

## *Translatio Imperii?* – Primaticcios Abguss des Laokoon in Fontainebleau

CHRISTINE TAUBER

Im Jahre 1516, im Vollgefühl seiner neu gewonnenen Machtposition in Oberitalien nach dem Überraschungssieg von Marignano, stellte der französische König in Bologna eine geradezu unverschämte Forderung an Papst Leo X.: Er möge ihm diejenige Antike aus seiner Sammlung überlassen, die nicht nur sofort nach ihrer Auffindung im Januar 1506 als höchstes Vorbild der Kunst gerühmt worden war, sondern auch eine entscheidende Rolle in dem seit Julius II. ausgeklügelten Programm des Statuenhofes im Belvedere des Vatikan-Palastes spielte: den Laokoon.<sup>1</sup> Der Papst hoffte, dieser überzogenen Forderung mit einer möglichst realistischen Kopie ebenso gut entsprechen zu können, und beauftragte bekanntlich Baccio Bandinelli damit. Das von diesem verfertigte Kunstwerk, das den Kunstraub des französischen Königs unterbinden sollte,<sup>2</sup> übertrifft in Vasaris Urteil – wie könnte es in dessen florenzparteiischer Panegyrik anders sein – die antike Gruppe an Schönheit. Bandinelli legt laut Vasari mit seiner Kopie, die das Original fast illusionistisch abbildet (aber eben

---

Die Abbildungen wurden mir freundlicherweise vom Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance. Arbeitsstelle der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Humboldt-Universität zu Berlin) zur Verfügung gestellt.

- 1 Zum Programm ausführlich BRUMMER (1970) 216-251; ders., On the Julian Program of the Cortile in the Vatican Belvedere, in: WINNER/ANDREAE/PIETRANGELI (1998) 67-76; DALTROP (1985); GEESE (1986). Vgl. auch James S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere, Città del Vaticano* (1954), und den genannten Band von WINNER/ANDREAE/PIETRANGELI über den Belvederehof, *passim*; jüngst: BURANELLI (2006); NESSELRATH (2006); ders., *The Imagery of the Belvedere Statue Court under Julius II and Leo X*, in: Michiaki KOSHIKAWA/Martha J. MCCLINTOCK (Hrsg.), *High Renaissance in the Vatican: The Age of Julius II and Leo X*, Ausstellungskat. Tokyo, Tokyo (1994) 52-55.
- 2 Hierzu Sheryl E. REISS, *Cardinal Giulio de' Medici as a Patron of Art (1513–1523)*, *Ann Arbor* (1993) 427-432; SATZINGER (1996); LIEBENWEIN (2003); Janet COX-REARICK, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François Ier*, Paris (1995) 319 f.

nur fast), „ein vollgültiges Zeugnis seiner Kunsteinsicht“<sup>3</sup> ab, weil er das verstümmelte Vorbild durch die Ergänzung des Laokoonarmes perfektioniert. Es entsteht ein neues und durch die Ergänzung autonomes Kunstwerk, das man den aus italienischer Sicht wenig kunstsinnigen und wenig kennerschaftlichen Franzosen erst recht nicht gönnt. Es wird daher nicht nach Frankreich geschickt, sondern dem inneritalienischen Patrimonium einverleibt – so Vasaris lokalpatriotische Pointe zum Sieg der florentinischen ‚Modernes‘ in dieser ‚Querelle‘.

In der Frühphase seiner Regentschaft glaubte François I<sup>er</sup> noch, originale Meisterwerke aus Italien abziehen zu können. Ein Stück in seiner Sammlung könnte ihn dann jedoch belehrt haben, dass auch eine Kopie einen herausragenden Kunstbesitz darstellen, ja sogar als Substitut für das Original erhalten kann. Er besaß nämlich eine Replik von Leonardos ‚Abendmahl‘ als Tapiserie (Abb. 27), die kurz vor 1515 in Flandern gefertigt wurde, und seit Mitte des 17. Jahrhunderts kursierte in der Kunstliteratur das Gerücht, dieser Wandteppich sei ein Ersatz für das echte Abendmahl gewesen, das der französische König am liebsten in Mailand von der Wand abnehmen und nach Frankreich transferieren lassen wollte.<sup>4</sup> Doch von diesem Kunstraub sah er ab, hatte er doch offensichtlich früh erkannt, welche Möglichkeiten der Kunst- und Ideologieabschöpfung Reproduktionen boten. Anfang der 1540er Jahre unternahm er daraufhin einen erneuten Anlauf – diesmal jedoch mit subtileren Mitteln –, um den gewünschten Laokoon doch noch zu bekommen.

