Niederlanden entstanden sei. Zudem macht er auf zwei weitere Exemplare² in den Kunstkammern in Wien³ und Dresden⁴ aufmerksam.

Fleischhauer (1976) und Fischer (2004) datieren die Bronze in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts beziehungsweise um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Der hohe Grad an stofflicher Differenzierung in der Wiedergabe der unterschiedlichen Kleidungsstücke sowie der Hautpartien erinnert an Skulpturen, die unter dem Einfluss der Malerei von Peter Paul Rubens (1577–1640) um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Stilistisch und motivisch verwandt ist – wie schon Hein (2009) festgestellt hat – zum Beispiel eine Schnupftabakdose aus Elfenbein,⁵ die in Schloss Rosenborg in Kopenhagen aufbewahrt wird und zur Kunstammer der dänischen Könige gehörte.

Fleischhauer (1976) publizierte außerdem eine Notiz des Kammerschreibers Johann

Mayer, dass Herzog Eberhard III. von Württemberg (reg. 1628–1674) diese Bronze, *ein von Metall gegossenes Bäuerlein, so ein Tabak trinker und zumal seine Notdurft s.v. verricht*, im Jahre 1669 in die *Kunstkammer herunter stellen* [ließ,] *dass solches hinfüro das Wortzeichen sein solle*.⁶ Zu dem Vorgang bemerkte Fleischhauer, es läge „ein in seiner Widersprüchlichkeit echt barocker Gedanke darin, dass ausgerechnet eine so derbdraistische Figur zum Symbol einer Sammlung hat ausersehen werden können, der der Herzog eben jetzt zu einem gewissen Grade eine wissenschaftliche Aufgabe gestellt hatte“.⁷

Die Statuette ist in der Tat reizvoller als alle anderen Bronzen. Sie ist nämlich ein Gegenstand nicht allein zum Anschauen oder Anfassen, denn *wan man eine rauchkertz drunter stelt, bläßt an unterschiedlichen Orten den Rauch von sich*,⁸ genauer gesagt aus der Pfeife, die der Bauer in seinem linken Mundwinkel hielt,⁹ aus dem anderen Mundwinkel, aus den Ohren und aus dem Anus.

Die Darstellung des Bauern, der sich mit entblößtem Hinterteil lustvoll dem „Tabak trinken“ hingibt, ist in ihrer Vieldeutigkeit wirklich ein geeignetes Signet für eine Kunst-kammer des 17. Jahrhunderts. Ex negativo thematisiert sie die Schaulust des Betrachters, denn das Zeigen des Gesäßes galt als Missachtung des Gegenübers. Über den Rauch vermag sie auch den Geschmacks- und den Geruchssinn¹⁰ des Besuchers anzusprechen. Zudem mochte das Figürchen Diskussionen über das Rauchen entfachen, das im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer mehr in Mode gekommen war.¹¹ Manche Zeitgenossen wie Molière (1622–1673) glaubten, dass „der Tabak ehren- und tugendhafte Gefühle bei all denen auslöst, die ihn nehmen“¹². Für andere, wie den protestantischen Quedlinburger Pfarrer Christian Scriver (1629–1693), „der sich als Erbau-

ungs- und Volksschriftsteller sowie Wegbereiter des Pietismus einen Namen gemacht hat“¹³, führte das Tabakrauchen direkt in die Verdammnis. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 349 (1670–1690):
Von Ertz und Metall [...]
Ein von Metall gegossener Baur, so tabac trinket.

HStAS A 20 a Bü 7, S. 23 (1669–1671, 1684):
Actum den 8. und a. (?) 1669. [...]
Es ließen auf Ihr. Fürstl. Dhl. Durch des Cammerdiener Niclaus Knaus heut dato ein von Metall gegossenes Bäuerlein, so ein Tabak trinker, und zumahl seine Notdurft S.v. verricht, in die Kunstkammer herunter stellen, mit Befehl dass solches hinfür das Wortzeichen sein solle.

HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1705–1723):
Kasten L [...]
Tablinum 1 [...]
Ein tabac raucher mit einer silbernen tabac Pfeiff, ist gemacht, wan man eine rauchkertz drunter stelt, bläßt an unterschiedlichen Orten den Rauch von sich. Zusatz: Die Pfeife fehlt.

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 79 (1776–1784):
Ein sehr fein ausgearbeitetes Bildlein, von Metall, in der Stellung eines Männleins, das seine Notdurfft verrichten will, mit entblößtem Hintertheil. Hatte vormals eine silberne Tabacspfeife im Mund, so aber nimmer zugegen. Das Postament, worauf es stehet, ist innen hohl, und so gemacht, daß, wann man ein Rauchkerzlein darunter stelt, das bild an verschiedenen Orthen, hinten und vorn Rauch von sich blast.
Zusatz: *Die Pfeife fehlt.*

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 130, fol. 128r, v (1784–1791)

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 194r (1791/92)
Zusatz: *Z. 3. K 4.*

Literatur:

Weihrauch 1967, S. 379;
Fleischhauer 1976, S. 85, Anm. 307, 308;
Fischer 2004, S. 81, Nr. 19;
Kammel 2007, 154;
Hein 2009, I, S. 136, Kat. Nr. 261.

¹ Plinthe und Figur sind separat gegossen. An der Plinthe sind zwei Röhren befestigt, die in die Beine des Bauern hineinführen und auf die die Figur aufgesteckt wird.

² Auch die Exemplare in Wien und Dresden haben Öffnungen, aus denen Rauch entweichen könnte, und einen Sockel, in den man eine Rauchkerze stellen könnte. Kammel kommt anlässlich seiner Analyse des Wiener Exemplars zu einer anderen Deutung, die jedoch die Möglichkeit, die Figur selbst zum Rauchen zu bringen, nicht berücksichtigt. Kammel 2007, S. 153f.

³ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 5894. Planiscig 1924, Kat. Nr. 353.

⁴ Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. IX. 19. Sponzel 1921, S. 334.

⁵ Hein datiert sie nur pauschal ins 17. Jahrhundert. Hein 2009, I, S. 136, Kat. Nr. 261.

⁶ HStAS A 20 a Bü 7, S. 23.

⁷ Fleischhauer 1976, S. 85.

⁸ HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1705–1723). Die Rauchkerze stellte man von unten in den Sockel hinein.

⁹ Die Pfeife ist verloren. Im Inventar von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) heißt es noch, der Bauer halte eine silberne Pfeife in der Hand. HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1703–1723).

¹⁰ Motivisch steht die Statuette der Darstellung des Geruchs aus der Folge der fünf Sinne von Pieter Jansz. Quast (1606–1647), verlegt von Claes Jansz. Visscher d. Ä. (1550–1612) nahe. Hollstein Dutch & Flemish Engravings, Bd. 18, S. 248, Nr. 52–56. Das Pfeife rauchen ist auf niederländischen Stichen mit Darstellungen des Geruchs zu finden und mit dem positiven Geruch der Rose kontrastiert. Siehe die Darstellung des Geruchs in der Folge von Chrispin de Passe (1564–1637). Hollstein Dutch & Flemish Engravings, Bd. 16, Nr. 285.

¹¹ Zu der Thematik vgl. Kammel 2007.

¹² Zitiert nach Kammel 2007, S. 144.

¹³ Kammel 2007, S. 144.

216 Statuette. Schreitender Stier

Giovanni Francesco Susini (ca. 1585–1653) nach
Giovanni Bologna (1529–1608)

Florenz, um 1650

Bronze, Hohl-guss mit brauner Patina. H. 22,4 cm;
älter, dreifach abgetreppter moderner Sockel
aus schwarzem Marmor. H. 14,6 cm, L. 25,9 cm,
T. 10,2 cm

Bezeichnung auf der Unterseite des Bauches in
Weiß: KK 20 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 20

Sockel an den Rändern bestoßen.

Giovanni Bolognas stolz daherschreitender Stier,² dessen kraftvolle Bewegung in seinem elegant auf die Kuppe gelegten Schweif ausläuft, gehört zu den am häufigsten wiederholten Bronzen des Bildhauers. Ausgangspunkt für die zahlreichen Repliken bildete jener Stier, den Bologna 1573 für Großherzog Cosimo I. de Medici (reg. 1537–1574) gefertigt hat³ und der heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz aufbewahrt wird.⁴ Auf ihn geht letztlich auch das Stuttgarter Tier zurück.

Zur Stuttgarter Bronze haben sich bislang nur Weihrauch (1967), Fleischhauer (1976) und Avery (1978) geäußert. Weihrauch und Avery haben sie nur ganz allgemein der „Bologna-Susini“-Werkstatt zugewiesen, Fleischhauer bezeichnet sie als ein Werk des Antonio Susini (1558–1624) nach Giovanni Bologna.

Die Stuttgarter Bronze steht dem Exemplar in der Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein in Wien nahe.⁵ Aufgrund der – im Vergleich zum Urbild Bolognas – summarischen Wiedergabe der Anatomie und



der feinen Ziselierung der Haare gilt dieses als eine um 1650 entstandene Arbeit aus der Werkstatt des Giovanni Francesco Susini.⁶ Dort wird auch die Stuttgarter Bronze entstanden sein.

