

Pseudoantike Skulptur I

Transformationen der Antike

Herausgegeben von
Hartmut Böhme, Horst Bredekamp, Johannes Helmrath,
Christoph Marksches, Ernst Osterkamp, Dominik Perler,
Ulrich Schmitzer

Wissenschaftlicher Beirat:
Frank Fehrenbach, Niklaus Largier, Martin Mulsow,
Wolfgang Proß, Ernst A. Schmidt, Jürgen Paul Schwindt

Band 45

De Gruyter

Pseudoantike Skulptur I

Fallstudien zu antiken Skulpturen
und ihren Imitationen

Herausgegeben von
Sascha Kansteiner

De Gruyter

Gedruckt mit Mitteln, die die Deutsche Forschungsgemeinschaft dem
Sonderforschungsbereich 644 »Transformationen der Antike« zur Verfügung gestellt hat.

ISBN 978-3-11-047452-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-047570-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-047570-8
ISSN 1864-5208

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandgestaltung: Martin Zech, Bremen
Logo »Transformationen der Antike«: Karsten Asshauer – SEQUENZ
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorwort

Lange vor dem Einsetzen der wissenschaftlichen Erforschung antiker Skulptur haben die Bildhauer des Mittelalters und der Neuzeit zahlreiche Bildwerke kreiert, die den Einfluss antiker Vorbilder deutlich werden lassen. Im Rahmen der wissenschaftlichen Erschließung dieser Werke konnte bis heute nicht immer Einigkeit im Hinblick auf die Urheberschaft und die Zeit der Entstehung erzielt werden. Gelegentlich trat in Ermangelung einer aussagekräftigen Dokumentation sogar der Fall ein, dass nachantike Werke für viel älter gehalten wurden als sie eigentlich sind. Während eines Kolloquiums, das der Sonderforschungsbereich 644 im Oktober 2014 an der Humboldt-Universität in Berlin ausgerichtet hat, sind Klassische Archäologen der Frage nachgegangen, aus welchen Gründen bestimmten nachantiken Skulpturen – rundplastischen Werken und Reliefs – eine Einschätzung als antik zuteil geworden ist: In den Beiträgen von Emmanuel Voutiras und Carlo Gasparri geht es um pseudoantike Porträts, im Beitrag von Hans Goette um pseudoantike Sarkophage und in meinem Beitrag um pseudoantike Idealplastik. Katharina Lorenz befasst sich mit der Frage, in welcher Weise die Diskussion eines in seiner Authentizität umstrittenen Kopfes die Forschungsgeschichte des römischen Porträts beeinflusst hat, und Federico Rausa legt dar, wie es dazu kommen konnte, dass zwei bedeutende antike Skulpturen irrtümlich als nachantike Werke angesehen worden sind. Claudia Kryza-Gersch schließlich nimmt transformierte Antiken aus kunsthistorischer Sicht in den Blick und macht auf Antikenbezüge bei dem Bildhauer Simone Bianco aufmerksam.

Erwachsen ist der vorliegende Band „Pseudoantike Skulptur I“ aus den Untersuchungen zu Nachschöpfungen, einem Unterprojekt des Teilprojektes B 10 (SFB 644), das „Aneignung antiker Skulptur ab dem 16. Jahrhundert. Wahrnehmung und Kanonisierung“ betitelt ist und von Luca Giuliani sowie von Susanne Muth geleitet wird. Die Ergebnisse dieses Unterprojektes werden in Kürze in einer Monographie, „Pseudoantike Skulptur II“, präsentiert. Im Vordergrund steht dort die für die Bewertung der Bildhauerkunst der Antike zentrale Frage nach dem Einfluss von Imitationen antiker Skulpturen auf die Beurteilung von klassizistischen Neuschöpfungen aus der römischen Kaiserzeit.

Der Herausgeber dankt dem Sonderforschungsbereich Transformationen

der Antike und seinem Sprecher Johannes Helmrath für die Aufnahme des Tagungsbandes in die gleichnamige Reihe des SFB. Ein besonderer Dank geht an Marco De Marco, den Direktor des Museo Archeologico in Fiesole, der die Vorlage zweier nahezu unbekannter Stücke dieses Museums gestattet hat.

Die Bildbearbeitung und die Gestaltung des Tagungsbandes lagen in den bewährten Händen von Johannes Trockels (Winckelmann-Institut). Frau Kempf und Herr Ruppenstein vom Verlag De Gruyter haben dazu beigetragen, dass die Drucklegung reibungslos vonstatten ging.

Sascha Kansteiner

Inhalt

Vorwort.....	V
Einleitung.....	1
CLAUDIA KRYZA-GERSCH Simone Bianco: Venezianische Skulptur zwischen Antikenbegeisterung und Antikenfälschung.....	9
SASCHA KANSTEINER Teil-Imitationen antiker Statuen: Apollon Typus Centocelle und Silen Orsini.....	25
FEDERICO RAUSA ,Pseudomoderne' Athleten.....	45
EMMANUEL VOUTIRAS Nachgemachte griechische Porträts: Demosthenes auf dem Altar und Chrysipp.....	63
KATHARINA LORENZ Die römische Porträtforschung und der Fall des sogenannten Ottaviano Giovinetto im Vatikan. Die Authentizitätsdiskussion als Spiegel des Methodenwandels.....	73
CARLO GASPARRI Das „Museo Torlonia“ von Pietro Ercole und Carlo Lodovico Visconti.....	91
HANS RUPPRECHT GOETTE Pseudoantike Sarkophage. Zum Phänomen der Überarbeitung antiker Sarkophage.....	105
Abgekürzt zitierte Literatur.....	115
Abbildungsnachweise.....	121

