

Körper der Macht

Der Mars von Giambologna





Körper der Macht

Der Mars von Giambologna

Herausgegeben von
Stephan Koja

HIRMER



INHALT

- 14 TRIUMPH DER FORM
Giambologna und die universale Sprache des Körpers
Stephan Koja
- 24 GIAMBOLOGNAS MARS UND DIE ERFAHRUNG DES KRIEGES
Horst Bredekamp
- 52 GIAMBOLOGNAS MARS
Ein Gott als Sinnbild von Männlichkeit
Claudia Kryza-Gersch
- 74 GIAMBOLOGNAS MARS
Eine Statuette mit großer Nachwirkung
Volker Krahn
- 104 GIAMBOLOGNAS STIL UND DAS ENDE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE
Alexander Rudigier
- 142 GIAMBOLOGNA
Inspiration und Wirkung
David Ekserdjian
- 182 ANTIKE STATUEN DES MARS IN DER FRÜHEN NEUZEIT
Sascha Kansteiner
- 196 PERFEKTION IM KLEINEN
Renaissance-Kleinbronzen und der Reiz der Antike
Davide Gasparotto
- 220 DIE SKULPTUREN GIAMBOLOGNAS UND DIE GROSSHERZOGLICHE
STAATSKUNST DER MEDICI
Kelley Helmstutler Di Dio
- 246 ZU GIAMBOLOGNAS KÜNSTLERISCHEM SCHAFFEN
Ein Überblick
Georg Steinmetzer
- 270 WERKSTATT UND NACHFOLGE
David Ekserdjian, Michael Schweller
- 291 BIBLIOGRAPHIE
302 BILDNACHWEIS
304 IMPRESSUM



TRIUMPH DER FORM

Giambologna und die universale Sprache des Körpers

Stephan Koja

Als Giambologna 1553 nach Florenz kam, hatten die Medici ihre Macht in der Stadt dauerhaft gefestigt. In den vergangenen Jahrhunderten mehrfach ins Exil verbannt und dennoch immer wieder an die Macht zurückgekehrt, war es der Dynastie erfolgreicher Bankiers schließlich gelungen, Stabilität in die oftmals wechselnde Herrschaft über Florenz zu bringen und die führenden Familien der Stadt mit Ämtern und Titeln zur Unterwerfung zu bewegen. 1537 von Kaiser Karl V. zu erblichen Herzögen von Florenz erhoben, genossen sie die Unterstützung des Reiches und gehörten nun zum Hochadel. Cosimo I., der sein Herrschaftsgebiet durch die Siege über Lucca, Siena und Pisa erheblich erweiterte, wurde 1569 vom Papst der Titel des Großherzogs der Toskana verliehen und er erlangte so eine herausragende Stellung unter den Fürsten Italiens.

Doch neben ihrem wirtschaftlichen Erfolg und politischen Ehrgeiz verdankten die Medici ihr Ansehen auch ihrer großzügigen und strategischen Förderung der Künste und Wissenschaften. Besonders Lorenzo de' Medici („il Magnifico“) hatte diese zur Staatsräson und damit Florenz zu einer der bedeutendsten Städte der Renaissance gemacht. Gebildet und mit einem untrüglichen Gespür für Talent, hatte er den 15-jährigen Michelangelo an seine Kunstschule geholt und ein kulturelles Klima geschaffen, in dem Künstlergrößen wie Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli oder Leonardo da Vinci Raum für Entfaltung erhielten. Cosimo I. setzte diese Politik konsequent fort, mo-

Flämisch

Giambologna (Detail), spätes 16. Jh.

Öl auf Leinwand, 172,5 × 132,5 cm

Edinburgh, National Galleries of Scotland,

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

deriert von seinem Kunstbeauftragten und Hofarchitekten Giorgio Vasari, der unter seiner Schirmherrschaft auch eine Kunstakademie, die Accademia delle Arti del Disegno, gründete.

In diesem Umfeld entwickelte Giambologna sich schnell zu einem gefragten Bildhauer, der monumentale Skulpturen, aber auch intime, handschmeichelnde Bronzestatuetten zu schaffen verstand und vom Großherzog bald ein Atelier im Palazzo Vecchio zur Verfügung gestellt bekam. Denn Giambolognas Kunstfertigkeit war nicht nur für die Repräsentation von Macht und Glanz der Medici und die Verschönerung der Stadt von Bedeutung, sie ließ sich auch vortrefflich in der Diplomatie einsetzen. Seit der Wiederbelebung der antiken Gattung der Kleinbronzen in der Renaissance entwickelten sich diese zu gefragten Sammlerstücken – und die begehrtesten waren die spektakulären Schöpfungen Giambolognas. Die Medici wussten diese Nachfrage geschickt für ihre Ziele zu nutzen, beispielsweise um Allianzen zu festigen oder politische Vergünstigungen im Reich zu erlangen, und so stieg die Zahl der Aufträge an den Bildhauer stetig. Besonders Cosimos Sohn Francesco de' Medici und in dessen Nachfolger, sein Bruder Ferdinando, versandten Bronzen im großen Stil an Königs- und Fürstenhöfe in ganz Europa. Denn neben der herausragenden Meisterschaft ihrer Ausführung boten die auf Stoffen antiker Mythologie beruhenden Figuren oder Gruppen auch die Möglichkeit, mit den Mitteln der Allegorie auf elegante Weise über politische wie konfessionelle Grenzen hinweg subtile Botschaften zu senden, da dies eine Bildsprache war, die in gebildeten Kreisen jeder verstand.