- 
- 3 Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Deutsche Ausgabe von Ludwig SCHORN und Ernst FÖRSTER, neu hrsg. von Julian KLIEMANN, 6 Bde., Stuttgart/Tübingen (1832-1849) ND Darmstadt (1988) 4, 130. – Zu den cinquecentesken Teilrestaurierungen der antiken Gruppe, die Ludovico Rebaudo Bandinelli zuschreibt, vgl. REBAUDO (2007) 28ff.
- 4 Zur Datierung COX-REARICK (Anm. 2) 134 f.; 366; ebenso Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie*, Brüssel (1982) 126 (um 1514). Für eine Anfertigung der Tapiserie für (wenn schon nicht auf Veranlassung von) François I<sup>er</sup> spricht die Emblematisierung der Bordüre, die sowohl Salamander als auch Embleme wie den Flügel und den Savoyer Knoten zeigt, die auf Louise de Savoie hindeuten. Denkbar wäre, dass Louis XII die Tapiserie für François d'Angoulême in Auftrag gegeben hat, womit auch die frühe Datierung bestätigt würde. Vgl. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Les tapisseries de François d'Angoulême*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (1973) 27, der auf die Kopie des *Abendmahls* von 1510 verweist, die der Kardinal d'Amboise für Gaillon anfertigen ließ, sowie auf mehrere weitere frühe Kopien in Frankreich. Er datiert die Tapiserie ebenfalls vor den 1. 1. 1515, weil der Salamander in der Bordüre noch keine Krone trägt. Das heute in der Mitte angebrachte Wappen des Königs ist eine nachträgliche Einfügung, wohl anlässlich der Übergabe der Tapiserie als Geschenk an Clemens VII.



## 1. Der Belvederehof auf französischem Boden

Der französische König schickt Francesco Primaticcio 1540 nach Rom, „afin de pourtraire plusieurs médailles, tableaux, arcs triomphaux et autres antiquailles esquisses y estans que nous désirerons veoir, aussi choisir et adviser celles que nous y pourrons recouvrer et achepter“.<sup>5</sup> Die erklärte Absicht dieser Reise ist also einerseits eine Bestandsaufnahme von Antiken, die zum Verkauf stehen, um so eine Art Bestellkatalog für den König bereitzustellen. Andererseits soll Primaticcio möglichst naturgetreue ‚Porträts‘ von Antiken anfertigen („pourtraire“), was entweder „abzeichnen“ bedeuten kann oder aber bereits das Projekt, Abgüsse anzufertigen, andeutet – denn in italienischen Quellen wird der Abguss auch als „ritratto“ bezeichnet,<sup>6</sup> der Akt des Kopierens durch Abgießen als „effigiare“.<sup>7</sup> Von der Abgusskampagne, die ganz bewusst auf die höchstrangigen Antiken in Rom („quelle prime belle anticaglie [...] le più belle cose che sieno in Roma“)<sup>8</sup> – die belvederischen Originale – zurückgreift, berichtet dann explizit Vasari.<sup>9</sup> Nach dem Tode Rossos Ende 1540, sicher jedoch vor dem 23.

- 
- 5 Geldanweisung des Königs für Primaticcio an seinen Schatzmeister Jean Duval vom 13. Februar 1540, Catalogue des Actes de François I<sup>er</sup>, vol. 4, 82, n<sup>o</sup> 11374, zitiert nach: Josette GRANDAZZI (Hrsg.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, Ausstellungskat., Paris (2004) 137. Zu den Antikenabgüssen und zum folgenden vgl. ausführlich Henry BARBET DE JOUY, *Étude sur les fontes du Primatice*, Paris (1860); Sylvia PRESSOUYRE, *Les fontes de Primatice à Fontainebleau*, in: *Bulletin monumental* 127 (1969) 223-239; Bertrand JESTAZ, *Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVI<sup>e</sup> siècle*, in: Henri LAVAGNE/François QUEYREL (Hrsg.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Genf (2000) 23-28; Regina SEELIG-TEUWEN, *Large Bronzes in France During the Sixteenth Century*, in: Peta MOTTURE (Hrsg.), *Large Bronzes in the Renaissance*, New Haven/London (2003) 114-126; Suzanne FAVIER, *Les collections de marbres antiques sous François I<sup>er</sup>*, in: *Revue du Louvre* 24 (1974) 153-156; HASKELL/PENNY (1981) 1-6; COX-REARICK (Anm. 2) 319-361; Primatice 137-154. In keiner dieser Darstellungen wird jedoch die Frage nach der (kunst)politischen Intention dieser Abgüsse gestellt.
- 6 Zum Beispiel von Giovambattista Adriani (1567) oder von Raffaello Borghini (1584); vgl. MAFFEI (1999) 221; 223.
- 7 So bei Francesco Bocchi (1591); vgl. MAFFEI (1999) 223.
- 8 Benvenuto Cellini, *La Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini Fiorentino scritta (per lui medesimo) in Firenze*, in: Bruno MAIER (Hrsg.), *Benvenuto Cellini, Opere*, Mailand (1968) 462.
- 9 Paola BAROCCHI/Rosanna BETTARINI (Hrsg.), *Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florenz (1966-1997), 11 Bde., 6, 144. Die 120 Antiken, die Primaticcio angeblich für den französischen König aufgespürt habe, finden keinerlei Niederschlag in der