Museographisches Register.....	123
Tafelteil.....	133

Einleitung

SASCHA KANSTEINER

Im 16. und im 17. Jahrhundert sind vornehmlich in Rom etliche Imitationen antiker Köpfe entstanden, die dazu dienten, antike Torsi zu vervollständigen. Da alles dafür spricht, dass die Anfertigung dieser Imitationen im Einvernehmen mit den Besitzern der zu ergänzenden Objekte erfolgt ist, handelt es sich hier keineswegs um Fälschungen, sehr wohl aber – aus heutiger Sicht – um Pseudoantiken: Pseudoantiken deshalb, weil manche der Ergänzungen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als Winckelmann mit der Frage nach dem antiken Bestand an die Skulpturen heranzutreten beginnt, irrtümlich in der Antike verortet worden sind und mitunter noch heute als antik gelten.

Eine Klassifizierung als antik ist gelegentlich auch Köpfen zuteil geworden, die erst viel später, um 1800, antiken Torsi aufgesetzt worden sind. Sie erfüllten vielfach die Rolle von Zweitergänzungen, etwa im Fall des Pothos Farnese und im Fall der Kauernden Aphrodite derselben Sammlung.¹ Da beide Werke zu statuarischen Typen gehören, die in der Antike oft kopiert worden sind, blieb die Fehleinschätzung des Umfangs der Ergänzungen ohne Folgen für die Erschließung und Interpretation der griechischen Vorbilder. Anders verhält es sich, wie sich denken lässt, mit solchen Stücken, deren Ikonographie ohne antike Analogie ist. Dort erweist sich die unzutreffende Klassifizierung einer Ergänzung als antik als äußerst problematisch: Der dem im Palazzo Pitti aufgestellten Herakles Typus Farnese aufgesetzte Kopf ist erst im 16. Jahrhundert angefertigt worden, bietet also keineswegs einen Beleg dafür, dass man Statuen des Herakles zur Zeit des Commodus mit einem Porträt dieses Kaisers versehen hat.² Auf die Problematik der Beurteilung von Ergänzungen wird weiter unten anhand eines prominenten Beispiels zurückzukommen sein.

Während der ersten Förderphase des Teilprojektes B10 im Rahmen des Ber-

1 Neapel, Museo archeologico, Inv. 6253 und 6293. – Farnese 2009a, Kat. 40 (C. Capaldi); Ergänzungsprozesse 2013, 49f. (S. Kansteiner) und S. Pafumi in: Farnese 2009a, Kat. 29 („La testa è stata riattaccata ...“).

2 S. Kansteiner in: A. Delivorrias et al. (Hg.), Gedenkschrift Despinis (im Druck).

liner SFB *Transformation der Antike*, die 2012 zuende ging, stand, unter dem Titel *Aneignung antiker Skulptur durch Umdeutung und Restaurierung*, die Frage im Vordergrund, wie Ergänzungen antiker Torsi zustande gekommen sind und wie die Ergänzungen inhaltlich zu beurteilen sind. Insbesondere bei der Untersuchung von Statuen, die als Apollon restauriert worden sind, wurde dabei nicht selten deutlich, wie schwer es ist, Ergänzungen überhaupt als solche zu identifizieren und ergänzte Partien als antik oder aber als nachantik zu bestimmen.³ Um in diesem Bereich eine ausbaufähige Grundlage für die Beurteilung antiker Skulptur zu erarbeiten, geht es seit Anfang 2013 in einem der Schwerpunkte des Teilprojektes nunmehr um *Nachschöpfungen*. Untersucht werden in erster Linie Köpfe nachantiken Ursprungs, die in der Forschung aus unterschiedlichen Gründen als antik angesehen werden.

Gegenstand des Teilprojektes sind daneben auch einige Statuen wie z. B. der Spinario aus der Sammlung Ippolitos d'Este, der seit wenigen Jahren überraschenderweise und sicher zu Unrecht als antike Arbeit beurteilt wird, bzw. Überbleibsel von Statuen: In Brüssel und im Musée de Mariemont gibt es Torsi von Statuen aus der Sammlung Ludovisi, die im 16. Jahrhundert in relativ freier Anlehnung an antike Vorbilder geschaffen worden sind, aber infolge einer offenbar auf ganz flüchtiger Untersuchung fußenden Beurteilung durch Furtwängler seit über hundert Jahren als Antiken durch die Forschung geistern.⁴

Der Spinario der Sammlung d'Este sowie die Torsi in Brüssel und im Musée de Mariemont bleiben jedoch weitgehend isoliert, da das Herstellen ganzer Statuen oder größerer Partien von Statuen, die entweder den Eindruck erwecken sollen oder erweckt haben, antiken Ursprungs zu sein, mit wenigen Ausnahmen erst im 20. Jahrhundert praktiziert worden ist.

Ein eindrucksvolles Beispiel ist die Kauernde Aphrodite, die aus dem Besitz des Händlers Jandolo in deutschen Privatbesitz und schließlich, vor rund 30 Jahren, in den Palazzo Altemps in Rom gelangt ist, wo sie dem Besucher als antike Arbeit präsentiert wird (Taf. 1 a):⁵ eine durchaus nachvollziehbare Einschätzung, berücksichtigt man, dass die Statue wegen des Bruches im Hals, wegen diverser Beschädigungen und wegen fehlender Extremitäten zunächst einen ‚authentischen‘ Eindruck hinterlässt. Tatsächlich handelt es sich bei dieser Figur lediglich um ein neuzeitliches Duplikat einer berühmten Kauernden Aphrodite, derjenigen im Gabinetto delle Maschere (Abb. 1 und Taf. 1 b).