Fleischhauer (1976) zählt die Statuette zu jenen Bronzen in der Kammer, über deren Herkunft nur spekuliert werden könne und mutmaßt, sie stamme „vielleicht aus der Sammlung des Guth von Sulz“. In dem Inventar der Sammlung taucht zwar tatsächlich „ein messiner Ochs“ auf, aber es ist fraglich, ob ein so lapidarer Eintrag auf so ein kapitäles Stück zu beziehen ist. In den späteren Inventaren, erstmals bei Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725), wird die Bronze jedenfalls ausführlich beschrieben und als „kunstreich“ gewürdigt. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, (um 1624):
Von Metall [...]
ein messiner Ochs

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 349 (1670–1690):
Von Ertz und Metall [...]
Ein Ochs von Metall auf einem schwarzen Postament

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):
In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstammer gehörige Stücke verwahret.
[...]
2. Kast worinnen deß Einhornes geschnitten
7. Ein Ochs von Metall

HStAS A 20 a Bü 21, S. 5 (1705–1723):
Kasten L [...]
Tablinum 3 [...]
Ein kunstreicher metallener Ochs 9 Zoll hoch helt den linken Vorderfuß über sich, und steht auf den dreien anderen, krümmt den Schweif über sich, biß er ihm auf dem Rücken zu ruhen kommt

HStAS A 20 a Bü 83, S. 13 (1771):
Nr. 86
Ein künstlich gemachter Ochs von Metall, so auf 3. Füßen stehet, und den 4ten, nemlich den vorderen Lincken aufhebt, auch einen ganz krummgebogenen Schwantz hat, deßen unterer Theil auf dem Rücken aufliegt. Auf einem Postament von schwarz gebeitztem Holz.

Gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 130, fol. 129v, Nr. 86 (1784–1791):
Antiquitaeten von Bronze [...]
Auf einem Postament von schwarz gebeitztem Holz.

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 151, fol. 195v (1791/92)
Zusatz: Z.2, ~~im N. Schloß~~

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, o. P., Nr. 86 (1808)

Gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 5, o. P., Nr. 86 (1811)

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 12 (1811):
Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg.
N.12. Ochs

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):
Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestanden theils antike – theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach Auskunft des Herrn Professors und Bibliothekars Leuret im Kunst und Antiken Cabinet gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich:
[...]
1 Ochs

Literatur:

Weihrauch 1967, S. 224, Abb. 275;
Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 47;
AK Wien 1978/79, S. 261 (Charles Avery).

¹ Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt. HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6.

² Die Statuette geht motivisch erstaunlich direkt auf ein antikes Vorbild, eine Darstellung des Apis zurück, wie schon Weihrauch festgestellt hat. Weihrauch 1967, S. 224. Eine ganze Reihe von möglichen Vorbildern finden sich bei Kater-Sibbes / Vermaseren 1975, II. Vgl. etwa Nr. 321, Taf. LXXVI.

³ Vgl. hierzu Charles Avery in AK Wien 1978, S. 261.

⁴ AK Wien 1978/79, S. 260f., Kat. Nr. 177 (Charles Avery).

⁵ AK Frankfurt 1986, S. 180, Nr. 20. 1552 befand es sich in der Sammlung des Antwerpener Druckers und Verlegers Jan van Meurs (1619/20–1680).

⁶ Vgl. hierzu Tietze-Conrat 1917, S. 80, 82.



217 **Relief. Herzog Friedrich (?) von Württemberg (reg. 1593–1608) auf der Jagd**

Süddeutschland (?), Ende 16. Jh.

Buchsbaumholz

Bezeichnung auf der Unterseite: Aufkleber mit der Zahl 78 zwischen einem braunen Quadrat (links) und einem blauen Quadrat. Rückseitig in Schwarz: 52 mit rotem Punkt (mit Bleistift durchgestrichen), Aufkleber mit der getippten Aufschrift *Stuttgart 579*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 78

Das Relief zeigt einen hochgestellten Adligen bei der Jagd. Er ist zweimal – am linken Rand zu Pferd und in der Mitte des Reliefs mit seinem Jagdhund – im Vordergrund dargestellt und außerdem mehrere Male im Hintergrund. Dort, in einer hügeligen Landschaft, finden unter seiner Beteiligung unter anderem statt: eine Beiz-, eine Fallen-,

eine Hütten-, eine Netz-, eine Enten-, eine Tauben- und eine Hasenjagd. Gleichzeitig sind Bauern mit dem Einbringen der Ernte beschäftigt. Ein Wagen mit Heu fährt davon. Fleischhauer (1976), der das Relief erstmals erwähnt, verweist auf ein „verwandtes oder zugehöriges Stück im Musée des Arts décoratifs in Paris. Es trage die Aufschrift „1584 Jagd im Ortsbuoch in der Hart“. Das Format des Reliefs und die detailreiche Ausführung lässt Fleischhauer vermuten, dass es sich um das Modell für eine Goldschmiedearbeit handelte.

Das Relief weist kompositionell und motivisch enge Parallelen mit den zahlreichen von Stuttgarter Hofkünstlern erstellten Darstellungen auf, die Herzog Ludwig (reg. 1568–1593) bei der Jagd zeigen: mit dem großen Jagdbild¹ und der Landtafel des Stuttgarter Amtes² im Landesmuseum, dem

Prunkschild im Musée Unterlinden in Colmar,³ sowie Zeichnungen⁴ in der Staatsgalerie Stuttgart. Liest man die Inschrift auf dem Pariser Stück anders als Fleischhauer, dem der Wortlaut vermutlich falsch übermittelt wurde,⁵ sind diese Ähnlichkeiten leicht erklärlich. Die Inschrift und die Datierung des Reliefs lassen vermuten, dass Herzog Ludwig (1559–1583) bei einer Hofjagd dargestellt ist, bei der „am Ort Buoch [Rems-Murr-Kreis]⁶ in der Hart [im Wald] Z 48 Stick [Hirsche] gefangen ward 1584“.⁷ Das Stuttgarter und das Pariser Relief sind eng verwandt. Vermutlich entstanden beide in jener Werkstatt, die den Ulmer Goldschmid Hans Jörg Merkle (Meister 1613, †1634) mit Modellen für seine Arbeiten belieferte. Dafür sprechen die Ähnlichkeiten der beiden Reliefs mit dem Merkle zugewiesenen Jagdpokal⁸ im



Ulmer Museum, den Herzog Friedrich von Württemberg 1607 den Ulmer Kaufleuten zum Geschenk machte, und einem Modell für einen Dolchbeschlag⁹ im Berliner Kunstgewerbemuseum. Wahrscheinlich zeigt das Stuttgarter Relief jedoch nicht Herzog Ludwig auf der Jagd, der sich bei Hofjagden stets mit seiner Gemahlin darstellen ließ, sondern eher Herzog Friedrich. Demnach wäre es in der Zeit um 1600 entstanden.

Über die Herkunft des erstmals im Inventar von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) erfassten Stücks ist nichts bekannt. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 17, S. 17 (1705–1723):

Drittes Gefach [...]

Eine Jacht auf buchsbaumenem Brettlein

14 Zoll lang in vergoldetem Rahmen, von überauß subtiler und kunstreicher Arbeit ins perspektivisch gegraben

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 11 v (1784–1791):

Nro. 52

Eine Jagd auf einem langen schmalen Täfelein von Buchsbaum Holz, mit vielen sehr schön erhaben gearbeiteten Figuren.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 11v (1791/92):

Zusätze: (III); Z.3. , II. Z., A. 2

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 101, Anm. 64.

¹ Fischer 1992, S. 227f.

² Kat. Stuttgart 1998, S. 120, Nr. 94.

³ AK Heidelberg 1986, Bd. 1, S. 194.

⁴ Geissler 1969, S. 80ff. AK Stuttgart 1979/80, Bd. 2, S. 8f.

⁵ Ich danke Pauline Juppín, Musée des Arts décoratifs, Paris, für die Übermittlung einer Abbildung und der technischen Angaben zu dem Stück. Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. GR 798, Collection Grandjean, 1923, 7,3 x 46,3 cm.

⁶ Ich danke Christel und Wolfgang Fezer, Remshalden, für die Übermittlung von Informationen zur Boucher Höhe.

⁷ Das Pariser Stück zeigt demnach eine Hofjagd mit Herzog Ludwig von Württemberg. Die Datierung des Reliefs mit 1584 wirft allerdings Fragen auf: Bei der Dame, die an seiner Seite dargestellt ist, handelt es sich wohl um seine erste Gemahlin, Dorothea Ursula, die allerdings schon 1583 verstorben war. Seine zweite Ehe mit der damals erst dreizehnjährigen Pfalzgräfin Ursula (1572–1635) schloss er erst 1585.

⁸ Meinz 1965, S. 48.

⁹ Pechstein 1968, Kat. Nr. 240.

218 Relief. Christus im Gebet

Süddeutschland, um 1600

Birnbaumholz mit braunem, transparentem

Überzug. H. 40,0 cm, B. 29,5 cm

Bezeichnung rückseitig in der rechten oberen

Ecke mit einem Aufkleber mit der gedruckten Zahl:

116 und mit rotem Punkt. Größerer, beschädigter

Aufkleber mit der Aufschrift in Bleistift: 134

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 116

Fassungsreste an den äußeren Rändern der figürlichen Darstellung. Eine Haarlocke unterhalb des Ohres ausgebrochen.

Mit sprechend geöffnetem Mund blickt Christus nach oben und betet. Dargestellt ist wahrscheinlich das berühmte Gebet Jesu am Abend vor seiner Kreuzigung auf dem Ölberg (Lukas 22, 40–46).