Als ein Künstler von hoher technischer Könnerschaft entwickelte Giambologna ein Verfahren, das es ihm erlaubte, von einem Modell mehrere Güsse herzustellen. Zudem baute er eine große, wohl organisierte Werkstatt auf, mit der er die Fülle an Aufträgen für Skulpturen und Plastiken in unterschiedlichen Materialien und Größen gleichzeitig bewältigen konnte. Auch über diese Werkstattmitarbeiter, die seine Modelle oft jahrzehntelang weiter nutzten, erlangte Giambolognas Œuvre eine enorme Verbreitung in Europa. Ein Ende des 16. Jahrhunderts entstandenes Porträt zeigt den Künstler mit Stechzirkel, Tintenfass und weiteren Zeichen- und Schreibmaterialien über einem aufgeschlagenen Skizzenbuch sitzend. Hinter ihm öffnet sich der Blick in sein Atelier, in dem sich neben dem ausformulierten, muskulösen Männerakt des Okeanos und der Figur der *Fiorenza* einige, wohl in Ton ausgeführte *bozzetti* auf Regalbrettern aufgereiht befinden. Diese Darstellung gibt in Verbindung mit den erhaltenen Skulpturen und *mo-*

delli sowie den schriftlichen Quellen über seine Arbeitsweise eine Ahnung davon, wie der Künstler seine Ideen verwirklicht hat.

Eine der berühmtesten Kleinbronzen war schon zu Giambolognas Lebzeiten der *Mars*. Mehrere Exemplare aus seiner Werkstatt sind belegt, drei davon gelten als eigenhändig, und der *Liechtenstein-Mars* ist der qualitativste von ihnen – von großer Frische und Unmittelbarkeit der eigenhändigen Ausführung, ganz nah am ursprünglichen Wachstmodell des Künstlers und ohne die Schärfe späterer Ziselierung.

Mit festem Blick heroisch ausschreitend, die Arme machtvoll ausgestreckt, den Körper bis in jeden Muskel von Energie erfüllt und doch innerlich gefasst, kann er als Sinnbild des Fürsten gelesen werden, als eine Verkörperung seiner Autorität, aber auch seiner Selbstbeherrschung und Tugenden. Nicht von ungefähr wird in ihm daher auch ein Idealbild von Francesco de' Medici gesehen, weshalb er sich ganz hervorragend als diplomatisches Geschenk eignete.

Auch aus diesem Grund waren Statuetten wie diese ein besonderer Schmuck für die Sammlungen herrschender Häuser. Denn das Sammeln von Bronzen galt als edle Beschäftigung, als Zeichen von Geschmack, Bildung und Kennerschaft.

So gehörte Kaiser Rudolf II. zu den prominentesten Sammlern auf diesem Gebiet, der in seiner Kunstkammer der Prager Burg eine beachtliche Fülle bedeutender Statuetten zusammentrug und besonders die Werke Giambolognas schätzte. 1588 erhob er den Bildhauer sogar in den Adelsstand. Rudolfs Obersthofmeister am Prager Hof, Karl I. von Liechtenstein, nahm sich diese Leidenschaft zum Vorbild und gab 1607 und nochmals 1613 bei Adriaen de Vries, einem Werkstattmitarbeiter und genialen Schüler Giambolognas, zwei spektakuläre, lebensgroße Bronzefiguren in Auftrag, die noch heute zu den Glanzstücken der Fürstlichen Sammlungen zählen. Sie markieren den Beginn einer Passion für Bronzen, die sich bei nahezu allen Fürsten von Liechtenstein bis zum heutigen Tag fortschreibt.

VOLLKOMMENHEIT DES KÖRPERS

Die Bildsprache des *Mars* war für die Zeitgenossen auch deshalb so anziehend, weil Giambologna es in seinen Arbeiten verstand, rein über die Gestalt des menschlichen Körpers allgemeine Aussagen zu treffen. Vorbild waren ihm hierbei die Bildwerke der Antike, insbesondere die bewegten Figuren des Hellenismus, die er mit Sorgfalt studier-

te, aber durch Dynamisierung und Allansichtigkeit noch zu übertreffen anstrebte. Die legendären Mythen des Altertums aufgreifend deutete er sie visuell neu, in bewegten, aber dabei das Gleichmaß wahren Formen. Dabei überstiegen seine Kompositionen in ihrer Komplexität alles bisher Dagewesene. Stets gelang es Giambologna, besonders prägnante Formen zu finden, anatomisch perfekt und schlüssig in ihren virtuosen Verschränkungen, gleichzeitig originell und zuweilen überraschend. Emotionen spielen dabei kaum eine Rolle – es geht um die Ausdruckskraft des Körpers in seiner Gesamtheit.

Giambologna war ein Meister im Erschaffen allansichtiger Bildwerke, und es erstaunt immer wieder, welche Genialität er darin entfaltete. Niemals lassen sich Figuren wie der Mars von nur einem Standpunkt aus befriedigend erfassen. Immer wieder neu regen sie dazu an, sich weiterzubewegen oder sie in der Hand zu drehen, um neue Ansichten, Gestaltungselemente oder verblüffende Details zu entdecken. So kommt Bewegung, ja Leben in die Erfahrung dieser Kleinbronzen, ein unaufhörlicher Antrieb, weiter und noch vollkommener entdeckt zu werden. Diese Vielansichtigkeit, die keine Vorbilder in der Antike kennt und die Grundlage für die sogenannte *figura serpentinata* bildet, ist auch ein wesentliches Element des *Paragone*, des intellektuellen Wettstreits der Epoche, bei dem es um die Frage geht, welcher der Künste – Bildhauerei, Malerei oder Zeichnung – der höchste Rang zukommt.