April 1541,<sup>10</sup> wird Primaticcio bereits wieder nach Fontainebleau zurückbeordert, wo der König eigens eine Gusswerkstatt für die Fertigung und Nachbearbeitung der Bronzen einrichten lässt. Die Gussformen, die unter Vignolas Mitarbeit<sup>11</sup> angefertigt wurden, reisen per Schiff nach Frankreich.<sup>12</sup> Von dieser ersten Abgusskampagne bringt Primaticcio Formen für den *Laokoon* (Abb. 28), den *Apoll*, die *Venus ex balneo* (Abb. 29),<sup>13</sup> die damals noch so genannte *Kleopatra*, den *Hercules Commodus*, den *Tiber*, die zwei Sphingen und die beiden Satyrn aus der Sammlung della Valle nach Fontainebleau. Eventuell wurde auch bereits zu diesem Zeitpunkt der *Marc Aurel* auf dem Kapitol abgegossen. Bis Ende 1543 sind wohl die meisten Bronzegüsse dieser ersten Kampagne fertig gestellt.<sup>14</sup> Damit wurde ein deutliches Manko der Sammlung des französischen Königs kompensiert – der Mangel an bedeutenden antiken Stücken –, da es nach 1527 sehr schwer war, noch originale antike Monumentalstatuen in Italien zu erwerben: Der Export von Antiken aus Rom war – zumindest der Verordnung nach – seit dem Ende des 15. Jahrhunderts verboten; ein Breve Pauls III. vom 28. November 1534 setzte einen Generalkommissar für die Überwachung der römischen Altertümer ein.

---

Sammlung des Königs und scheinen allein der Phantasie Vasaris entsprungen zu sein.

- 10 COX-REARICK (Anm. 2) 326.
- 11 Zu Vignolas Beteiligung an der ‚Officina di Fontainebleau‘ mit einer Vielzahl umstrittener Zuschreibungen: Anna Maria ORAZI, Jacopo Barozzi da Vignola (1528–1550). Apprendistato di un architetto bolognese, Rom (1982) 111–145.
- 12 Es ist nicht zu klären, ob sich der Eintrag in den „Comptes des bâtiments du roi“ auf die erste oder auf die zweite Abgusskampagne Primaticcios bezieht, wenn es dort (für einen nicht spezifizierten Zeitpunkt zwischen 1540 und 1550) heißt: „A Jean le Febvre, chartier, la somme de 20 liv. 12 s. 6 d., pour avoir charié et amené du port de Valvin, audit lieu de Fontainebleau, 133 quesses, esquelles estoient toutes les medalles et figures de marbre antique, et aussi plusieurs mousles en plastre, mouslés à Rome sur les autres figures antiques que maistre Francisque Primadicis de Boullongne, peintre ordinaire du Roy, a esté quérir à Rome et fait amener audit Fontainebleau“; Léon DE LABORDE, Les Comptes des bâtiments du roi, 2 Bde., Bd. 1, Paris (1877–1880) 193. Vgl. auch COX-REARICK (Anm. 2) 326.
- 13 COX-REARICK (Anm. 2) 352, Abb. 382, bildet den falschen, wenn auch ebenfalls im Vatikan befindlichen Prototyp ab; das richtige Vorbild bei BRUMMER (1970) 208, Abb. 194, und bei HASKELL/PENNY (1981) 330 f. und Abb. 175. Auch GEESE (1986) 37 geht fälschlich davon aus, Primaticcio habe die *Venus felix* abgegossen.
- 14 Dies dokumentiert der Bericht des Ferrareser Gesandten Alfonso Calcagnino an den Herzog von Ferrara vom 23. Dezember 1543 über eine Besichtigung der Abgüsse in Begleitung des Königs; vgl. COX-REARICK (Anm. 2) 326.