Der Bildausschnitt ist ganz eng gewählt, der Betrachter kommt Christus erstaunlich nahe, kann ihm direkt ins Angesicht schauen, mit ihm beten. Gesteigert wird die Suggestionskraft der Inszenierung noch durch die naturnahe Wiedergabe von Haut und Haaren. Gleichwohl wirkt die Darstellung in ihrem Detailreichtum und der demonstrativ vorgetragenen Schnitzkunst „altmeisterlich“. Offensichtlich wollte der Bildhauer sein Kunststück nicht nur altertümlich erscheinen lassen, sondern dass es als ein Werk von Albrecht Dürer (1471–1528) wahrgenommen würde. Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein galten in den Kunstkammern Europas nicht nur Dürers Gemälde, Grafiken und Zeichnungen quasi als Reliquien, sondern auch seine Skulpturen, die der angebliche Alleskönner ebenso geschaffen habe. Für die begierigen Sammler entstanden in Ermangelung von gesicherten Originalen gerade auf dem Gebiet der Skulptur eine Fülle von Werken, die den Stil Dürers nachahmten – viele auch in Fälschungsabsicht.

Der Bildhauer des Stuttgarter Reliefs kombiniert – das Vorbild jeweils variierend – den Kopf des aufblickenden Christus aus der

Großen Passion¹ mit den Händen des betenden Apostels aus dem berühmten Heller-Altar,² in den Dürer ein außerordentliches Maß an Sorgfalt bei der Ausführung investierte und dessen Mittelteil Maximilian I. von Bayern (reg. 1597–1651) gegen eine jährliche Stiftung kopieren ließ, um das Original in seiner Residenz zu zeigen.³

Fleischhauer (1976), der das Relief in die Literatur eingeführt hat, bezeichnet es als im Rahmen der Dürerrenaissance entstandene Fälschung aus der Zeit um 1600. Zugleich weist er auf die Herkunft des Stückes hin. Unter Berufung auf einen Eintrag im Inventar von 1670 gibt Fleischhauer an, Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) habe es 1670 für 80 Gulden bei dem Nürnberger Juwelier Johann Negelein (1634–1690) erworben.⁴ In dem fraglichen Inventareintrag wird jedoch nicht Johann Negelein als Verkäufer genannt, sondern „David Negelein, Kunsthändler von Nürnberg“, der sich in Stuttgart „eingefunden und mit etlichen schönen Stücken bei Serenissimo angemeldet“ habe.⁵

Beck (1981) reiht das Stuttgarter Relief in jene Gruppe von Bildwerken ein, die im 17. Jahrhundert als eigenhändige Werke Dürers galten. Er weist zudem auf die demonstrative Übernahme der berühmten „Betenden Hände“⁶ hin, die allerdings kompositionell zu einer unorganischen, additiven Wirkung geführt habe.

Zoege von Manteuffel (1985) hebt hervor, das Relief sei nicht als Fälschung zu bezeichnen. Aus ihm spreche vielmehr die damalige Verehrung des Künstlers Dürer sowie „in der Konzentration auf das Persönliche [...] eine neue, gemütvollte Frömmigkeit“. Fischer (2004) betont die eindrucksvolle, ganz auf den frommen Betrachter ausgerichtete Inszenierung des betenden Christus, die sich aus der Funktion des Reliefs als Andachtsbild erkläre.

Weil sich der Bildhauer des Reliefs hinter

dem vermeintlichen Stil Dürers „versteckt“, ist es bislang nicht gelungen, ihn zu identifizieren. Auch die bisherige Datierung „um 1600“ ist vage und leitet sich wohl nur von der um 1600 angeblich besonders virulenten Dürerrenaissance her.

Die Stuttgarter Kunstkammerer des 17. und 18. Jahrhunderts waren sich, was die Bezeichnung des Themas der Darstellung angeht, bei ihren jeweiligen Inventareinträgen unsicher: Beim Ankauf im Jahr 1670 wurde das Relief fälschlicherweise als Salvator bezeichnet, später unspezifisch als Bildnis Christi. Die Autorschaft Dürers galt ihnen hingegen stets als sicher. Erst im zwischen 1830 und 1873 verfassten Hauptbuch wird angemerkt, dass sich an dem Stück keine Signatur Dürers befinde.

Angesehen als ein Werk des berühmten Albrecht Dürer, war es in der herzoglichen Kunstkammer sicher stets hoch geschätzt. Zeitweise hing es in dem *Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard*⁷ Gemach. Dort, in dem ursprünglich eigentlich als reine Gemäldegalerie angelegten Raum, war eine Reihe von wertvollen Gegenständen aufgestellt, vielleicht weil sie in der Kunstkammer im Alten Lusthaus keinen Platz mehr gefunden hatten.⁸ [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, S. 33 (1669/70):

19. May 1670

III. Alß sich allhier David Negelin Kunsthändler von Nürnberg eingefunden und mit etlichen schönen Waaren bey Serenissimo angemeldet, ließen ihre fürtl. Durchlaucht ihme in dem Schloß auf der Freulin von Stolberg Boden einlogiren, und handelten ihme von seinen Kunstsachen nachfolgende Stückh ab [...]

5.

item von ihme Dürern, der Salvator, in Holtz künstlich geschnitten 80 fl.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 381
(1670–1690):

Von und in Holtz geschnittene Sachen [...] Ein Bildnus Salvatoris von Albrecht Dürer in Holtz geschnitten

HStAS A 20 a Bü 12, S. 44 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard Gemach sind folgende in die fürstliche Kunstammer gehörige Stücke verwahret. [...]

7. An dem Kupferstich Kasten

35. Daß Bildnis Christi Von Albrecht Dürer in Holtz geschnitten.

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 228 (1754):

Stuttgart

Consignation

Derer ao 1754

Bey Fürstlicher Kunstammer befindlichen Gemälde [...]

Nr. 228. Ein Stuckh Christus in Holz geschnitten. Von Albrecht Durr.

HStAS A 20 a Bü 130, S. 5v (1784–1791):

Artefacta [...]

Nro. 11

Das Bildnis Christi bis auf die Brust erhaben von Holz geschnitten von dem berühmten Albrecht Dürer von Nürnberg.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 4r, v (1791/92)

Zusatz: *Mz Cab.*

Literatur:

Grüneisen 1831, S. 415;

Fleischhauer 1976, S. 73f., Anm. 285;

AK Frankfurt 1981/82, S. 140,

Kat. Nr. 79 (Herbert Beck);

AK Stuttgart 1985a, S. 118f.,

Kat. Nr. 20 (Claus Zoege von Manteuffel);

Fischer 2004, S. 12, Kat. Nr. 2.



¹ Meder 1932, S. 115; Hollstein German Engravings, S. 115; Strauss, S. 38; Schoch / Mende / Scherbaum 2002, S. 156.

² Decker 1996, S. 38–45; Sander / Schulz 2013, S. 221.

³ Reuter 2007/08, S. 127–129.

⁴ Zu den von Negelein erworbenen und noch erhaltenen Gegenständen zählt neben dem Relief noch ein weiteres vermeintliches Werk des großen Meisters „ein Hase von Albrecht Dürer gemahlt“. Vgl. Kat. Nr. 236.

⁵ HStAS A 20 a Bü 7, S. 33.

⁶ Albertina, Wien, Inv. Nr. 3113. AK Wien 2003, Kat. Nr. 111 (Heinz Widauer). Populär geworden sind Dürers Hände allerdings frühestens im 19. Jahrhundert. Vgl. Wimmer 1999.

⁷ Sibylla (1620–1707), Witwe Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1648–1662) und Schwester Herzog Eberhards III. (reg. 1628–1674)

⁸ Fleischhauer 1976, S. 91;

219 Statuette. Kampf zwischen Hexe und Teufel

Meister R. v. V.

Süddeutschland, um 1630

Laubholz. H. 14,8 cm

Bezeichnung rückseitig an der Plinthe in Schwarz:

E 297, auf der Unterseite in Blei E 297

LMW, Inv. Nr. E 297

Schwundriss im linken Bein des Teufels, ein Stück des Schürzenknötens verloren.

Eine alte Frau, die sich mit langem Rock, Schürze, Stiefeln und Kopftuch ganz verhüllt hat, erwehrt sich eines halb nackten, nur mit einem antikischen Schurz, wie ihn Feldherren tragen, angetanen gehörnten Mannes, der sie mit erigiertem Penis bedrängt. Sie packt ihn beim Schopf zwischen den Hörnern und schlägt mit einem Spinnrocken auf ihn ein. Auch wenn der liebestolle, ebenfalls nicht mehr junge Teufel, der sich zur Tarnung Laub und Zweige um den Kopf und um die Waden gebunden hat, eine Haarsträhne der Frau zu fassen bekommen hat, scheint es, dass die kräftige alte Hexe den Kampf gewinnen wird.

Fleischhauer (1976) hat die Gruppe erstmals erwähnt und als „niederländisch um 1600“ eingeordnet. Beck (1981) wiederholt die zeitliche Einordnung Fleischhauers und deutet die Kleinplastik als ein Werk der Dürerrenaissance. Motivisch variiere sie Albrecht Dürers (1471–1528) Kupferstich

aus dem Jahr 1514, der ein tanzendes Bauernpaar zeigt. Heitmann (1988) gelingt es, die Vorlage für die Stuttgarter Gruppe präziser zu bestimmen: Sie geht fast wörtlich auf einen Kupferstich von Jakob Binck (1490/1504–1569) aus dem Jahr 1528 zurück, der den Kampf zwischen Hexe und Teufel zeigt.¹ Wie zuletzt von Götz-Mohr (1989) ausgeführt hat, sind drei Gruppen mit derselben Darstellung überliefert,² die sehr ähnlich gearbeitet sind und deshalb aus derselben Bildhauerwerkstatt stammen dürften: Das in den Details am feinsten ausgearbeitete Exemplar ist das der Frankfurter Skulpturensammlung im Liebieghaus, dann folgt die Stuttgarter Gruppe und schließlich ein Werk im Frankfurter Privatbesitz. Das Exemplar im Liebieghaus trägt unter der linken Fußsohle das Monogramm „R. v. V.“, das allerdings bislang nicht aufgelöst werden konnte. Die Gruppe ist erstmals im Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) erfasst, das zwischen 1670 und 1690 geschrieben wurde. Sie zählte also vermutlich zu den eher ‚modernen‘ Kunstwerken in der Kunstkammer Herzog Eberhards III. (reg. 1628–1674).