Hinzu kommt die beeindruckende Monumentalität von Giambolognas Arbeiten. Denn neben wahrlich großformatigen Werken, wie etwa den Reiterstandbildern für die Medici, schuf er eine Vielzahl an Kleinbronzen, deren imposante Erscheinung nicht durch ihre Größe bedingt ist. Dass seine Figurenschöpfungen in allen Formaten und in verschiedensten Materialien „funktionieren“, beweist besonders eindrucksvoll der Mars. Sähe man ihn nur in Photographien und wüsste man nicht um seine tatsächliche Größe, so nähme man an, eine monumentale, womöglich sogar überlebensgroße Statue vor sich zu haben. Dazu trägt sicherlich auch die überwältigende Qualität bis ins Detail bei, die sich erst bei Nahsicht wirklich begreifen lässt.

Was Giambologna in seinen Skulpturen anstrebte, war die reine Form, die makellose Schönlinigkeit der Konturen seiner sorgfältig ausponderierten Körper – etwas, was sich ähnlich in den Gemälden des Manierismus mit ihrer emotionalen Kühle, ihren verfeinerten Formen und den perfekten Oberflächen beobachten lässt. Die dabei zu Tage tretende Virtuosität des flämischen Meisters, sein technisches Können, die brillante Aus-

Giovanni Francesco Susini (1585–1653)

nach Giambologna

Kniende Badende (Detail), 2. Viertel 17. Jh.

Bronze

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna



führung seiner Skulpturen ist immer wieder verblüffend. Giambologna suchte – ganz im Sinne der Antike – zeitlose Gültigkeit zu erreichen, ein Anliegen, von dem auch die summarischen Formen der ausdruckslosen Gesichter künden. Nicht vom Leben gezeichnet, sondern alterslos erstrahlen die menschlichen Körper in ihrer Vollkommenheit. Dass dies nicht zur leeren Form verkommt, verhindert die alles überragende Schönheit, die in ihrer Vollendung eine tiefere Wahrheit aufstrahlen lässt. Ist es bei Michelangelo ein Ringen mit und ein Leiden unter den Bedingungen menschlichen Daseins, so zelebriert Giambolognas Skulptur das Idealbild dessen, wozu der Mensch geschaffen ist. Der Schwere der Körper Michelangelos, die immer die Kontingenz menschlicher Existenz spüren lassen, stellt er die reine Schönheit, die Ausgewogenheit edler Proportionen gegenüber.

Wir wissen nicht, was Giambologna veranlasste, den Kriegsgott *Mars* zu schaffen. Doch da dieser Gott von den Veteranen der römischen Armee bei der Gründung der Stadt Florenz (Florentia) zum Schutzpatron auserkoren worden war und als Vater von Romulus und Remus auch als Stammvater der Stadt Rom galt, ist ein politischer Kontext durchaus anzunehmen. Zudem war es Aufgabe des Fürsten, die Kunst der Kriegsführung zu beherrschen, um so Territorium erweitern und verteidigen zu können und Grundlagen für die Prosperität des Landes und das Aufblühen von Kunst und Wissenschaft zu schaffen. Jedenfalls fällt die Entstehung dieser Kleinplastik in eine Zeit sozialer und politischer Unruhen, kriegerischer Auseinandersetzungen, religiöser Konflikte und klimatischer Veränderungen in Europa. Vieles davon hat in den letzten Jahren erstaunliche Aktualität bekommen und so erscheint der *Mars* in seiner Kraft und Entschiedenheit, seiner Wachsamkeit und Wehrhaftigkeit wie eine Leitfigur durch eine unsichere Zeit.

Diese vielschichtigen Bezüge spiegelt Giambolognas *Mars* wider – ein Körper der Macht, da er die Macht eines Gottes, eines Kriegsgottes in seiner athletischen, herrischen Erscheinung, aber auch der inneren Kraft über den Körper zum Ausdruck bringt und militärische Stärke und Autorität symbolisiert. Und als diplomatisches Geschenk zeichnet er das Idealbild des Herrschers, seiner Tugend und Selbstbeherrschung, kündigt er von der Macht des Schenkenden, dem daran gelegen ist, Machtbeziehungen zu stärken.

Giambologna

Reiterstatuette des Großherzogs Ferdinando I. de' Medici,

um 1600

Bronze, 64 cm

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna



DIE WIRKUNG DES MARS

Der *Mars* ist nicht nur eine der bedeutendsten Schöpfungen Giambolognas, er entfalte über die Jahrhunderte auch eine enorme Wirkung in Skulptur, Zeichnung und Malerei. Dass der Nachhall dieser großartigen Figur bis in 20. Jahrhundert reicht, beweist eindrücklich das Blatt *Der Krieg* von Alfred Kubin. Die Bildidee hatte der Künstler 1900 erstmals in einer Zeichnung auf Papier festgehalten und dann in Lithographie umgesetzt und vervielfacht. Hatte schon Giambologna die statuarische Erscheinung des nackten Kriegsgottes der Antike mit seiner ausschreitenden und ausgreifenden Männer-



Alfred Kubin (1877–1959)

Der Krieg, 1907

Feder, Tusche, Einfassungslinie auf Katasterpapier, 31,5 × 39,6 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

gestalt in energische Bewegung gebracht, so trieb Kubin die Dynamisierung noch weiter. Auch in Kubins Figur findet sich die Haltung der Waffe, der vorgestreckte linke Arm, die prononcierte Wendung des Kopfes nach links. Aber alles wirkt bedrohlicher als in der Schilderung des Kriegsgottes von Giambologna, kündigt von einer überwältigenden Macht: Hier wird die Bewegung des rechten Beines zum weit ausholenden, stampfenden Schritt nach vorne umgedeutet, zum Ausdruck blinder Gewalt. Hat Giambolognas *Mars* – wie oben ausgeführt – noch positive Konnotationen, so werden hier die Schrecken und die unterschiedslos alles vernichtende Gewalt des Krieges zum Thema gemacht. Es ist ein beklemmendes Blatt, eine Bilderfindung, die einem nicht so bald aus dem Kopf geht und am Beginn eines besonders blutigen Jahrhunderts steht. Aber sie verdeutlicht auch, um wie viel zeitloser die Schöpfung Giambolognas ist und um wie viel reicher an Deutungsmöglichkeiten seine Gestalt des Kriegsgottes bleibt. Eine Ahnung davon gibt das vorliegende Buch, und ich danke den Autorinnen und Autoren für ihre einsichtsvollen und erhellenden Beiträge.