3 Vgl. Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung, Transformationen der Antike, Bd. 26 (2013).

4 Furtwängler 1897, Kat. 5 und Kat. 8.

5 M. De Angelis (Hg.), *Scultura antica in Palazzo Altemps* (2002) 144 mit Abb.; vgl. jetzt S. Kansteiner in: K. Zimmer (Hg.), *Rezeption, Zeitgeist, Fälschung – Umgang mit Antike(n)*, Koll. Tübingen 2014 (2015) 111.

Der Bildhauer des 20. Jahrhunderts, der einen Abguss dieser Kauernden vor Augen hatte, hat es versäumt, sich von einem Archäologen beraten zu lassen. Sonst hätte man ihn sicher darüber aufgeklärt, dass die Frisur der Kauernden



Abb. 1 John Flaxman (1755–1826), Graphitzeichnung der Kauernden Aphrodite, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

im Gabinetto delle Maschere gar nicht derjenigen des statuarischen Typus entspricht. Der Kopf, den der Bildhauer der Aphrodite Jandolo zusammen mit dem Körper dupliziert hat, ist vielmehr in großen Teilen eine Ergänzung von der Hand des Bildhauers Giovanni Pierantoni (1742–1817) und stammt aus dem Jahr 1793.⁶ – Im Unterschied zur Statue der Kauernden Aphrodite im Palazzo Altemps zeigt eine Statue in Basel auf anschauliche Weise, wie phantasievoll Bildhauer beim Imitieren antiker Vorbilder gelegentlich vorgegangen sind. Die Statue in Basel gilt bis heute als eine eigenwillige antike ‚Version‘ des statuarischen Typus des Polykletischen Diskusträgers⁷ und gehört damit zu einer Gruppe von Fälschungen, deren Hersteller sich klassisch-archäologisches Fachwissen zunutze gemacht haben.⁸

Das Kolloquium bot die Gelegenheit, sich der Frage nach dem Ursprung antiker und nachantiker Objekte aus verschiedenen Richtungen zu nähern: zum einen wurden gezielt Einzelstücke unklarer Provenienz, etwa der sog. Alexander Schwarzenberg, oder Einzelstücke aus alten Sammlungen, etwa

der Athlet in Port Sunlight, in den Blick genommen, zum anderen wurde die Verlässlichkeit von Angaben zur Provenienz, etwa bei einer Reihe von Skulpturen des sog. Museo Torlonia, einer Prüfung unterzogen. Außerdem wurde

6 Vgl. G. Spinola, *Il museo Pio Clementino II* (1999) 170 Nr. 41. – Die Kauernde Aphrodite im Gabinetto delle Maschere ist bereits vor der Ergänzung durch Pierantoni in Marmor kopiert worden: um 1780 hat Francesco Lazzarini die Kopie im Łazienki-Palast in Warschau geschaffen.

7 Zanker 1974, 5f. Nr. 1 Taf. 1,2 (tiberisch-frühclaudisch); demn. Pseudoantike Skulptur II.

8 Vgl. auch unten S. 32 (Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 1942).

das Schaffen von Bildhauern des 16. Jahrhunderts näher beleuchtet, um einen Eindruck davon zu bekommen, wie die Bildhauer dieser Zeit den Skulpturen der Antike begegnet sind.

Wie weitreichende Folgen die Einschätzung von Teilen bestimmter Statuen als antik oder nachantik haben kann, sei im Folgenden in einem Exkurs veranschaulicht.

Der sog. Antinous Farnese im Neapler Nationalmuseum (Taf. 2 a) gilt im Allgemeinen als eine authentische, mithin als die früheste in der Neuzeit bekannte statuarische Darstellung des Antinous, da Kopf und Körper als antik und zusammengehörig angesehen werden.

Weil die Haltungsmotive der Statue im Wesentlichen mit dem Polykletischen Doryphoros (Taf. 2 b) übereinstimmen, geht man sogar davon aus, dass hier ein kurze Zeit nach dem Tod des Antinous im Jahr 130 n. Chr. tätiger Bildhauer das Antinous-Porträt mit einer Körperreplik des Doryphoros kombiniert hat, ein Vorgehen, für das es immerhin sogar eine Parallele, eine Antinous-Statue im Museum von Chalkis, gibt. Die Neapler Statue wird in der Porträtforschung bis heute als „das Musterbeispiel für die Umsetzung eines polykletischen Vorbildes in den Geschmack hadrianischer Zeit“ interpretiert.⁹ Sowohl im Hinblick auf die Erhaltung als auch bezüglich der Verbindung mit dem Doryphoros sind jedoch Bedenken angebracht. Zunächst ist zu betonen, dass Flavia Coraggio in dem von Carlo Gasparri edierten neuen Bestandskatalog des Neapler Museums *gegen* die *communis opinio* herausgearbeitet hat, dass Kopf und Körper gar nicht zusammengehören können, weil der Marmor in der Korngröße divergiert.¹⁰ Die Beobachtung von Coraggio ist bislang nicht durch eine naturwissenschaftliche Materialanalyse untermauert worden, so dass Zweifel an der Richtigkeit ihrer makroskopischen Einschätzung bestehen bleiben. Gegen die Zusammengehörigkeit von Kopf und Körper lassen sich aber noch weitere, in der Forschung bislang nicht in ausreichendem Maß berücksichtigte Indizien anführen: Zum einen ist der Torso in einem derartigen Umfang ergänzt – beide Beine und beide Arme sind neuzeitlichen Ursprungs! –, dass die perfekte Erhaltung des Kopfes einem Wunder gleichkommt. Zum anderen zeigt die einzige Abbildung der Statue aus der Zeit vor ihrer Zweitrestaurierung durch Albacini im Jahr 1796, ein Stich aus der Zeit um 1677 (Abb. 2),¹¹ die Figur mit einem

9 Fittschen 2006, 250.

10 F. Coraggio in: Farnese 2009b, Kat. 64; dies., *Prospettiva* 130–131, 2008, 157. – Zur Statue vgl. auch D. Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet* (1990) 172 Nr. III 35; Meyer 1991, 57–59 Nr. I 38 Taf. 40–42; C. Vout, *JRS* 95, 2005, 83 Taf. 1,3–4; Fittschen 2006, 249–258.