Obwohl das Stück in den alten Inventaren auftaucht, hat Christoph Friedrich von Stälin (tätig 1830–1873) es nicht in das Kunstkammer-Hauptbuch eingetragen. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 381 (1670–1690):

Von und in Holtz geschnittene Sachen [...] Kasten H

Eine Schlacht deß teufels mit einem alten Weib, von Buchsbaum, auf einem schwartzen Postament.

HStAS A 20 a Bü 17, S. 16 (1705–1723):

Viertes Gefach [...]

Noch ein anderer Kampfzwischen dem Teufel und einem alten Weib, welches sich mit der Spinnkunkel wehret, von Buchsbaum, hoch 7 Zoll, samt Postament 1 Schuh.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 26r (1791/92):

Artefacta [...]

Nro: 139

Ein altes böses Weib, so sich mit einem Mannsbild raufft, und mit dem KunkelHaupt zuschlägt, aus Buchsbaum Holz geschnitzelt. Auf schwarz gebeiztem Postament (III.)

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 70, Anm. 211;

AK Frankfurt 1981/82, S. 174,

Kat. Nr. 106 (Herbert Beck);

Heitmann 1988, S. 26, 29;

Götz-Mohr 1989, 139f.

¹ Hollstein 117.I, Bartsch 1802-1821, Bd. 8

² Aus der Werkstatt des Meisters R. v. V. stammt eine weitere Gruppe im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, die allerdings motivisch abweicht. Siehe dazu Heitmann 1988, S. 26, 29. Eine mit der Hamburger Gruppe motivisch übereinstimmende Gruppe befand sich – neben der hier beschriebenen – auch in der Stuttgarter Kunstkammer. HStAS A 20 a Bü 17, S. 16 (1705–1723).



220 **Statuette. Büßender Heiliger Hieronymus**

David Heschler (1611–1667), zugeschrieben

Ulm, um 1630

Buchsbaumholz. H. 14,5 cm

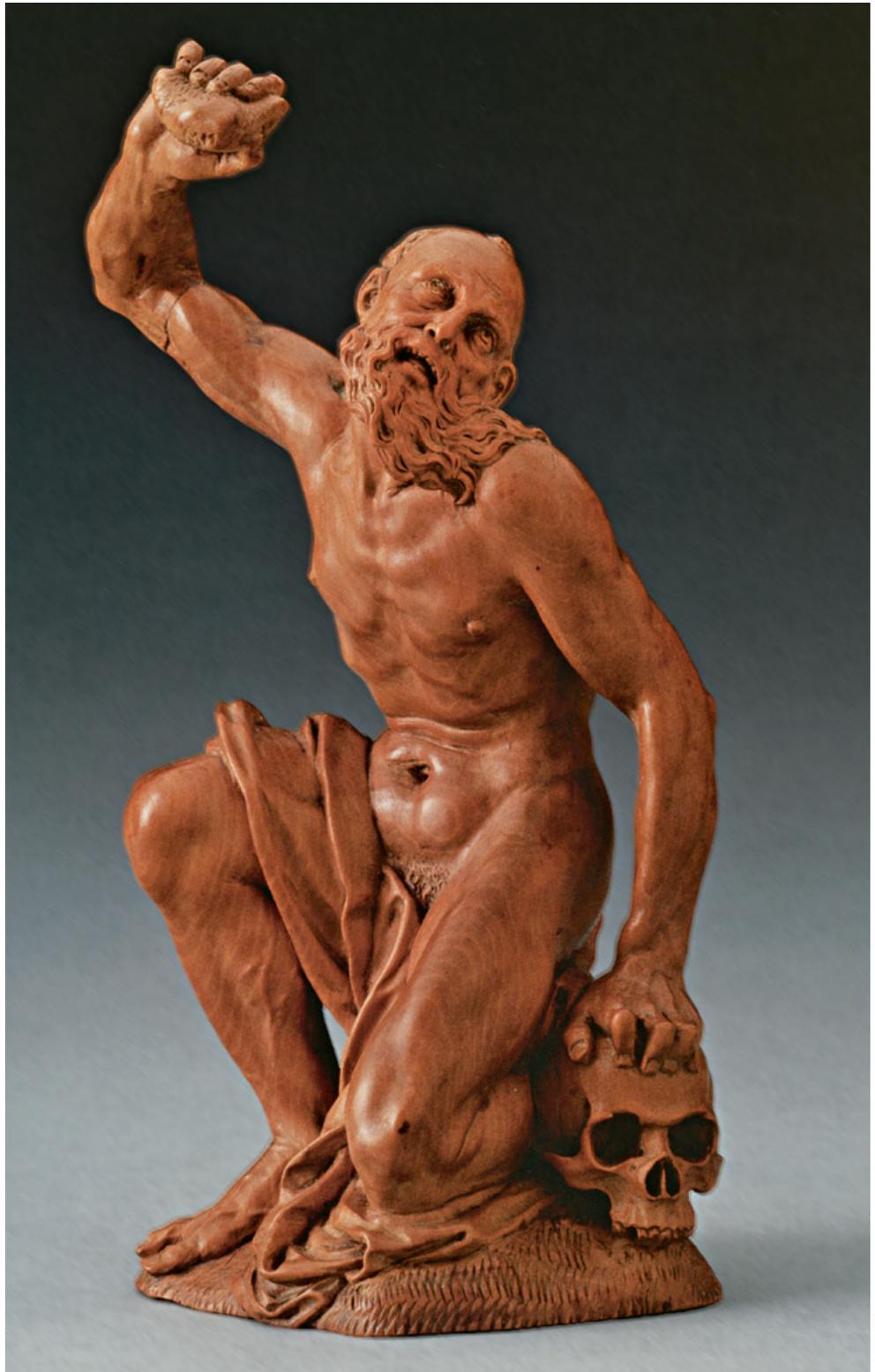
Bezeichnung rückseitig in Blau: 92 zwischen einem rotem Punkt, einem weißen und einem blauen Quadrat, auf der Unterseite: 92 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 92

Anstückung des rechten Arms gelockert.

In größter Verzweiflung blickt Hieronymus nach oben und scheint Gott anzurufen. Halb kniend, halb sitzend stützt er sich mit der Linken auf einen Totenkopf, der ihn an sein baldiges Ende erinnert und die Notwendigkeit, Buße zu tun, unterstreicht. Dazu schlägt er sich mit einem Stein gegen die Brust. Die Nacktheit des Büßers ist ganz demonstrativ vorgeführt: Zwar ist das Geschlechtsorgan selbst nicht zu sehen, aber das Schamhaar ist zur Schau gestellt,¹ denn die fleischliche Lust ist der Grund für die Buße des Hieronymus, in dessen „kalte[m] Leib und halbtote[m] Fleisch noch immer das Feuer sündlicher Begier tobte“², wie in der Legenda Aurea zu lesen steht.

Fleischhauer (1976), der die Herkunft der Figur aus der Kunstammer belegt, ordnet sie als um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland entstanden ein. Theuerkauff (1994 und 2000) lokalisiert sie nach Ulm, bleibt jedoch unentschieden, ob sie



dem Meister des Buxheimer Hochaltars³ oder David Heschler zuzuschreiben sei. Fischer (2004), für den der Buxheimer Hochaltar ein Werk aus der Werkstatt von Sigmund und David Heschler ist, schreibt die Kleinplastik David Heschler zu und datiert sie um 1630.

Heschler vereint in seiner Statuette mehrere Darstellungstypen der Hieronymus-Ikonografie: den des über den Tod sinnierenden Gelehrten, den des sich kasteienden Büßers und den die Stimme Gottes hörenden Hieronymus. In der komplexen Ikonografie und der spiralförmigen Anordnung der Gliedmaßen, welche noch auf die berühmten Figuren Giovanni Bolognas (1529–1608) zurückgeht, erweist sich Heschler als konservativ. Indes zeigt er sich in der von Rubens (1577–1640) geprägten sinnlichen Aktwiedergabe modern und erreicht hierin fast die Qualität der Werke seines Zeitgenossen und Vorbildes Georg Petel (1601/02 bis um 1634).

Die Skulptur zählt zu jenen Gegenständen, die zwar zur Kunstammer Eberhards III. (reg. 1628–1674) gehörten und als solche auch von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) inventarisiert wurden, die aber nicht im Alten Lusthaus gezeigt, sondern – zumindest eine Zeit lang – im Schloss, im „Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard⁴ gemacht“ aufbewahrt wurden. Sie zählte wohl zu den ‚modernsten‘ Skulpturen, die dort präsentiert wurden. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 381 (1670–1690):
Von und in Holz geschnittene Sachen [...] *Kasten H*
S. Hieronymus von Buchsbaum

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):
In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstammer gehörige Stücke verwahret.
[...]