Es ist der Überzeugung der Renaissance von der Ebenbildlichkeit des Menschen mit seinem Schöpfer geschuldet, dass sich eine holistische Aussage über die innere Ordnung der Welt und die *Conditio Humana* in einer menschlichen Figur treffen lässt. Die Formfindungen der Antike dienten den Künstlern jener Zeit als Anregung und Maßstab, aber letztlich galt es, über sie hinauszugehen. So offenbart sich im weiblichen wie im männlichen Akt der Renaissance die Würde des Menschen, die Schönheit seines Geistes, die Freiheit seines Willens in der Wohlgestalt seines Leibes.

Dass es Fürst Hans Adam II. von und zu Liechtenstein, einem der leidenschaftlichsten und bedeutendsten Sammler von Renaissancebronzen, gelungen ist, nun den *Mars* Giambolognas in seinem besten Guss für die Fürstlichen Sammlungen zu erwerben, ist ein besonderer Glücksfall und unterstreicht erneut die Weltgeltung dieser kostbaren Bestände. Diesen Ankauf und die Fortführung einer jahrhundertealten Sammeltradition des Hauses Liechtenstein feiern wir zusammen mit dem 80. Geburtstag Seiner Durchlaucht mit diesem Buch und der Präsentation dieser außergewöhnlichen Statuette im Liechtensteinischen Landesmuseum in Vaduz im Rahmen der Ausstellung „Eines Fürsten würdig. Der *Mars* von Giambologna“.



GIAMBOLOGNAS MARS UND DIE ERFAHRUNG DES KRIEGES

Horst Bredekamp

Giambolognas um 1570 geschaffene Bronzestatue des *Mars* gehört zu den eindrucksvollsten jemals realisierten Darstellungen des Kriegsgottes. Die Spannung dieser Figur verdankt sich der inneren Bewegung einer vielschichtigen Motorik. Sie äußert sich, wie es der erste Guss mit seiner weichen Oberfläche besonders eindringlich zeigt (Abb. 1), in der weit gespreizten, aber nicht treibenden Fußstellung, dem surreal nach vorn gestreckten linken Arm, auf dem sich die Adern am Unterarm und der Hand herauspressen, dem weniger stark abgewinkelten rechten Arm sowie dem zur Seite gewendeten Kopf. Bis auf den Schaft des heute fehlenden Schwertes, den der Kriegsgott in der Rechten hält, besitzt er keine Attribute. Umso sprechender ist die Nacktheit des Mars, der doch in der Regel durch die Zeichen seiner militärischen Macht in Form des am Körper getragenen Panzers sowie seiner Waffen ausgewiesen ist. Das ursprünglich in der Rechten getragene Schwert erhöhte noch den Gegensatz zu seiner nackten Erscheinung.

Die Bedeutung von Giambolognas Statue wird schon dadurch unterstrichen, dass sie in mehreren Fassungen gegossen wurde.¹ Besonders gut dokumentiert ist die Dresdner Variante (Abb. 2), die Giambologna dem Kurfürsten Christian I. von Sachsen im Jahr 1587 übereignete. Sie war Teil des umfassenden Präsents, das der toskanische Großherzog Francesco I. de' Medici nach Dresden sandte, um das auf seinen Vater Cosimo I. zurückgehende Bündnis zwischen dem Großherzogtum der Toskana und dem kurfürstlichen Sachsen zu festigen.² Das Geschenk umfasste neben dem *Mars* Bronzefiguren des *Merkur* sowie der Gruppen *Schlafende Nymphe mit Satyr* (Abb. 7, S. 232) und *Nessus raubt Dejanaira*. Hinzu kamen acht besonders prachtvolle Pferde sowie Gegenstände des Kunstgewerbes und vor allem kostbare Waffen, deren Gros aus osmanischem Besitz stammte.³ Diese Waffen waren ihrerseits bedeutende Bildträger, sodass hier nicht etwa der

Gegensatz, sondern das Zusammenspiel von *arma* und *litterae*, Kriegsgerät und Werken der Kultur, gegeben war.⁴

Aus heutiger Sicht mag diese Verbindung überraschen. Gegen die Einsicht Heraklits, der Krieg sei „Vater aller Dinge und König aller“;⁵ waren spätestens nach den Erfahrungen der beiden Weltkriege alle Hoffnungen auf ein friedfertiges Miteinander gerichtet. Offenkundig aber bleibt es eine offene Frage, ob die Gattung Mensch naturgemäß friedfertig sei oder ob sie notorisch zu Gewalt und Krieg neige.⁶

Wenn Heraklit den Krieg als Bedingungsgröße aller Existenz beschrieb, bedeutete dies nicht, seine Schrecklichkeit zu beschönigen. Seit den homerischen Epen war der Krieg als Bühne für Opfergang und Heldenmut, Niederlage und Sieg und damit für die Erfahrung abgründigen Leidens und übermächtigen Glückes eingeführt. Er bot das einigende Band aller Gemeinschaften, wirkte in Form des Bürgerkrieges aber auch als deren unheilbarer Zerstörer. Aus diesem Grund war jeder Hinweis auf die erhebende Extremerfahrung des Krieges vom Schaudern über dessen Demoralisierung begleitet.⁷

Umso stärker stellt sich die Frage, welches Bild des Krieges Giambolognas *Mars* verkörpert und warum er keineswegs als Gegenpol zur Kultur, sondern im Fall der von Florenz nach Dresden gesandten fürstlichen Geschenke als deren Bestandteil einbezogen war. Zu diesem Problem gehört auch, warum er nicht gepanzert in voller Rüstung, sondern als nackte Gestalt auftritt. Diese Fragen erschließen sich aus den antiken Mythen ebenso wie aus den besonderen historischen Gegebenheiten seines Entstehungsortes, Florenz.