11 *Galeriae Farnesianae Icones Romae ... a Petro Aquila delineatae incisae* (1677/90) Taf. 2 (nach Annibale Carracci; Riebesell 1989, Abb. 59). – Seit Riebesell 1989, 62f. wird angenommen, dass sich die in einem Brief des Kardinals Granvelle im Jahr 1581 erwähnte Anpassung einer „testa di



Abb. 2 Antinous Farnese (nach *Galeriae Farnesinae Icones Romae*)

Kopf, der zu dem heute aufsitzenden nicht die geringste Ähnlichkeit aufweist (das linke Ohr ist völlig frei). Der auf dem Stich abgebildete Kopf ist zudem von Friedrich Wilhelm von Ramdohr in seiner 1787 erschienenen Schrift *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom* (Bd. I p. 23) ausdrücklich als Ergänzung bezeichnet worden.¹²

Man wird sich demnach von dem Gedanken verabschieden müssen, die Statue habe schon zu Raffaels Zeit die Rezeption der Antike mit geprägt und beispielsweise für den Kopf des von Lorenzetto um 1530 geschaffenen Jonas, der in der Kirche St. Maria del Popolo zur Aufstellung gelangt ist, Pate gestanden.¹³

Da Albacini alte Ergänzungen grundsätzlich entfernt und nicht nochmals verwendet hat, bleibt zu fragen, ob der von ihm aufgesetzte Antinous-Kopf von seiner Hand stammt oder ob er einen *antiken* Kopf für die Ergänzung ausgesucht hat. Auch in diesem Punkt lassen sich gleich mehrere Indizien anführen, die entschieden für die

Antinoos“ an einen Torso („busto“) auf den sog. Antinous Farnese bezieht. Selbst wenn die Verbindung richtig ist, bleibt zu fragen, warum hier ein antiker Kopf gemeint sein soll, wo doch der im Brief verglichene Adonis, der mit dem sog. Meleagro rosso identifiziert wird (Neapel, Museo archeologico, Inv. 6385; Farnese 2009a, Kat. 75), gerade *keinen* antiken Kopf trägt.

- 12 So auch I. Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom* (1986) 245 und, unter Vorbehalt, Kansteiner 2007, 228 Anm. 71. – Fraglich bleibt, weshalb der Kopf der Erstergänzung Ramdohr zu der Aussage veranlasst hat, der Torso sei „als Antinous restauriert“. Die Benennung von Jünglingen als Antinous findet sich aber z. B. auch bei R. Leplat, *Recueil des marbres ...* (1733) mehrfach (vgl. Dresden 2011, Kat. 180). – Bei Winckelmann 1756, 66 Z. 12 heißt es zum Antinoos: „Der Kopf ist alt.“
- 13 So schon Fittschen 2006, 249, der annimmt, dass die Statue erstmals in der Sammlung des 1547 gestorbenen Kardinals Pietro Bembo bezugt sei. – Zu welchem Kopf der Kopfausschnitt einer Zeichnung von Pierre Jacques (S. Reinach, *L'album de Pierre Jacques* [1902] Taf. 34) gehört hat, ist gegen Coraggio (Farnese 2009b, 90) völlig ungewiss (vgl. auch Reinach a. O. Taf. 96: Haarfragment einer nicht identifizierten Replik).

zuerst genannte Möglichkeit sprechen. Von der perfekten Erhaltung des Kopfes war bereits die Rede. Hielte man den Kopf für antik, wäre man gezwungen anzunehmen, dass er von einer intakten Antinous-Büste abgesägt worden ist, und zwar so, dass er an den Torso angepasst werden konnte. Die bislang bekannten Büsten des Bithyniers – es sind nicht wenige – zeigen Antinous allerdings immer mit einem nach *links* gedrehten Kopf.¹⁴ Die Rechtsdrehung ist also eigentlich nur dann verständlich, wenn ein antiker Torso, dessen Kopfhaltung noch anhand des Halsansatzes zu erschließen war, mit einem eigens für den Torso angefertigten Kopf vervollständigt werden sollte. Zum zweiten wissen wir, dass sich Albacini, anders als etwa sein Zeitgenosse Vincenzo Pacetti, für die Zweitergänzungen der Farnese-Skulpturen nicht aus einem Fundus an antiken Köpfen bedient, sondern grundsätzlich neu geschaffene Köpfe verwendet hat.¹⁵ Drittens entspricht die auf den neueren Abbildungen des Kopfes¹⁶ kaum noch zu erkennende Art der Augenbohrung nicht dem, was man aus der Antike kennt. Legt man das von Amedeo Maiuri im Jahr 1958 publizierte Foto zugrunde (Taf. 3 a),¹⁷ wird vielmehr sofort ersichtlich, dass die beste Parallele für die Augenbohrung ein ebenfalls als Zweitergänzung eines antiken Torsos der Sammlung Farnese gearbeiteter Kopf bietet: es ist der Kopf, den Albacini der vermeintlichen Nemesis aufgesetzt hat (Taf. 3 b)¹⁸ und der auch in der Gestaltung der Haarsträhnen dieselbe Hand verrät. Anzuführen ist hier außerdem noch die Augenbohrung des Kopfes der Isis,¹⁹ der im Inventar des Jahres 1805 ausdrücklich als Arbeit Albacinis bezeugt, aber bislang noch nicht in einer Detailabbildung vorgelegt worden ist.