3. *Kasten für die Goldmüntzen*
13. *Hieronymus, von Holtz*

HStAS A 20 a Bü 17, S. 16 (1705–1723):
Viertes Gefach
Von Buchsbaum der Hieronymus, kniened und den rechten Arm über sich in dier Luft erhebend, und die lincke Hand auf einem Todenkopfliegend, 6 Zol hoch, auf einem schwarzen Postament.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 23v (1784–1791):
Nro. 149
Der Hl. Hyeronimus aus Buchsbaum geschnitzelt

Kunstammer-Hauptbuch braun-blau:
No. 92
früher No. 149
Der h. Hieronymus aus Buchsbaumholz geschnitzelt.
5¼ Z. hoch

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 89, Anm. 3;
Theuerkauff 1994, S. 325;
Theuerkauff 2000, S. 1707;
Fischer 2004, S. 22, Nr. 5.

¹ Zu dieser Deutung siehe AK Frankfurt 1985, S. 364, Kat. Nr. 63 (Dieter Blume).

² Zitiert nach Benz 1969, S. 758.

³ Fischer 1985.

⁴ Gemeint ist Sibylla (1620–1707), die Schwester des herrschenden Herzogs Eberhard III. und Witwe des Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1648–1662).

221 **Relief. Perseus befreit Andromeda**

Deutschland, Mitte des 17. Jh.

Laubholz. H. 14,3 cm, B. 28,5 cm

Bezeichnung rückseitig Zettel: 81 mit rotem Punkt
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 81

Die äthiopische Königin Kassiopeia war so hochmütig zu behaupten, ihre Tochter Andromeda sei schöner als die Nereiden. Zürnend schickt daraufhin deren Beschützer Neptun das Meerungeheuer Ketos nach Äthiopien. In seiner Not befragt der äthiopische König das Orakel und erfährt, die einzige Möglichkeit sein Land zu retten sei es, dem Tier die Tochter zu opfern. Andromeda, bereits an einem Felsen am Meer angeketet, wird jedoch von Perseus gerettet. Er fliegt auf Pegasos herbei, tötet das Ungeheuer und nimmt sich Andromeda zur Frau. Bei der Darstellung der Geschichte (Ovid, Metamorphosen IV, 663–739) beschränkt sich der Bildhauer des Stuttgarter Reliefs auf die drei wichtigsten Protagonisten und

ordnet diese bildparallel an:¹ Vor der angstvoll erstarrten Andromeda schwebt Perseus über dem schon von Pfeilen verletzten Ketos und wird ihm mit seinem Schwert gleich den Todesstoß versetzen.

Die erste, bislang nicht beachtete Äußerung in der Sekundärliteratur zu dem Relief stammt von Carl Grüneisen (1802–1878). Im Jahr 1831 erwähnt er das Stück – wohl in Kenntnis der alten Inventare oder durch Hinweise vonseiten des Museums aufmerksam geworden – in seiner Rezension zu Joseph Hellers (1758–1849) Dürer-Monografie aus dem Jahr 1927. Mit ihr will er auf von Heller noch nicht bearbeitete Werke Dürers oder seines Umfeldes aufmerksam machen. Grüneisen (1831) berichtet, das Relief, „das wenigstens in einzelnen Theilen mit seltener Nettigkeit und Kraft geschnitzt ist“, werde Albrecht Dürer (1471–1528) zugeschrieben, die Signatur fehle allerdings.

Fleischhauer (1976) konnte das Relief im 1784/85 erstellten Inventar von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) nachweisen, in dem es als ein Werk von Albrecht Dürer eingetragen ist, und denkt es sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland entstanden. Beck (1981) beschreibt die Komposition des Reliefs als eklektizistisch, die Figuren wirkten additiv nebeneinandergesetzt, es seien „Motive unterschiedlicher stilistischer Herkunft zusammengefügt“. Während die streng frontal angeordnete Figur der Andromeda altertümlich wirke, belegten „die abrupte Perspektive der zwischen den Pferdebeinen erscheinenden Landschaft und das Rollwerk des Schildes die Entstehung des Reliefs im 17. Jahrhundert“. Letztlich datiert er das Relief in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts. Beck (1981) betont zudem die „originelle Wirkungsgeschichte“ des Reliefs: Spätestens ab 1821 habe es als ein Werk Albrecht Dürers gegolten. In diesem Zusam-



menhang zitiert er einen Inventareintrag, der angeblich aus diesem Jahr stamme. Tatsächlich handelt es sich dabei jedoch um jenen Eintrag vom Ende des 18. Jahrhunderts, den bereits Fleischhauer zitiert. Die angebliche Autorschaft von Albrecht Dürer wird in jedem Inventareintrag zu dem Relief betont, in dem von 1784/85 ist zudem festgehalten, dass dem Stück auch noch eine Beschreibung beiliege. In diesem Zusammenhang soll erwähnt werden, dass in Vischers Inventar² eine einseitige Abhandlung zu den Werken Albrecht Dürers eingeleitet wurde. In ihr werden die Merkmale der Dürerschen Kunst einschließlich seiner plastischen Arbeiten beschrieben. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 75r (1784–1791):
Pretiosa und Artefacta [..]
 Nro. 164
Ein Stück bas relief in Holz, von dem berühmten Albrecht Dürer nebst einer beilie-

genden Beschreibung.

Nach den Urkunden Lit: F. I. Q. seit 1771 beim MünzCabinet.

Beischrift: *Na diese piece ist 1785 bei der Verlagerung des H: Kunstcabinets vom Herrenhaus in die academie vom Münzcabinet dafür zurückgegeben, und wieder in dieses Inventarium hub. fol. 29 unter die pretiosa und artefacta sub Nro. 220 eingetragen worden.*

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 37v (1791/92):

Pretiosa und Artefacta
 Nro 220 von inf. fol. 75

Die Historie, wie Perseus die Andromedam befreit, von Albrecht Dürer, en bas relief in holz geschnitten. Im vergoldeten Rahmen.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 29r (1784–1791):
 Zusatz: III

Literatur:

Grüneisen 1831, S. 415;
 Fleischhauer 1976, S. 124, Anm. 36;
 AK Frankfurt 1981/82, S. 132,
 Kat. Nr. 73 (Herbert Beck).

¹ Von der Anlage her vergleichbar sind die Darstellungen von Hendrik Goltzius (erwähnt 1591, gest. 1616) und Giuseppe Cesari (1568–1640). AK Hamburg 1993, S. 169, Kat. Nr. III.19 bzw. S. 168, Kat. Nr. III. 18.

² Die Abhandlung erstreckt sich über eine Seite und ist dem *Inventarium über das herzogliche Kunstkammer Cabinet* vorangestellt, das Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) 1791/92 verfasst hat. HStAS A 20 a Bü 151.



222 Schale. Schwimmende Meerestiere

Süddeutschland, Mitte 17. Jh.

Zedern- oder Sandelholz. H. 11,5 cm, L. 15,6 cm

Bezeichnung auf der Unterseite in schwarzbrauner

Tinte: *Y. 4 uff / der lincken Seitten* und in Schwarz:

KK blau 118, an der Lippe ein grünes, ein weißes

und ein blaues Feld sowie ein roter Punkt

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 118

Bekrönender Drachenkopf am Hals geklebt.

Die ganze Schale scheint in Bewegung: Gebildet wird sie aus einer Fülle von Meerestieren, die sich gegenseitig umschlingen. Ein Ungeheuer mit aufgerissenem Maul gibt den Henkel ab.

Landenberger (1973) gibt eine erste Einordnung, deutet das Gefäß als Modell für eine Goldschmiedearbeit, lokalisiert es nach Süddeutschland und datiert es in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Fleischhauer (1976) übernimmt die vorgeschlagene Datierung, lokalisiert das Stück – ohne weitere Begründung – aber in die Niederlande. Rentsch / Strattmann / Siefert (1981) folgen wiederum Landenberger und geben zu bedenken, dass die Schale wegen des kostbaren Hartholzes auch von vornherein als Kunstkammerstück gedacht gewesen sein könnte. Außerdem verweisen sie auf Ähnlichkeiten mit dem Stuttgarter Nashornpokal, ein Werk mit einer Fassung des Goldschmiedes Hans Mayer (um 1624–1687), der seit 1650 Stuttgarter Bürger¹ war und dessen Arbeiten laut Theuerkauff² den Arbeiten von Georg

Pfründt (1603–1663) nahestehen.

Ein motivisch, stilistisch und von der Funktion her gut vergleichbares Stück, das als ein vermutlich in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenes Modell für einen Elfenbeinpokal gilt, gehörte ehemals zum Bestand der Königlich Dänischen Kunstammer und wird heute auf Schloss Rosenborg aufbewahrt. Aus derselben Werkstatt wie das dänische Stück könnte auch die Stuttgarter Arbeit stammen.

Die Virtuosität in der Ausarbeitung, das exotische Material und die zwischen Natur und Kunst changierende Darstellung machen dieses Werk zu einem beispielhaften Kunstkammerstück und zu einer der qualitativsten Kleinplastiken in der württembergischen Kunstammer. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 28, S. 10 (1705–1723):

Kasten Y [...]

Das tritte Gefach [...]

N. 8. hangend

Ein indianisch Trinkgeschirr, sehr kunstreich von Buchsbaum geschnitzt. Zum laengsten 6. Zoll dief 2 1/2 Zoll das orificium ist oben in seiner Circumferentz formirt [hier ist eine kleine Umrißzeichnung eingefügt]. Außenwendig ringstumbher mit vielen kuenstlich durch einander geschrenkten Fischen, sampt einem Kopfeines bissigen thiers, so oben hoch hinauff über das Geschirr gehet und die Zähne bläcket.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 78v (1784–1791):

Pretiosa

Nro. 186

Ein sehr schönes hölzernes Gefäß von Sandelholz, als ein Drache formiert, nebst anderen Figuren dabey.