DER KRIEGSGOTT MARS IN DER MYTHOLOGIE

Der griechische Kriegsgott Ares, dessen mythologische Ursprünge nicht eindeutig zu klären sind, war durch Homers *Ilias* zu einer Verkörperung unbezähmbarer Gewalt geworden.⁸ Er konnte als Leitbild geordneter Kriegshandlungen wie auch als Inkarnation des Krieges an sich auftreten. Als in der griechischen Mythologie zunächst mit Abscheu betrachteter Gott, besaß Ares in Gestalt von Mars in der römischen Mythologie eine vergleichsweise positive Bestimmung, weil er, Vater von Romulus und Remus, als Begründer Roms galt.⁹ Ohne dass er seine Botschaft des kollektiven Grauens verlor, wurde mit ihm die Botschaft verbunden, dass mit der Ewigen Stadt ein imperialer Anspruch und die Glorie des Sieges verbunden sei.¹⁰

Abb. 1: Giambologna
Mars (Detail), um 1570
Bronze, 39,6 cm
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna





GIAMBOLOGNAS MARS

Ein Gott als Sinnbild von Männlichkeit

Claudia Kryza-Gersch

Als Giambologna um 1550 von Flandern nach Rom aufbrach, beabsichtigte er anscheinend nicht, für immer in Italien zu bleiben. Dennoch ließ er sich wenige Jahre später in Florenz nieder. Was auch immer ihn dazu bewogen haben mag,¹ es war ein gewagtes Unterfangen, denn die Stadt stand einerseits ganz im Banne Michelangelos – auch wenn dieser selbst längst in Rom weilte – und hatte andererseits keinen Mangel an Epigonen, die ihr Terrain eifersüchtig verteidigten – allen voran Baccio Bandinelli. Bestimmte dieser das Feld zunächst fast allein, erwuchs ihm mit dem 1545 aus Frankreich zurückgekehrten Benvenuto Cellini ein erbitterter Konkurrent, der sogleich die Arbeit an seinem *Perseus* aufnahm. Bandinellis begabtester Schüler Bartolomeo Ammannati war nach langen Jahren im Veneto und in Rom seit 1555 wieder in Florenz und arbeitete alsbald an der Seite seines einstigen Lehrers an der Ausstattung des Palazzo Vecchio. 1557 kam der aus Perugia stammende Vincenzo Danti nach Florenz und wurde von Cosimo I. de' Medici sogleich mit dem Auftrag für eine große Bronzegruppe für die Villa Il Castello betraut. Und dann war da noch der Fiesolaner Vincenzo de' Rossi, der sich zwar hauptsächlich in Rom betätigte, aber immer wieder auch in Florenz arbeitete. Alle fünf standen in der Gunst Herzog Cosimos und übernahmen bedeutende Aufträge, sodass sich die Situation für Giambologna wohl kaum als sehr vielversprechend dargestellt haben mag. Dennoch blieb er und beteiligte sich 1559 am Wettbewerb für die Gestaltung eines Brunnens für die Piazza della Signoria. Angesichts so vieler heimischer Kandidaten verwundert es jedoch kaum, dass er diesen nicht für sich entscheiden konnte, auch wenn sein Entwurf gelobt wurde.² Bedauerlich war dies nicht nur für ihn, sondern, wie sich herausstellen sollte, auch

Abb. 1: Giambologna
Mars (Detail), um 1570
Bronze

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna



Abb. 2: **Giambologna**
Samson erschlägt einen Philister, 1560–1562
Marmor, 209,9 cm
London, Victoria and Albert Museum

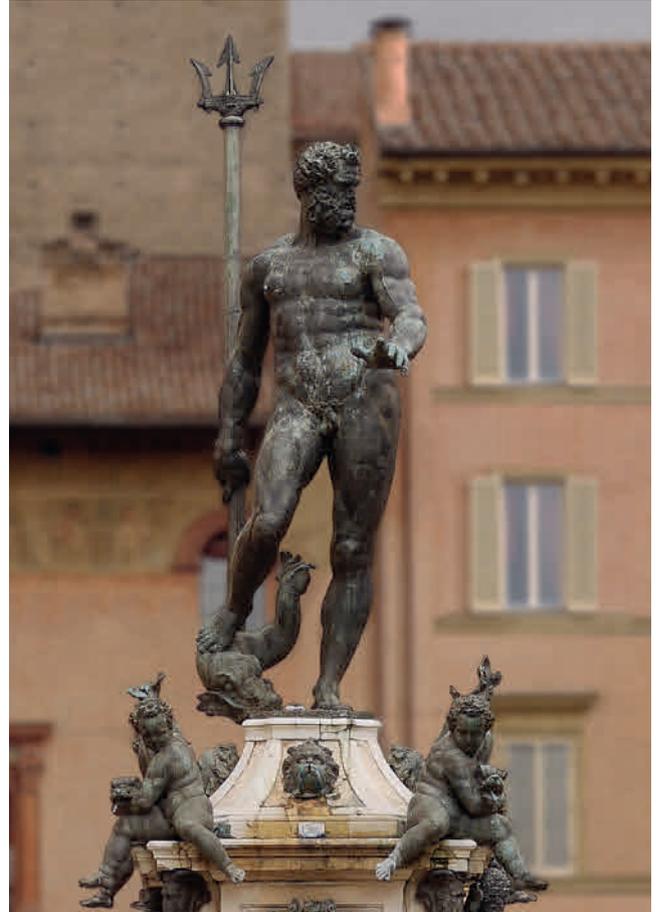


Abb. 3: **Giambologna**
Neptunbrunnen, Figur des Neptun, 1563–1566
Bronze, 335 cm
Bologna, Piazza del Nettuno