Mit der Identifizierung des Antinous-Kopfes als Arbeit Albacinis ist freilich nur ein erster Schritt zur Erschließung der Neapler Statue vollzogen. Vornehmlich zwei Aspekte bedürfen weiterhin der Klärung: zum einen bleibt zu untersuchen, was für ein Vorbild dem von Albacini geschaffenen Kopf zugrunde liegt.²⁰ In welchem Verhältnis steht sein Kopf zu zwei neuzeitlichen

14 Vgl. Meyer 1991, Taf. 3. 4,2. 5–6. 18. 21. 37,1. 39. 64. 76. 88,4. – Die Büste im Louvre (Inv. Ma 1082; Meyer Taf. 47) ist m. E. nicht antik.

15 Eine Ausnahme könnte der Dionysos in Neapel sein (Inv. 6318; Farnese 2009a, Kat. 59), dem ein antiker Kopf aufgesetzt ist, der nicht sicher mit dem bei Aquila abgebildeten Kopf gleichgesetzt werden kann.

16 K. Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit* (1999) Taf. 114.

17 A. Maiuri, *Das Nationalmuseum in Neapel* (1958) Abb. S. 53.

18 Neapel, Museo archeologico, Inv. 6269. – Farnese 2009a, Kat. 13 (C. Capaldi). – Auch der Kopf dieser Statue ist lange für antik gehalten worden; vgl. Winkelmann 1756, 66. 279.

19 Neapel, Museo archeologico, Inv. 6368. – Farnese 2009a, Kat. 11 (C. Capaldi). – Etliche andere Köpfe von der Hand Albacinis oder seiner Mitarbeiter, z. B. derjenige der Hera Typus Ephesos (Inv. 6027; Farnese 2009a, Kat. 3), weisen dagegen keine Augenbohrung auf.

20 Nach antiken Vorlagen sind z. B. die dem Pothos und der Kauernden Aphrodite aufgesetzten Köpfe gearbeitet; vgl. oben Anm. 1.

Repliken, einem locken- und maßgleichen und in der Rechtsdrehung übereinstimmenden, seit dem 16. Jahrhundert nachweisbaren Bronzekopf im Museo Archeologico in Florenz²¹ und einer Bronzestatue im Bargello?²² Ist Albacinis Kopf als Imitation einer Imitation zu interpretieren oder ist er die Imitation eines verschollenen Kopfes des Antinous im sog. Bildnistypus „B“?²³ Auch bei anderen neuzeitlichen Köpfen des Antinous ist es schwierig, die Vorbilder zu bestimmen, da einige verschollen zu sein scheinen. Fittschen etwa geht davon aus, dass auch das Vorbild für den Kopf des bereits erwähnten Jonas gegenwärtig nicht nachweisbar ist.²⁴ Nicht bekannt sind ferner das Vorbild der imposanten Büste im Palazzo Grimani in Venedig²⁵ und dasjenige eines Kopfes mit Hörnchen im Madrider Prado.²⁶ – Hier wäre, in einem weiteren und vielleicht die Möglichkeiten eines einzelnen Forschers sprengenden Rahmen, die Frage anzuschließen, wieviele der übrigen Antinous-Porträts sicher in der Antike verortet werden können.²⁷

Eine zweite Frage, die der Klärung bedarf, betrifft die Klassifizierung des Torsos: Die Interpretation als Variante des Polykletischen Doryphoros ist wegen der divergierenden Größe²⁸ schwerlich aufrecht zu erhalten. Gehörte die Statue ursprünglich zu einer Darstellung des Dionysos? Wo sind dann die lang auf die Schultern herabfallenden Locken geblieben? Oder gehörte die Statue ursprünglich zu einer Darstellung des Hermes? Dann wüsste man gern, wo das Schamhaar geblieben ist, das bei Statuen dieses Gottes in Überlebensgröße immer angegeben ist. Eine Erklärungsmöglichkeit wäre, dass man im Rahmen der

21 Museo archeologico, Inv. 1640 (Kopfhöhe 24,5–25 cm); seit 1574 in der Sammlung Cosimos I. nachweisbar. – Zur Beurteilung als neuzeitlich vgl. A. Rumpf, RM 42, 1927, 241–248 mit Beil.; Meyer 1991, 161; Lahusen mündl.; Fittschen 2006, 253 Taf. 75,3–4; F. Coraggio, Prospettiva 130–131, 2008, 154–159 mit Abb. – Die Stärke des sehr dünnwandigen Gusses ist bislang nicht publiziert.

22 L. Beschi in: Actes du VII^e colloque international sur les bronzes antiques (= Alba Regia 21, 1984) 122 Taf. 60,2; Fittschen 2006, 253f. Taf. 74,3.

23 Als einziger früh bekannter Kopf des Bildnistypus B ist der Kopf in München (aus der Sammlung Bevilacqua; Fittschen 2006, 254 Nr. 2) nicht verschollen. Der Lockendisposition seiner Rückseite zufolge kann dieser Kopf nicht das Vorbild für die Köpfe in Florenz und denjenigen des Antinous Farnese sein.