~~*Nach denen Urkunden Lit. F., I. Q. seit 1771 beim Münz-Cabinet.*~~

Literatur:

Landenberger 1973, S. 50;

Fleischhauer 1976, S. 66;

AK Bruchsal 1981, S. 479, Kat. Nr. H 9

(Dietrich Rentsch, Rosemarie Strattmann, Helge Siefert).

¹ Inv. Nr. KK braun-blau 44; Theuerkauff 1974, S. 94.

² Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. Nr. 5525; Gundestrup 1991–1995, Bd. I, S. 318, Kat. Nr. 769/394.

223 Statuette. Sogenannte Menschenfresserin

Leonhard Kern (1588–1662)

Schwäbisch Hall, um 1650

Buchsbaumholz. H. 19,9 cm

Bezeichnung rückseitig in Schwarz E 799; unter dem Sockel in Schwarz: E 799 mit rotem Punkt sowie ein Zettel mit Aufschrift in schwarzer Tinte: 219 mit rotem Punkt
LMW, Inv. Nr. E 799

Beide Beine angestückt. Am linken Fuß drei Zehen verloren. Verzapfung zwischen Figur und Sockel neu. Anstückung des linken Beines gelockert.

Die schockierende Darstellung einer hässlichen Alten, die nackt dasitzt und gierig in ein abgetrenntes Menschenbein beißt, zählt zu den Erfindungen von Leonhard Kern, die in seiner Werkstatt besonders oft dargestellt wurden: Fünf Figuren mit diesem Sujet sind bislang bekannt geworden.¹

Die Stuttgarter Statuette wurde 1952 unter der Bezeichnung Avaritia erstmals veröffentlicht, dem Umkreis von Kern zugeschrieben und in die Mitte des 17. Jahrhunderts datiert.² Grünenwald (1969) nennt sie „Avaritia-Gäa“, schreibt sie mit Hinweis auf die signierte Skulptur gleichen Themas in der Berliner Skulpturengalerie Leonhard Kern zu und datiert sie um 1635. Die stark naturalistische Körper- und Bodengestaltung erinnern Grünenwald (1969) an „Paduaner und Nürnberger Naturabgüsse des 16. Jahrhunderts“ und an den „stil rustique“. Später (1988) korrigiert sich Grünenwald. Unter dem Titel „Gäa und/oder Allegorie der Hungersnot (?), Personifikation der Menschenfresserin (?)“ schreibt sie die Figur wegen Mängel in der Ausführung, die im Vergleich mit den Exemplaren in Berlin³ und Wien⁴ deutlich würden, und des abweichenden Sitzmotivs zwei Werkstattmitarbeitern von Leonhard Kern zu, nämlich Johann Georg

Kern (1622–1698) und Johann Jakob Betzoldt (1621–1705). Sie denkt nun, die Skulptur sei nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden.

Fischer (2004) hingegen bleibt bei der Zuschreibung an Leonhard Kern selbst und bei der früheren Datierung. Nach Fischer ist es bis heute nicht gelungen, das dargestellte Sujet eindeutig zu bestimmen. Aber gleichgültig, ob nun Gäa, der Geiz, eine Allegorie der Hungersnot oder der Grausamkeiten des Dreißigjährigen Krieges dargestellt sei,⁵ personifiziere Kern das Grausame, das sich offenbart, wenn alle Schranken gefallen sind. Schonungslos stelle er eine ganz von niedrigsten Trieben beherrschte Person zur Schau. Damit entwerfe er ein krasses Gegenbild zu jenen tugendhaften Gestalten, mit denen die absolutistisch herrschenden Fürsten in der gängigen höfischen Ikonografie verglichen würden. Vermutlich sei es gerade die Formulierung eines negativen Gegenbildes, das die fürstlichen Sammler an Kerns Darstellung so fasziniert habe.

Für die Deutung der Statuette als Menschenfresserin spricht, dass sie in den Inventaren tatsächlich als solche bezeichnet wird. Allerdings wird sie erst in den späteren erwähnt, scheint also erst unter Herzog Carl Eugen von Württemberg (reg. 1737–1793) in die Kunstkammer gekommen zu sein. Obwohl in den Inventaren nachzuweisen, hat Christoph von Stälin (tätig 1830–1773) das Stück nicht in das Kunstkammer-Hauptbuch eingetragen. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 72v (1784–1791):

Pretiosa [...]

Nro. 148

Eine hölzerne Statue, sitzend einen Menschen Fresser vorstellend, der einen Schenkel an dem Maul hat. Nach dem Urkundt, Lit: F. I. Q. beim Münz Cabinet seit 1771 befindlich.

Beischrift: Na. Diese piece ist 1785 bei Verlegung der herzogl. Kunst und Naturalien cabinets vom Herrenhaus in die Academie von dem Münzcabinet dahier zurückgegeben und wieder in dieses Inventarium sup. fol. 29. unter pretiosa und artefacta hub Nr. 219 eingetragen worden.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 37v (1791/92):

Arte Facta [...]

Nro: 219

Eine sitzende hölzerne Statue, so eine Menschenfresserin vorstellt, die wirklich von einem Schenkel speist (III). Zusatz: Ilt Z.

Literatur:

Kat. Nürnberg 1952, S. 149, Kat. Nr. P 90;

Grünenwald 1969, S. 45, Kat. Nr. 96;

Fleischhauer 1976, S. 124, Anm. 34;

AK Schwäbisch Hall 1988, S. 185f.,

Kat. Nr. 82 (Elisabeth Grünenwald);

Fischer 2004, S. 48, Anm. 3;

AK Augsburg 2005, S. 365f., Kat. Nr. II. 37 (Markus Johanns).

¹ AK Schwäbisch Hall 1988, Nr. 79–82; Sotheby's, 13.12.1990, lot 160.

² Kat. Nürnberg 1952, S. 149, Kat. Nr. P 90.

³ AK Schwäbisch Hall 1988, S. 182f., Kat. Nr. 80.

⁴ AK Schwäbisch Hall 1988, S. 184f., Kat. Nr. 81.

⁵ Die unterschiedlichen Deutungen, die sich auf die verschiedenen Exemplare beziehen, sind aufgeführt in AK Schwäbisch Hall 1988, S. 182f.



224 Statuette. Schlafende Nackte

Leonhard Kern (1588–1662), zugeschrieben

Schwäbisch Hall, um 1650

rosa Alabaster. H. 9,5 cm, L. 28,0 cm, T. 5,0 cm

Bezeichnung auf der Unterseite in Schwarz: *K.K.*

104. misc. mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK grau 104

Kleinere Bestoßungen an den Haaren.

Leonhard Kern zeigt dem Betrachter eine nackte Frau auf einem Tuch. Sie liegt auf dem Rücken, hat die Beine angewinkelt und die linke Hand an den Kopf gelegt. Ihre Augen sind geschlossen. Der gerade vordere Abschluss der Plinthe definiert die Hauptansicht, ihr halbrunder Abschluss lädt dazu ein, sich den Akt auch aus anderen Perspektiven anzuschauen.

Leonhard Kern, dem die Skulptur in der Literatur Grünenwald folgend einhellig zugeschrieben wird (Grünenwald 1969, Fleischhauer 1976, Grünenwald 1988, Jeutter 1997, Fischer 2004) war außerordentlich hoch gebildet und hat zudem mehrere Jahre, von 1608 bis 1614, in Italien gelebt. Dort hatte Kern die berühmtesten antiken Skulpturen, die aufsehenerregenden Werke Michelangelos (1475–1564) und die bahnbrechenden Gemälde von Caravaggio (1571–1610) oder den Carracci im Original gesehen. Kern setzt sich in seiner Skulptur mit einem Leitmotiv der Kunst und zumindest indirekt mit einer Reihe von Vorbildern auseinander: der Cleopatra im Vatikan,¹ der

Allegorie der Nacht von Michelangelo am Grabmal für Giuliano de Medici (1453–1478),² der sogenannten schlafenden Nymphe von Giovanni Bologna (1529–1608),³ der schlafenden Venus von Annibale Carracci (1560–1609)⁴ und der Danae von Orazio Gentileschi (1563–1638)⁵. Zudem scheint er für seine Skulptur Studien nach dem lebenden Modell durchgeführt zu haben, wie er es bei seinem Besuch einer Akademie in Rom gelernt haben dürfte.⁶ Zugleich verstößt Kern gegen die gerade von klassisch-antiken Vorbildern geprägte Konvention, dass ein Akt in erster Linie „schön“ zu sein habe. Das Charakteristische seiner Kleinplastik ist ihre lapidare Einfachheit, die ohne jedes Attribut auskommt. Ob Kerns Streben nach einer realistischen Wiedergabe des menschlichen Körpers so weit ging, dass er tatsächlich nicht mehr und nicht weniger als „ein nackendes liegendes Frauenbild“ darstellen wollte, wie im Inventar von 1670 festgehalten, also keine schlafende Venus, Antiope oder Psyche und auch kein „Mortis Imago“, wie eine Inschrift am Sockel eines vergleichbaren Frauenaktes aus seiner Werkstatt annehmen ließe,⁷ muss offenbleiben.

Bei seinem Versuch einer kunsthistorischen Einordnung berichtet der Kunstkämmerer Herzog Eberhards III. (reg. 1628–1674), die Skulptur *Solle von Rom kommen und Antiq sein*.⁸ Damit sind zwar die Quellen genannt, mit denen sich Kern aus heutiger, kunsthistorischer Sicht als Bildhauer auseinander-

setzte, er selbst aber – der erst wenige Jahre zuvor als berühmter und reicher Mann gestorben war – scheint schon vergessen.