für Florenz, denn der zur Ausführung gelangte Neptunbrunnen Ammannatis ist alles andere als ein Meisterwerk.

Gänzlich hoffnungslos war die Lage für Giambologna dennoch nicht, denn auch wenn sich Cosimo I. ihm gegenüber als zurückhaltend erwies, so scheint Erbprinz Francesco de' Medici das Talent des Flamen früh erkannt zu haben. Er spielte ihm erste bedeutende Aufträge zu, wie die über zwei Meter große Marmorgruppe *Samson erschlägt einen Philister* (Abb. 2), die für einen Brunnen in einem der Medici-Gärten konzipiert war.³ Die zwischen 1560 und 1562 entstandene Gruppe gelangte nach einem wechselvollen Schicksal in das Londoner Victoria and Albert Museum, und ihr heutiger Zustand ist leider nicht der beste. Dennoch lässt sich erkennen, dass Giambologna, obwohl er sich mit der Komposition klar auf Michelangelos nie ausgeführte Gruppe gleichen Sujets bezog, eine vom „Divino“ unabhängige und völlig eigenständige Vision vom männlichen Akt hatte. Er gestaltete weder einen geschmeidigen Jüngling noch einen muskelbepackten Übermenschen, sondern einen erwachsenen, kräftigen, durchtrainierten Mann mit einem ausdrucksstarken Kopf. Der Vollbart und das prächtig gelockte Haupthaar erinnern an antike Herkulesfiguren, der markante Schopf über der Stirn verleiht der Figur jedoch so etwas wie eine über die rohe Gewalt hinausgehende Intelligenz. Samson schlägt zwar mit voller Wucht zu, tut dies jedoch nicht als blindwütiger Kraftprotz, sondern überlegt und konzentriert. Man erkennt bereits in diesem Werk Giambolognas Auffassung von maskuliner Schönheit, die sich weniger am Ideal der Jugend als an körperlicher und charakterlicher Reife orientiert. Es sind in der Regel Helden mit Erfahrung, die er bevorzugt, und nur für die Darstellungen eines Bacchus, Apollo oder Merkur wird er von dieser Formel abweichen. Diese Auffassung gelangt zur Vollendung in Giambolognas zwischen 1563 und 1566 ausgeführtem *Neptunbrunnen* für Bologna. Die diesen bekrönende, über drei Meter große Bronze-*statue* (Abb. 3) führt vor Augen, dass Giambologna nicht nur die männliche Anatomie beherrschte, sondern dass er es verstand, der Figur durch ihre raumgreifende, von innerer Sicherheit strotzende Pose die Aura des Göttlichen zu verleihen. In ihrem Wunsch, sich mit Michelangelos *David* zu messen, erstarrten die Werke der meisten anderen Bildhauer des Cinquecento in kolossaler Banalität. Giambologna wählte hingegen kühne Bewegungen, die oft an die Grenze des physisch Möglichen gehen, deren Statik aber stets makellos ist. Nachdem ihm dies in Bronze gelungen war, demonstrierte Giambologna mit seinem zwischen 1571 und 1575 ausgeführten, nahezu 3,5 Meter hohen *Oceanus* (Abb. 4), dass er dieses Prinzip auch in Marmor umsetzen konnte. Die Form



Giambologna

Mars, um 1570

Bronze, 39,6 cm

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna





GIAMBOLOGNAS MARS

Eine Statuette mit großer Nachwirkung

Volker Krahn

Keine andere Kleinbronze hat die Kunstwelt bislang dermaßen elektrisiert wie Giambolognas *Mars*, der im Sommer 2018 in London zur Auktion kommen sollte (Abb. 1). Die Möglichkeit, Eigentümer dieses Kunstwerks mit einzigartiger Provenienz zu werden, war für Sammler aus aller Welt verlockend. Es handelt sich um ein persönliches Geschenk des Künstlers, das 1587 an Kurfürst Christian I. nach Dresden gelangt war. Als solches ist es im ersten Inventar der Dresdner Kunstkammer verzeichnet. Zu der mit Spannung erwarteten Auktion kam es schließlich doch nicht, denn die Bronze wurde kurz vor der Auktion zurückgezogen, konnte aber glücklicherweise auf einem anderen Weg wieder zurück nach Dresden kehren. Anlässlich der sogenannten Fürstenabfindung des Hauses Wettin hatte sie 1924 ihren dortigen Standort verlassen und gelangte bald darauf in den Kunsthandel. Ihre Provenienz spielte für die Euphorie von 2018 eine Rolle, aber ausschlaggebend für die Wertschätzung war die künstlerische Vollkommenheit.¹

PRÄMISSE

Einen künstlerischen Höhepunkt als Gestalter männlicher Aktfiguren erreichte Giambologna in der 1567 vollendeten monumentalen Brunnenfigur des *Neptun*, die an zentraler Stelle im Herzen Bolognas Aufstellung fand (Abb. 10, S. 37). Mit dem *Neptun* konnte Giambologna brillieren und sich in die Phalanx der Schöpfer der berühmtesten und hervorragendsten neuzeitlichen Aktfiguren einreihen, wie sie Donatello mit seinem *David*,



Abb. 1: Giambologna

Mars, vor 1587

Bronze, 39,3 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung bis 1800

Michelangelo mit seiner thematisch entsprechenden Marmorskulptur oder Bartolomeo Ammannati mit seiner Brunnenfigur auf der Piazza della Signoria in Florenz geschaffen hatten.