Zwischen 1535 und 1545 sind nur neun Ausfuhrlicenzen dieser Behörde dokumentiert – darunter auch die für Primaticcios Gussformen –, wobei explizit darauf hingewiesen wird, dass sich unter den ausgeführten Gütern keine authentischen antiken Stücke befinden dürfen.<sup>15</sup> Somit stellt die Erlaubnis des Papstes, Abgüsse von seinen berühmten Antiken nehmen zu lassen und damit einmalig auf seine eigene Reproduktionshoheit zu verzichten, eine besondere *largesse*-Demonstration gegenüber dem französischen König dar, ohne dass der päpstliche Besitz dadurch tatsächlich geschmälert würde. Zugleich werden die Stücke durch ihren illustren Vorbesitzer noch zusätzlich nobilitiert.

Ursprünglich sind die Abgüsse als die ‚zweitbeste Lösung‘ im Rahmen der Sammlungstätigkeit von François I<sup>er</sup> zu interpretieren: Lieber hätte er sicherlich Marmororiginale erworben. Doch sehr bald wird dieses Defizit in einen Vorteil verwandelt: Die Haltung des französischen Königs gegenüber Original und Kopie scheint sich den ungünstigen Gegebenheiten des Kunstmarkts für Antiken schnell und flexibel angepasst und die Wertigkeiten von Original und Kopie in seinen Augen umgekehrt zu haben, weil er das Machtpotential entdeckte, das in Reproduktionen steckte. Die Innovation besteht bei den Antikenabgüssen nicht nur in der künstlerischen Umsetzung mit dem Anspruch, das Vorbild zu überbieten, sondern vor allem im kunstpolitischen Einsatz des Mediums ‚Abguss‘ durch den Auftraggeber. Statuen- und Antikenbesitz als solcher – egal in welchem Medium – wurde als hohes Gut betrachtet.

Auch scheinen die Botschaft, die durch die Abgüsse vermittelt wurde, und ihr gezielter Einsatz im Ausstattungsprogramm von Fontainebleau größere Bedeutung gehabt zu haben als die Frage, ob es sich um ein Original oder um eine Replik handelte. Das Reproduzieren und anschließende Verfügen-Können über die Kunstwerke zu herrschaftspolitischen Zwecken in der Anordnung und Neudeutung der Abgüsse bedeutete dem französischen König offenkundig mehr als der Besitz eines antiken Originals. Mehr noch: Der im Modus der ‚technischen‘ Reproduzierbarkeit hergestellte Abguss schuf ein zweites, neues Original mit autonomem Kunstanspruch, das gegenüber dem Vorbild nicht als defizitär, vielmehr als überlegen angesehen wurde. Dies hatte der Papst nicht bedacht, als er sein *copyright* so großzügig außer Kraft setzte.

1545 ist Primaticcio erneut in Rom, um die französischen Statuenbestände zu ergänzen; bereits 1544 hatte er ein Zwischenlager für die weite-

---

15 Bertrand JESTAZ, L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 75 (1963) 452 (Dokument 7 vom 30. März 1542); vgl. auch ebd. 415; 428.



ren Abgüsse in Civitavecchia angemietet.<sup>16</sup> Er erwirkt am 16. April 1545 die Erlaubnis, auch noch das Pendant zum *Tiber*, den *Nil*, und den heute *Hermes* genannten *Antinous*,<sup>17</sup> der von Paul III. erworben und eventuell erst nach 1540 in das Hofensemble integriert worden war,<sup>18</sup> abgießen zu dürfen. Doch diese beiden Statuen wurden nie in Bronze gegossen.<sup>19</sup> Mit dieser zweiten Abgusskampagne wären die Kopie des Belvederehofes und seine Translation auf französischen Boden fast vollständig gewesen. Interessant jedoch sind die wenigen signifikanten Lücken in der Auswahl. Zwei Torsi werden nicht abgegossen: der bereits unmittelbar nach seiner Aufstellung im Belvederehof unter Clemens VII. hochberühmte Torso und die Herkules-Antäus-Gruppe.<sup>20</sup> Hieraus lässt sich ableiten, dass das primäre Ziel bei diesen Abgüssen politischer und nicht ästhetischer Natur war. Offensichtlich schienen dem französischen König Torsi wenig geeignet, um sie in sein herrscherliches Repräsentationsrepertoire aufzunehmen, das auf eine *renovatio* abzielte.<sup>21</sup> In Primaticcios Ensemble vermisst man weiterhin den dritten der Flussgötter, den *Tigris*, der unter Clemens VII. restauriert worden war unter Hinzufügung spezifischer Medici-Embleme – nämlich des Diamantrings an der Urne und des Löwenkopfes im Ausguss. Er wurde damit zu einem *Arno*, dessen Ikonographie zu stark Medici-