Die Skulptur zählt zu jenen Gegenständen, die zwar zur Kunstammer von Eberhard III. gehörten und als solche auch von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) inventarisiert wurden, aber zumindest zeitweise nicht im Alten Lusthaus, sondern im *Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard*⁹ *Gemach* aufbewahrt wurden. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 365 (1670–1690):

Von Stein außgehauene Sachen [...]

Ein liegend nakend frauenbild ohngefahr eines Schuhs lang, auß fleischfarbenem Marmor gehauen, Solle von Rom kommen und Antiq sein.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemach sind folgende in die fürstliche Kunstammer gehörige Stücke verwahret. [...]

5. Auf dem Marmorsteinen Tisch

17. Ein nackend liegend Weibsbild von Alabaster

HStAS A 20 a Bü 17, S. 13 (1705–1723):
Viertes Gefach [...]

Nr. 3

Ein auß gelblichem Marmor sehr nett außge-

arbeitetes liegendes nackendes Weibsbild, ist antiq und von Rom anher gebracht, ligt auf dem rücken, halt den rechten arm über den kopf, den lincken neben sich [...], mit beiden über sich aufgerichteten knien, ist eines schuh lang, ohne Postament

Kunstkammer-Hauptbuch grau
(Mitte 19. Jh.):

No. 104

Eine nackte liegende weibliche Figur, die rechte Hand an den Kopf haltend.

Von Alabaster. (?)

10½ Z. lang, 6. Z. breit

Literatur:

Kat. Nürnberg 1952, Nr. P 96;

Grünenwald 1969, S. 20, 45, Nr. 98;

Fleischhauer 1976, S. 70, Anm. 214, S. 74, Anm. 257;

AK Schwäbisch Hall 1988, S. 195f., Kat. Nr. 89 (Elisabeth Grünenwald);

Jeutter 1997, S. 94;

Fischer 2004, S. 88, Nr. 31.

¹ Haskell / Penny 1981, S. 184–187, Kat. Nr. 24.

² Poeschke 1992, S. 106–115.

³ Avery 1993, S. 56, 136f., Kat. Nr. 64.

⁴ De Grazia 1984, S. 237, Kat. Nr. 17.

⁵ Bisell 1999, S. 225f., Kat. Nr. 18, S. 230f., Kat. Nr. 22.

⁶ Hierzu: Fischer 1988, S. 56.

⁷ Hierzu ausführlich Jeutter 1997.

⁸ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 365 (1670–1690).

⁹ Gemeint ist Sibylla (1620–1707), die Schwester des herrschenden Herzogs Eberhard III. und Witwe des Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (1624–1662).



225 Relief. Kreuzabnahme Christi

Süddeutsch oder flämisch, um 1650

Elfenbein. H. 53,0 cm, B. 29,0 cm; zugehöriger Rahmen. H. 65,0 cm, B. 42,6 cm

Bezeichnung rückseitig auf dem Rahmen zwischen blauem und hellblauem Quadrat Aufkleber: 113, auf dem Brett hinter dem Relief in Rot 113 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 113

Verschiedene Ausbrüche und Ergänzungen in Gips. Den beiden Frauen in der linken Ecke der Darstellung fehlt jeweils der rechte Unterarm.

Neun Männer, unter ihnen Josef von Arimathea (unten links?), Johannes (Mitte) und Nikodemus (unten rechts?) machen sich mithilfe einer großen Leiter daran, den Leichnam Christi vom Kreuz zu holen. Maria ist ohnmächtig zu Boden gesunken, drei Frauen kommen ihr zu Hilfe.

Das Stuttgarter Relief wird zum ersten Mal von Berliner (1926) erwähnt, der es als vereinfachte Wiederholung eines motivisch weitgehend übereinstimmenden Reliefs im Bayerischen Nationalmuseum München bezeichnet. Er benennt auch die grafische Vorlage, auf die beide Reliefs zurückgehen, ein 1606 entstandener Stich¹ von Francesco Villamena (1564/66–1624) nach dem Gemälde, das Federico Barocci (1535–1612) für den Dom von Perugia zwischen 1567 und 1569 angefertigt hat.² Berliner (1926) datiert es um 1630 und schlägt indirekt auch

einen Bildhauer vor, der das Relief geschaffen haben könnte: „Die Typen und die Abdämpfung der pathetischen Vorlage sprechen für einen Schwaben.“

Theuerkauff (1974) datiert das Relief um 1660/70 und fragt: „Sind nicht vor allem die Gesichter der bärtigen Männer und die der Figuren hinter Johannes am Kreuzstamm den für Pfründt³ gesicherten Arbeiten im physiognomischen Typus nahe verwandt [...]?“ Fleischhauer (1976) folgt Theuerkauffs angelegener Einordnung und weist das Relief archivalisch als Teil der Kunstkammer nach. In einer späteren Äußerung anlässlich der Bearbeitung eines ähnlichen Reliefs in der Sammlung Winkler korrigiert sich Theuerkauff (1984) und nennt das Stuttgarter Relief nun eine Arbeit aus einer Augsburger Werkstatt, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig gewesen sei.

Die von Berliner hergestellte Verbindung zwischen dem Münchner und dem Stuttgarter Stück lässt sich auch vom technischen Befund her untermauern. Bei beiden ist „keine der Figuren [...] aus einer der den Hintergrund bildenden Platten gefertigt“.⁴ Dies gilt ebenso für ein verwandtes Relief mit der Darstellung der Anbetung der Heiligen Könige, das Haag nach Süddeutschland oder Flandern lokalisiert.⁵

Das Relief taucht erstmals gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den Inventaren auf. Von 1771 bis 1778 war es nachweislich Teil der Ausstattung der katholischen Schlosskapelle im Ludwigsburger Schloss. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bd. 151, S. 100 (1791/92):

Pretiosa [...]

Nro. 251

Die Abnehmung Christi vom Kreuz, groß, aus Elfenbein geschnitzt aus der katholischen Hofcapelle zu Ludwigsburg.

Zusatz N. 10. Nov. 1798 zurückerhalten.

HStAS A 20 a Bü 151, S. 145 (1792):

Pretiosa

N. 562 Zusatz s. oben N. 251

Die Herabnehmung Christi vom Kreuz aus Elfenbein dargestellt in einem am Rande vergoldeten hölzernen Gebogenem Rahmen (C A 1798) Hautrelief. Not. Ein loser Arm liegt auf der Tafel, ein anderer am Rande fehlt.

Es sind 14. Figuren.

Literatur:

Berliner 1926, S. 43;

Theuerkauff 1974, S. 88;

Fleischhauer 1976, S. 69, Anm. 219.

¹ Kühn-Hattenhauer 1979, S. 200.

² AK Saint Louis / London 2012, S. 90–107, Kat. Nr. 3 (Babette Bohn).

³ Georg Pfründt (1603–1663)

⁴ Berliner 1926, S. 43.

⁵ Haag 2007, S. 98.



226 Humpenmantel. Bacchanal

Bernhard Strauß (zwischen 1640 und 1681

nachweisbar), Werkstatt

Augsburg, um 1650

Elfenbein. H. 8,0 cm, oberer D. innen 8,8 cm,

unterer D. 9,7 cm

Bezeichnung innen in Blau: 4 mit blauem Quadrat, braunem Quadrat und rotem Punkt LMW,

Inv. Nr. KK braun-blau 4

Den ungefassten Humpenmantel umläuft die Darstellung eines Bacchanals. Dessen Gastgeber und Hauptperson ist der schon betrunkene Weingott, der sich nicht mehr auf den Beinen halten kann und von einem bocksbeinigen Paar gestützt werden muss. Teil des orgiastischen Gelages sind außerdem zwei am Boden kauernde Satyrfamilien mit herumtollenden Kindern – zwei werden an den Brüsten ihrer Mutter gesäugt – sowie zwei antikisch gekleidete Tänzerinnen, denen zwei nackte Männer aufspielen.

Die Humpenwandung taucht in der Literatur bislang – ohne weitere kunsthistorische Einordnung – nur in einer von Koch und Herrbach-Schmidt (2015) erarbeiteten „Liste der heute bekannten Elfenbeinhumpen mit dem Motiv des Bacchanals von bzw. nach Petel“ auf, die deren Aufsatz zu Georg Petel (1601/02–1634) Rubensrezeption und seinem Silenpokal¹ anhängt.

In der Tat lassen sich eine Reihe von Motiven des Stuttgarter Humpens auf Gemälde von Peter Paul Rubens (1577–1640) beziehungsweise auf die Kleinplastik von Georg Petel zurückführen: der taumelnde Bacchus, das an einer Traube naschende Pantherweibchen, die säugende Mutter, der umgestürzte Weinkrug, etc.² Weitere Motive, die tanzenden Frauen und die musizierenden Männer, lassen sich von der berühmten Borghese-Vase³ herleiten.

Sehr nah steht das Stuttgarter Werk einer von Bernhard Strauß 1656 signierten und datierten Humpenwandung, heute im Badi-



schen Landesmuseum in Karlsruhe.⁴ Beide Stücke dürften aus derselben Werkstatt stammen, wenn sie auch vielleicht nicht vom selben Schnitzer gearbeitet wurden.

Der Humpenmantel findet bereits im Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) Erwähnung; wegen der damals in der Kleinplastik immer noch weit verbreiteten Rubensrezeption dürfte er eines der ‚modernen‘ Kunstwerke in der Kunstkammer von Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) gewesen sein. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 24 (1670–1690):

Geschirr von Helfenbein und Horn [...]

Ein helfenbeinerer Zarg worauf ein Triumphus Bacchi

HStAS A 20 a Bü 28, S. 43 (1705–28):

Kasten Y [...]