24 Fittschen 2006, 251f. Taf. 72,3. – Zum Jonas vgl. auch W. Amelung, Strena Helbigiana (1900) 6 Abb. 3; Riebesell 1989, 63 Anm. 384; G. Grimm, AntW 29, 1998, 491 Abb. 17.

25 Inv. 382. – M. Dossi in: dies. et al., Museo archeologico nazionale di Venezia (2004) 129 Nr. V.4 mit Abb.; Fittschen 2006, 255 Nr. 3 (mit Einschätzung als antik); M. Cadario in: I giorni di Roma. L'età dell'equilibrio, Ausst.-Kat. Rom 2012, 273f. mit Abb. S. 116f.

26 Meyer 1991, 55f. Nr. I 35 Taf. 37,2; Fittschen 2006, 255f. – Der Kopf hat Panshörner!

27 Ähnliche Probleme bietet die Überlieferung des Kopftypus des sog. Pseudo-Seneca.

28 Die ursprüngliche Größe der Statue ist bei ca. 1,93 m anzusetzen; die Höhe bis zum Gliedansatz betrug ursprünglich ca. 97 cm. Dies würde zum Polykletischen *Herakles* passen, der dann allerdings stark überarbeitet worden sein müsste.

Ergänzung des Torsos als Antinous die Pubes entfernt hat.²⁹ In der Sammlung Farnese sind sogar Kinder restlos entfernt worden, wenn ihr Vorhandensein nicht mit der im 16. Jahrhundert favorisierten Deutung zu vereinbaren war.³⁰ Oder handelt es sich bei der Neapler Statue um ein Einzelstück, das gar nicht in unmittelbarer Verbindung mit der griechischen Kunst steht, wie etwa der sog. Adonis aus Capua,³¹ der trotz Überlebensgröße ohne Pubes wiedergegeben ist?

29 Fittschen schreibt unverständlicherweise: „Wie hätte ein Restaurator des 16. Jhs. wissen können, dass zum Antinoos-Kopf ein Torso ohne Schamhaare gehört?“ – Beim Berliner Athleten ist die Pubes erst im Rahmen der Zweitrestaurierung im 19. Jahrhundert *restlos* entfernt worden; vgl. Arachne Nr. 2184 (S. Kansteiner).

30 Liegende Amazone in Neapel, Museo archeologico, Inv. 6012; vgl. Farnese 2009a, Kat. 78 (S. Pafumi) und den Werkkommentar zu DNO 3444.

31 Neapel, Museo archeologico, Inv. 6016 (Höhe 2,21 m ohne Plinthe; Kopfhöhe 25 cm). – Zanker 1974, 110 Nr. 12 Taf. 80,4.

Simone Bianco: Venezianische Skulptur zwischen Antikenbegeisterung und Antikenfälschung

CLAUDIA KRYZA-GERSCH

Als sich Albrecht Dürer 1506/7 in Venedig aufhielt, berichtete er in einem häufig zitierten Brief an seinen Gönner und Freund Willibald Pirckheimer, dass die ortsansässigen Künstler über sein Werk sagen würden, „es sei nit antigisch Art, dorum sei es nit gut.“¹ Obgleich sich Venedig im Vergleich mit anderen italienischen Städten wesentlich zögerlicher von den künstlerischen Idealen der Gotik gelöst hatte, erlebte der neue, an der Antike orientierte Stil schließlich doch auch hier seinen Durchbruch, und zwar auf so umfassende Art, dass Sir John Pope-Hennessy, der große Kenner der italienischen Renaissanceskulptur, urteilte:² „Once the victory of Renaissance style was won, it was Venice and not Florence that achieved in sculpture the truer recreation of antiquity.“ Mit dieser Aussage bezog sich der Gelehrte in erster Linie auf das Werk Tullio Lombardos (um 1455 – 1532), der mit seinem entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung des Vendramin-Grabmals (um 1488 – 1495)³ das erste vollkommene Beispiel jenes spezifisch venezianischen Klassizismus schuf, der durch eine geradezu romantische Antikentreue charakterisiert wird. Bezeichnend für die Stimmung, die in der Lagunenstadt zur Zeit von Dürers Besuch herrschte, ist auch der in Padua verfasste Traktat *De Sculptura* des Humanisten Pomponio Gaurico von 1504, in dem berichtet wird, dass man einen von Tullio geschaffenen Architrav im Triumph durch die Stadt Treviso getragen habe. Es wäre nicht übertrieben, schreibt Gaurico weiter, wenn man Tullio als den trefflichsten Bildhauer aller Epochen bezeichnen würde, da in seinen Werken die Kunst längst vergangener Zeiten wieder auflebe.⁴ In der Tat scheint mit Tullios Adam für das Vendramin-Grabmal⁵ Apollo als venezianischer Jüngling wiedergeboren zu sein.

1 E. Ullmann (Hg.), Albrecht Dürer. Schriften und Briefe (1993) 70 (Brief vom 7. Februar 1506).

2 J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture* (1958) 106f.

3 Zum Grabmal des Dogen Andrea Vendramin, heute in Santi Giovanni e Paolo in Venedig aufgestellt, s. Markham Schulz 2014, 46–66 (mit vorhergehender Literatur).