Für die Medici fertigte Ammannati 1559/60 eine lebensgroße Darstellung des bewaffneten Kriegsgottes aus Bronze an. Dieser *Mars gradivus* trägt einen prachtvollen Helm und schreitet unbekleidet dem Heervolk voran (Abb. 2). Sein Kommandostab in der Rechten und das Schwert in der Linken sind nur fragmentarisch erhalten. Die Standfläche wurde im 18. Jahrhundert für die Aufstellung auf einem Holzsockel an den Seiten erweitert.² Seit 1583 war diese Figur im Garten vor der Loggia der Villa Medici in Rom aufgestellt, heute befindet sie sich in den Uffizien in Florenz. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts wurde sie fälschlicherweise als antikes Werk angesehen, worauf Johann Joachim Winckelmann in seiner Einleitung zur *Geschichte der Kunst des Altertums* (1778) aufmerksam machte. Allerdings bezeichnete er sie hierbei irrtümlicherweise als Werk von Giambologna. Sicherlich war Giambologna die sehr bewegte Figur seines älteren Kollegen gut bekannt. Es ist davon auszugehen, dass sie nicht ohne Wirkung auf ihn blieb.

Vor diesem Hintergrund muss es für Giambologna eine Herausforderung gewesen sein, ebenfalls eine Aktfigur zu schaffen, die nicht im Stehen verharrt, sondern bewegt und zugleich in der Haltung ausgewogen ist. Bei den antiken Bildwerken gab es dafür kein nennenswertes Vorbild. Für den Florentiner Lattanzio Cortesi hatte Giambologna einige Jahre vor dem 1564 entstandenen *Mercur* einen etwas überlebensgroßen *Bacchus* in Bronze geschaffen, der den Weingott vorwärtsschreitend mit erhobenem rechten Arm zeigt (Abb. 13, S. 115).³ In der raumgreifenden Bewegung kann dieser als Vorstufe für den *Mars* angesehen werden. Die Gattung der Bronzestatue mit ihren besonderen Gestaltungsmöglichkeiten bot Giambologna das ideale künstlerische Medium für eine Darstellung dieser Art. Bei der Entstehung des *Mars* wird der Künstler vor allem an der Komposition interes-



Abb. 2: Bartolomeo Ammannati (1511–1592)
Mars gradivus, 1559/60
Bronze, 215 cm
Florenz, Galleria degli Uffizi







GIAMBOLOGNAS STIL UND DAS ENDE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

Alexander Rudigier

Giambologna zeichnete sich durch eine staunenswerte Anpassungsgabe und einen brennenden Ehrgeiz aus. Bekannt ist sein Unvermögen, sich in der Sprache seiner Wahlheimat auszudrücken; seine Briefe verfasste er in einer ungelenten Mischung aus Französisch und Italienisch. Doch mit welcher unerhörten Leichtigkeit gelang es ihm dagegen, sich Italiens künstlerische Sprache akzentfrei anzueignen. Je genauer man seine Kunst betrachtet, desto mehr begreift man seine phänomenale Aufnahmefähigkeit. Zahllose nordische Künstler (*oltramontani*), darunter die größten Begabungen, waren nach Italien gezogen, um von dessen Kunst zu lernen. Giambologna war der Einzige, der in ihr ganz aufging. Es versteht sich von selbst, dass ein solcher Mensch kein Individualist sein konnte, sondern ein Konformist von höchsten Graden. Er überwand seine nordischen Wurzeln zur Gänze und wurde zum Inbegriff des florentinischen Künstlers des Manierismus. So nimmt sich Anthony Blunts brillante allgemeine Abhandlung über die Kunsttheorie des Manierismus in Teilen wie eine Beschreibung von Giambolognas ureigenen Intentionen aus.¹ Welch Unterschied zu Pieter Bruegel d. Ä., der zur gleichen Zeit wie Giambologna in der Ewigen Stadt anlangte und für die Kunst der italienischen Renaissance blind blieb!

Die Niederlande, Giambolognas Heimat, waren damals ein großes Zentrum der europäischen Skulptur. Giambologna, unter all ihren Bildhauern das größte Genie, erhielt seine Ausbildung von Jacques Dubroeuq, dem Hofbildhauer Marias von Ungarn. Dessen Kunst verrät bereits eine Kenntnis der antiken Statuarik, die er sich auf seiner eigenen Reise nach Italien angeeignet hatte. Dieses Wissen vermittelte er seinem Schüler, der ihm

Abb. 1: (vorherige Doppelseite) Giambologna
Venus Grotticella (Detail)
Marmor
Florenz, Giardino di Boboli

Abb. 2: Giambologna
Venus (Pseudo-Bathseba), um 1571–1573
Marmor (Vase falsch ergänzt), 114 cm
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



so eine erste mittelbare Berührung mit dem Erbe der antiken Skulptur schuldete. Dubroeuq erzog ihn bei seinen Figuren zu Zartheit und Schlankheit. Von ihm erlernte Giambologna einen Schatz an Einzelmotiven, dessen er sich Zeit seines Lebens bediente, so etwa die kleinen runden Vertiefungen zwischen den Knöcheln der weiblichen Hand (Abb. 1), die Wiedergabe von Fransen oder den nervösen Verlauf von Gewandsäumen in antiker Manier. Später führte sein künstlerischer Ehrgeiz Giambologna nach Rom, um selbst die antiken Originale zu studieren. Dort erwuchs ihm die antike Skulptur zur lebenslangen Faszination; sie wurde formal wie motivisch zu seinem Leitstern: „Die Bedeutung der antiken Skulptur für Giambologna kann gar nicht genug betont werden.“²