Das vierte Gefach [...]

N. 6

Ein kleiner von Helfenbein in oval form, ohne eingefast, auch ohne Deckel, hoch 3 ½ Zoll. Oben im langen Diameter 3 ½ Zoll, überzwerch 3. Zoll unten 4 Zoll im größeren Diameter, überzwerch 3. Außwendig sind kunstreich außgearbeitet 12 nackte Männliche und Weibl. Bilter, darunter auch der Gott Pan, der Bachus, etliche Tritones, auch sitzende und säugende Weibsbilder.

Literatur:

Koch / Herrbach-Schmidt 2015, S. 138.

¹ Zur Deutung des Pokals siehe AK Augsburg 2005, S. 609f., Kat. Nr. VIII. 46 (Christoph Emmendörfer).

² Zu einzelnen Motiven und ihrem Bezug zu Werken von Rubens siehe Koch / Herrbach-Schmidt 2015, S. 124f.

³ Haskell / Penny 1981, S. 315, Kat. Nr. 81.

⁴ Koch / Herrbach-Schmidt 2015.

227 **Humpenmantel. Diana und Aktaeon**

Artus Quellinus (1609–1668), zugeschrieben

Amsterdam, zwischen 1650 und 1664

Elfenbein. H. 14,7 cm, innerer D. oben 7,5 cm,

D. unten 9,6 cm

Bezeichnung im Inneren in Blau: 45 mit blauem

Quadrat und rotem Punkt. Neue Beschriftung in

Schwarz: VL 2. V. 17. J.

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 45

Innen ein Riss in Höhe der Figur der Diana.

Auf der Rundung des Gefäßes ist die dramatische Begegnung von Diana und Aktaeon dargestellt, wie sie Ovid in seinen Metamorphosen (III, 131–252) erzählt: Nach erfolgreicher Jagd schickt Aktaeon seine Begleiter fort und bleibt allein im Wald zurück. Dort stößt er überraschend auf Diana und ihre Gefährtinnen, die sich an einer Quelle entkleidet haben, um ein Bad zu nehmen. Die Nymphen versuchen vergeblich, die nackte Göttin vor den unkeuschen Blicken des Jägers zu schützen. Doch Diana weiß zu verhindern, dass Aktaeon von ihrem Anblick berichten kann: Die Göttin bespritzt ihn mit Wasser, worauf er sich in einen Hirsch verwandelt. Nun wird der Jäger zum Gejagten und von seinen eigenen Hunden zerfleischt. Der Bildhauer vermag die Geschichte¹ höchst nuancenreich und zugleich subtil darzustellen. Jede der Frauen verbirgt ihre Nacktheit auf eine andere Art, jede äußert ihre Verzweiflung unterschiedlich. Höchst differenziert ist auch die räumliche Situation



wiedergegeben: Eine üppige Vegetation macht den Ort, an dem sich die Frauen aufhalten, zur Grotte, Bäume hinter dem Hirsch und den Hunden deuten an, dass Aktaeon noch glaubte, in den Wald fliehen zu können. Bislang hat sich einzig Fleischhauer (1976) zu dem Werk geäußert, wenn auch nur ganz lapidar, denn ihm ging es eher um den Nachweis seiner Herkunft aus der württembergischen Kunstammer. Ohne Lokalisierung datiert er die Wandung in die Zeit um 1700.

Stilistisch ist die Schnitzerei in die Skulptur im Umkreis von Rubens (1577–1640) einzuordnen. Die große Souveränität mit der die räumlichen Verhältnisse dargestellt sind und die Sinnlichkeit in der Wiedergabe der unterschiedlichen Stoffe, vor allem der Haut, lassen an Werke der besten Bildschnitzer in den südlichen Niederlanden denken. Besonders nahe steht die Stuttgarter Arbeit einem Humpen mit der Darstellung der Geburt der Venus, der in den Musées royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel aufbewahrt und Artus I. Quellinus zugeschrieben ist und in seine Amsterdamer Zeit zwischen 1650 und 1664 datiert wird.²

Das bereits im Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) erfasste Stück dürfte zu den qualitativvollsten ‚modernen‘ Elfenbeinplastiken in der Kunstammer von Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) gehört haben. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 24 (1670–1690):
Geschirr von Helfenbein und Horn [...]
Ein Helfenbeiner Zarg, worauf Actaon

HStAS A 20 a Bü 28, S. 41 (1705–23):

Kasten Y [...]
Aufgestellte Sachen
Das vierte Gefach [...]

N. 3

Ein helfenbeinernes Trinkgeschir, uneingefaßt auch ohne Deckel, hoch 6 1/2 Zoll, ausgehöhlet in oval form, unten im Diametro 4 Zoll, oben 3 Zoll. Auswendig auf der einen Seiten 9 nackende theils stehende, theils sitzende Bilder; auf der anderen Seiten eine Jacht von Hirschen und Hunden.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 65v (1784–91):

Pretiosa und Artefacta. [...]
Helfenbeine Stücke [...]

Nro. 110.

Ein elfenbeinernes Trinkgeschirr ohneingefaßt auch ohne Deckel, hoch 6 1/2 Zoll, ausgehöhlt in oval Form, unten im Diametro 4. Zoll, oben 3. Zoll. Auswendig auf der einen Seite 9 nackende, theils stehende, theils sitzende Bilder, auf der anderen Seite eine Jagd von Hirschen und Hunden.

~~*Befindet sich nach dem Urk. Lit. N seit 1765 im Ludwigsburger Schloß.*~~

Zusatz: in des frau Herzogin palais- lt. atg.(?) Nr. 1. Fol. 9b.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 99, Anm. 28.

¹ Vgl. hierzu: Baumgärtel 2008.

² Brüssel, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Inv. Nr. 29. AK Brüssel 1977, S. 155, Kat. Nr. 117 (mit älterer Literatur).

228 Relief. Allegorie der Vanitas

Melchior Paulus (1669–1745)

Köln, um 1720/25

Elfenbein. H. 8,6 cm, B. 6,8 cm

Bezeichnung unter der Sanduhr mit dem Monogramm *MP*, rückseitig: 57 zwischen braunem und blauem Quadrat. Laut Akten auf dem vergoldeten Rähmchen (verloren) handschriftlich: *Raum 5, Elfenbeinvitrine 2. F. u.r.*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 57

Eine bürgerlich gekleidete junge Frau hat ihr Mieder geöffnet und reicht ihrem Kind die linke Brust. Der nackte Säugling hat die Augen geschlossen, er scheint zu schlafen. Ein Totenkopf, ein Beinknochen und ein Stundenglas neben ihm stören die Idylle und erinnern an den Tod, machen auf die plötzlich mögliche Vergänglichkeit der Mutterliebe aufmerksam.

Von Phillipowich (1961/1982)¹ hat das Relief in die Literatur eingeführt und das Monogramm als die Initialen von Melchior Paulus erkannt. Theuerkauff (1963) datiert das Elfenbeinobjekt mit Hinweis auf die Bonner Reliefs der „Anbetung der Hirten“ und der „Immaculata“ um 1720/25.² Weber (1975) weist darauf hin, dass das Relief auf eine mit L.R. signierte, vor 1541 zu datierende Plakette³ zurückgehe, die wiederum einen Stich von Barthel Beham (1502–1540)⁴ widerspiegeln.

Während die Plakette ohne das Fenster im Hintergrund auskommt, ersetzt Paulus die stolze Burg, auf die Beham den Betrachter blicken lässt, durch den Ausblick auf einen Baum, in dem ein Vogel sitzt. Deutet man das Tier – das Theuerkauff, ohne Konsequenzen daraus zu ziehen, als Paradiesvogel bezeichnet – als Papagei⁵ und als Mariensymbol, bekäme das Relief auch noch eine religiöse Dimension. Die stillende Mutter erinnerte dann an Maria, der Totenkopf an die Passion Christi.

Das nicht von Fleischhauer erfasste Relief lässt sich erst im 1791/92 erstellten Inven-



tar von Karl Friedrich Lebrét (1764–1829, tätig: 1789–1829) nachweisen. Möglicherweise kam es aus einer anderen Sammlung in die württembergische Kunstkammer, denn Lebrét hält fest, dass sich auf dem Rahmen alte Inventarnummern befänden. Mit älteren Stuttgarter Inventaren lassen sich diese jedoch nicht verbinden. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 150, S. 123r (1791/92):

Pretiosa [...]

Nro. 440

1 sehr schön geschnittenes Stück von Elfenbein in bas relief, eine Weibsfigur, die einem vor sich sitzendem Kind die Brust gibt, daneben ein Totenkopf in einem schwarz und vergoldeten hölzernen Rahmen (mit denen beiden älteren Nummern 279 und 14 bezeichnet) (Ill.)

Literatur:

Von Phillipowich 1961, S. 208;

Theuerkauff 1963, S. 33f.;

Weber 1975, S. 123;

Von Phillipowich 1982, S. 235.

¹ Von Phillipowich (1982) äußert sich in der zweiten Auflage seines Buches unverändert zu dem Stück.

² Theuerkauff 1963, S. 23f.

³ Weber 1975, S. 122f., Kat. Nr. 144.

⁴ Pauli 1911, S. 448, Kat. Nr. 1358.

⁵ In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gilt er als Statussymbol, im Physiologus steht der sprachgewandte Papagei aber für die Aufforderung, die Stimmen der Apostel nachzuahmen und bei Konrad von Würzburg für die Reinheit Mariens, da sein Gefieder nicht nass werde. Vgl. hierzu: Stadlober 2006, S. 218f.