4 P. Cutolo (Hg.), Pomponio Gaurico, *De Sculptura* (1999) 250.

5 Zu Tullios Adam, der sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet, s. Mark-

Dass Pope-Hennessys Beobachtung keineswegs überzogen ist, wird auch im Werk eines weit weniger bekannten Bildhauers offenbar, der, wie so viele der in Venedig tätigen Künstler, ein Zuwanderer war: dem des Toskaners Simone Bianco (um 1480/90 – nach 1553), dessen Antikentreue vielleicht sogar über jene Tullios hinausging. Da Simone Bianco anscheinend ausschließlich für private Sammler arbeitete und daher keine Arbeiten im öffentlichen Raum, sei er sakral oder profan, hinterlassen hat, fiel er schon bald nach seinem Tode der Vergessenheit anheim, obwohl er zu seinen Lebzeiten hochgeschätzt war und im Kreise der Grimani und Pietro Aretinos verkehrte. Als er gegen Ende des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde, blieb ihm neuerliche Anerkennung verwehrt, da seine Köpfe all’antica unter den zahllosen zwischenzeitlich geschaffenen antikisierenden Büsten völlig untergingen. So wieder Künstler blieb in gewisser Weise auch sein Werk verschüttet – letzteres beinahe buchstäblich, da es sich, wie jüngste Entdeckungen zeigten, oft gerade dort versteckt, wo es am schwersten zu finden ist: in den Depots von Antikensammlungen.⁶ Dennoch werden Simone Bianco und sein Œuvre trotz aller Widrigkeiten Stück für Stück der Vergessenheit entrissen, wodurch langsam ein neues Verständnis für seine Kunst entsteht, das nicht nur zu neuen Zuschreibungen führt, sondern es auch ermöglicht, ein schärferes Bild der venezianischen Skulptur, vor allem in Hinblick auf ihren Umgang mit der Antike, zu zeichnen.

Die bekannten Fakten zu Simones Leben sind wenige und daher rasch referiert: der Bildhauer, den Vasari als „fiorentino scultore“ bezeichnete,⁷ stammte eigentlich aus Loro Ciuffenna, einem kleinen Ort in der Nähe von Arezzo, wo er spätestens gegen 1490 geboren sein muss. Er wird erstmals dokumentarisch fassbar, als er im Jahre 1512 den bemerkenswert bedeutsamen Auftrag erhielt, vier große Marmorreliefs mit alttestamentarischen Szenen für den Dom von Treviso auszuführen, wozu es allerdings aus unbekanntem Gründen nie kam.⁸ Da Simone in diesem Vertrag als „citadin de Vienesia“ bezeichnet wird, ist anzunehmen, dass er schon eine gewisse Zeit in Venedig ansässig gewesen sein dürfte.⁹ Darüber ob seine Ausbildung zum Bildhauer ebenfalls dort oder noch in Florenz stattgefunden hat, kann man hingegen nur spekulieren. Nach einem neuerlichen Schweigen der Quellen erfährt man, dass der Bildhauer 1523 für

ham Schulz 2014, 61f. Zu seiner rezenten Restaurierung s. L. Syson – V. Cafà, *Adam by Tullio Lombardo*, Metropolitan Museum Journal 49, 2014, 9–47.

6 Vergleiche dazu den Fund von zwei Simone Bianco zuzuschreibenden Büsten in den Depots des Kunsthistorischen Museums in Wien: Kryza-Gersch 2013.

7 G. Milanesi (Hg.), Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* III (1878) 651.

8 Zu diesem Auftrag s. Markham Schulz 1991, 163.

9 Peter Meller, *Marmi e bronzi di Simone Bianco*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 22, 1977, 199–209, bes. 207.

die Ausführung von zwei Bronzebüsten, die Antonio und Domenico Grimani darstellten, bezahlt wurde.¹⁰ 1532 erwähnt Marcantonio Michiel Werke von Simone in der Sammlung des venezianischen Kaufmanns Andrea Odoni,¹¹ und 1547 errichtet der Künstler sein Testament.¹² Er ist überdies mehrmals in Briefen von Pietro Aretino erwähnt,¹³ mit dem er offenbar befreundet war, was vielleicht daran lag, dass beide aus Arezzo beziehungsweise aus der Umgebung dieser Stadt stammten. Aus Aretinos Briefen erfährt man auch, dass Simone 1553 noch am Leben gewesen sein dürfte; sein Sterbedatum ist nicht überliefert.

Das durch Signatur für Simone Bianco gesicherte Werk umfasst insgesamt sechs Büsten all'antica, die auf Paris (Taf. 4–5), Wien (Taf. 6b), Stockholm (Taf. 6a) und Kopenhagen (Taf. 7) verteilt sind,¹⁴ sowie eine kleine Relieftafel in Pommersfelden, die das Profil des Erlösers zeigt.¹⁵ Die Signatur des Künstlers auf diesen Werken ist stets gräzisiert geschrieben und lautet: „ΣΙΜΩΝ ΛΕΥΚΟΣ Ο ΕΝΕΤΟΣ“, also „Simon Leukos (griechisch für „weiß“, die Übersetzung von „bianco“), der Venezianer“ und variiert nur in der Anfügung oder Weglassung des „ΕΠΟΙΕΙ“ (epoiei = hat <die> geschaffen). Die stilistischen Merkmale der signierten Büsten, die bei aller Abhängigkeit von antiken Vorbildern doch über genug aussagekräftige Individualität verfügen, führten zur Zuschreibung einer Reihe von weiteren Werken (Taf. 8–9).¹⁶ Das so rekonstruierte Œuvre Simone

10 M. Hochmann, *Les collections des familles ‚papalistes‘ à Venise et à Rome du XVI^e au XVIII^e siècle*, in: O. Bonfait et al. (Hg.), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (2001) 203–23 (219f.)*.