Giambologna wollte die hellenistische Skulptur und deren Grazie wiedererstehen lassen, die große Inspirationsquelle Raffaels und in dessen Nachfolge vieler manieristischer Maler. Für die Darstellung des weiblichen Aktes, den er zu einem Hauptthema seiner Kunst machte, inspirierte er sich an den hellenistischen Statuen der Aphrodite. Skulptural

Abb. 3: Raffael (1483–1520) und Werkstatt
Rom, Villa Madama, ab 1518
Blick in die Loggia

setzte er sich mit allen damals bekannten antiken Darstellungen der Liebesgöttin auseinander, die dank seiner ihre wirkliche Wiedergeburt erlebten. Die Darstellung der Venus findet sich in der Monumentalskulptur der Renaissance viel später als in der Malerei; erstmals scheint Jacopo Sansovino zwei, heute verlorene, Venus-Statuen gefertigt zu haben.³ Von der antiken Skulptur leitete Giambologna die Maßstäbe seines Merkurs, „so groß wie ein fünfzehnjähriger Knabe“ (Abb. 2, S. 249), und seiner an den Herzog von Bayern gesandten *Venus (Pseudo-Bathseba)*; (Abb. 2), „von der Größe eines sechzehnjährigen Mädchens“, ab.⁴ Es ist erstaunlich, bis zu welchem Ausmaß er die Antike bis ins kleinste Detail kopierte – Augenformen und Münder, Frisuren, Locken und einzelne Haarsträhnen sowie Gewandfalten entsprechen alle getreu dem antiken Vorbild. Der Mundtyp seiner *Fiorenza* (Abb. 16, S. 159) und der *Venus* von 1597 (Abb. 17, S. 160), der so typisch für Giambologna erscheint, ist nichts anderes als ein genaues Zitat des antiken Augustus-Porträts.⁵

Die Genauigkeit in der Übernahme solch kleiner Details ist Ausdruck eines orthodoxen Glaubens an die Vorbildhaftigkeit der antiken Skulptur, die nie einen hingebungsvolleren Bewunderer als Giambologna gehabt hat. Diesbezüglich erlaubte er sich keinerlei Freiheiten. Selbst wenn er einen neuen Typ Frisur kreierte, wie bei der *Venus (Pseudo-Bathseba)* oder ihrer Zweitfassung, der *Venus* von 1597, setzte er diesen aus Einzelementen verschiedener antiker Vorbilder zusammen. Diese detailgetreue Nachahmung der Antike verlangte große formale Disziplin und einen untrüglichen Sinn für Proportion. Gerade daran scheiterten die meisten nordischen Künstler, einschließlich seines Lehrmeisters Dubroeuq. In der Qualität seines Verhältnisses zur Antike besteht auch der fundamentale Unterschied zwischen Giambologna und all seinen Schülern. Nirgends wird dies deutlicher als im Detail, wie etwa in der



Abb. 4: Fresko
Rom, Loggia der Villa Giulia,
erbaut 1551–1553 von Giacomo Barozzi da Vignola,
Giorgio Vasari und Bartolomeo Ammannati

IMPRESSUM

KÖRPER DER MACHT DER MARS VON GIAMBOLOGNA

HERAUSGEBER
Stephan Koja

REDAKTION
Stephan Koja, Larissa Mohr, Iris Yvonne Wagner

BILDREDAKTION
Larissa Mohr, Stephan Koja

PROJEKTMANAGEMENT HIRMER VERLAG
Karen Angne

LEKTORAT
Ines Dickmann

ÜBERSETZUNGEN (ENGLISCH – DEUTSCH)
Birgit Lamerz-Beckschäfer, Datteln
Larissa Mohr, Wien
Alexander Rudigier, London
Alexandra Titze-Grabec, Wien

GESTALTUNG UND SATZ
Peter Baldinger, Wien

PRODUKTION
Susanne Röhrig

LITHOGRAPHIE
REPROMAYER Medienproduktion GmbH, Reutlingen

PAPIER
GardaMatt Art 135 g/m²

SCHRIFT
Arno Pro, Didot

DRUCK UND BINDUNG
optimal media GmbH, Röbel/Müritz

Printed in Germany

Bibliographische Information der Deutschen
Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<https://www.dnb.de> abrufbar.

© 2025 LIECHTENSTEIN. The Princely Collections,
Vaduz–Vienna; Hirmer Verlag GmbH, München;
und die Autorinnen und Autoren

Dieses Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die
Viervielfältigung, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen
Systemen.

Untersagt ist die automatisierte Analyse von einzelnen
oder mehreren digitalen oder digitalisierten Werken, um
daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends
und Korrelationen zu gewinnen
(Text und Data Mining, § 44b UrhG).

ISBN 978-3-7774-4644-8 (deutsche Ausgabe)
ISBN 978-3-7774-4646-2 (englische Ausgabe)

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna.
Fürstliche Sammlungen Art Service GmbH
Direktor: Stephan Koja
Fürstengasse 1
1090 Wien
Österreich
www.liechtensteincollections.at

HIRMER VERLAG
Geschäftsführerin: Kerstin Ludolph
Bayerstraße 57–59
80335 München
Deutschland
www.hirmerverlag.de

PARTNER



Private
Banking