11 Frimmel 1888, 82. 86.

12 W. von Bode et al. (Hg.), *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst aus dem Nachlass Gustav Ludwigs (1911) 21f.*

13 E. Camesasca, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino (1957) I 118–121; II 128. 244f. 438.*

14 „Büste eines Mannes (sog. Cicero)“, Paris, Louvre (Inv. MR 1594); „Büste eines Mannes“, Paris, Louvre (Inv. MR 2498); „Büste eines Mannes“, Château de Compiègne (Leihgabe des Louvre, Inv. MR 2598); „Büste eines alten Mannes“, Stockholm, Nationalmuseum (Inv. NMSk 75a); „Büste eines jungen Mannes“, Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. KK 7125); „Büste einer jungen Frau“, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. KMS 5516).

15 Zum Relief in der Sammlung Schönborn in Pommersfelden s. A. Bacchi, *Riflessioni e novità su Pirgotele*, *Nuovi Studi* 11, 2004/05, 105–116, bes. 115. Eine angeblich „SIMON.BIANCO“ signierte Statuette, einen Amor mit brennender Fackel darstellend, wurde von L. Planiscig, *Simon Bianco*, *Belvedere* 5, 1924, 157–163 bei einem Kunsthändler in München gesehen. Da dieses Werk seither verschollen ist, kann über seine Authentizität nichts gesagt werden.

16 Meller 1977, 199–209 schrieb Simone Bianco eine Reihe von Bronzebüsten zu, von denen vor allem die kleine Büste eines Mannes mit silbernen Augen im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv. KK 5615) Zustimmung gefunden hat. Ebenfalls überzeugend erscheint Mellers Zuschreibung einer Büste Julius Cäsars in der Ca' d'Oro in Venedig, die schon von G. Traversari, *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti (1968) 101* als pseudoantik eingestuft worden war. U. Schlegel, *Simone Bianco und die venezianische Malerei*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 23, 1979, 187–196, schrieb Simone Bianco die Büste einer jungen Frau im Bodemuseum in Berlin (Taf. 9a) zu. Die von U. Schlegel, *Eine unbekannte Büste von Simone Bianco*, in *Antologia di belle arti* 35–38, 1990, 148–152, vorgestellte Büste einer jungen Frau (Taf. 9b) im

Biancos charakterisiert ihn als Meister pseudoantiker Büsten mit gerundetem unteren Abschluss und rückwärts ausgehöhlten Schultern mit Mittelstütze. Simones Büsten unterscheiden sich somit – mit Ausnahme der jungen Frau in Berlin, die daher auch als Frühwerk betrachtet wird – von der im Quattrocento üblichen Form, bei der der Oberkörper unterhalb des Armansatzes gerade abgeschnitten wird. Die Gewandung ist bei Simones männlichen Büsten antikisierend, während die weiblichen in nicht eindeutig zuzuordnende Draperien gehüllt sind, die im Zweifel jedoch der Antike näher stehen als dem 16. Jahrhundert. Auffallend sind bei den Frauen die aufwendig aus Zöpfen und in sich gedrehten Strähnen gebildeten Frisuren, deren Gestaltung eine bemerkenswerte Kreativität und Virtuosität zu eigen ist. Diese kunstvolle Haartracht, die sich an antiken Typen wie dem Kasseler Apollo – man denke im Besonderen an die Kopfreplik im Palazzo Vecchio in Florenz – zu orientieren scheint, neigt niemals zu Verspieltheit und ist im Aufbau perfekt durchdacht und nachvollziehbar. Auch bei den männlichen Köpfen ist der Gestaltung von Haupt- und Barthaar stets besondere Sorgfalt gewidmet. In keinem Detail neigt der Künstler auch nur zum Anflug von Schematismus, wie man dies etwa an den sorgsam durchgebildeten Augen sieht, die mit deutlich eingravierter Iris und tief geschnittener, sichelförmiger Pupille beseelt in die Ferne blicken. Die klassischen Gesichtszüge seiner Menschenbilder sind dabei von einer nobel zurückhaltenden, aber dennoch überzeugenden Lebendigkeit, sodass sich der Einfluss der zeitgenössischen Malerei nicht verleugnen lässt, auch wenn formal alle Kriterien einer strengen Antikentreue eingehalten werden.

Das kometengleiche, kurze Auftauchen und Verschwinden eines Künstlers, dessen Werk, auch wenn es nicht umfangreich ist, sowohl durch Qualität wie Originalität – letzteres wird noch zu zeigen sein – überzeugt, verlangt zumindest nach dem Versuch einer Einordnung in bekannte Gegebenheiten, denn so spärlich die Überlieferung auch sein mag, so kann sie doch die eine oder andere relevante Vermutung ermöglichen. Da ist zunächst der Charakter des Trevisaner Auftrags, der stützig macht. Simone sollte demnach vier Reliefs aus Carrara-Marmor mit Darstellungen aus dem Leben Abrahams für die Sakraments-Kapelle des Domes von Treviso ausführen.¹⁷ Die dafür vereinbarte Bezahlung von stattlichen 350 Dukaten deutet darauf hin, dass diese narrativen Reliefs von einer gewissen Größe sein sollten,¹⁸ und so stellt sich die Frage,

Londoner Kunsthandel hat seither mehrere Male den Besitzer gewechselt und wurde zuletzt bei Christie's in Paris am 8. November 2013, Los 177, zum Verkauf angeboten. Zu zwei ebenfalls weiblichen Büsten im Kunsthistorischen Museum in Wien (Taf. 8) s. Kryza-Gersch 2013.

17 Markham Schulz 1991, 163.

18 Zum Vergleich: Tullio Lombardo erhielt 1505 für sein Relief mit dem „Wunder des reumütigen Sohnes“ für den Santo in Padua 310 Dukaten und 1506 für sein Alterrelief mit der „Krönung Mariens“ für S. Giovanni Crisostomo in Venedig 245 Dukaten; vgl. dazu Markham Schulz 2014,