16 JESTAZ (Anm. 15) 445.

17 Vgl. Peter GERLACH, Warum hieß der „Hermes-Andros“ des vatikanischen Belvedere „Antinous“?, in: WINNER/ANDREAE/PIETRANGELI (1998) 355-377.

18 Vgl. BRUMMER (1970) 212; laut COX-REARICK (Anm. 2) 352 erst 1543. Ihre Behauptung, dass die Erwähnung des *Antinous* in einer Notariatsakte vom 16. April 1545 eine Verwechslung mit dem *Mercur* darstelle, überzeugt nicht.

19 Wann der um 1550/53 nach Florenz verbrachte Merkur abgegossen wurde, ist umstritten; da er sich nachweislich 1585 in Fontainebleau befand und in der Aile de la Belle Cheminée aufgestellt war, könnte es sich um einen späteren Abguss Primaticcios (um 1568) im Zusammenhang mit diesem Fassadenprojekt nach einer Gussform handeln, die im Belvedere abgenommen worden war. Vgl. PRESSOUYRE (Anm. 5) 234 („une quatrième fonte, coulée d'après le ‚Mercure‘ de Florence“); COX-REARICK (Anm. 2) 352 f. (die die Forschungslage referiert); Geneviève BRESCH-BAUTIER, Parisian Casters in the Sixteenth Century, in: SELIG-TEUWEN (Anm. 5) 99 und Abb. 1.

20 Vgl. DALTROP (1985) 127.

21 Christa SCHWINN'S Diagnose: „Das dekorativ-ästhetisch Beeindruckende gibt den Ausschlag, ein Fragment würde nur stören [...]“, trifft nur zur Hälfte zu. Der dekorative Einsatz einiger der Antikenabgüsse widerspricht nicht einer gleichzeitigen politischen Instrumentalisierung. Dem französischen König ein bloßes „Dilettantieren“ (sic) und „Nur-Genießen-Wollen“ zu unterstellen, ohne „den imperialen (Hinter-) Gedanken Franz I.“ zu berücksichtigen, heißt, die tatsächliche Bedeutung der Abgusskampagne zu verkennen; vgl. Christa SCHWINN, Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann, Bern (1973) 44.



zentriert war, um sinnvoll in den französischen Kontext integriert werden zu können, zumal die alten Zeiten einer Allianz zwischen dem Hause Medici und Frankreich längst vorbei waren.<sup>22</sup> Auch die – im Vergleich zur abgegossenen *Venus ex balneo* viel berühmtere – *Venus felix* war vielleicht zu sehr mit dem von Julius II. propagierten Mythos der Stammutter der Julier belegt. Außerdem entsprach die erst 1536 unter Paul III. in den Belvederehof integrierte *Venus ex balneo* – die auch im Abguss übrigens die stärkste stilistische Bearbeitung in Richtung eines ‚französischen‘ Grazilitätsideals erfahren hat<sup>23</sup> – mehr den Stilvorstellungen des Fontainebleauschen Manierismus. So findet man sie (vielfach gedreht, gewendet und transformiert) in Primaticcios Stuckdamen der Chambre de Mme d'Etampes wieder, insbesondere links neben dem Fresko *Apelles und Kampaspe* (Abb. 30). Diese Beobachtungen geben erste Aufschlüsse über die Auswahlkriterien des französischen Königs: Zwar ging es ihm darum, möglichst viele berühmte Stücke aus dem Belvederehof zu reproduzieren, jedoch nur diejenigen, die sich als Einzelstatuen in den neuen künstlerischen Kontext von Fontainebleau integrieren ließen, da Anknüpfungsmöglichkeiten an die von François I<sup>er</sup> kultivierte Privatmythologie und die spezifische Ikonographie von Fontainebleau bestanden.<sup>24</sup>

Es soll daher im Folgenden weniger nach der (vieldiskutierten) Programmatik des römischen Belvederehofs gefragt werden, die ohnehin keine festgelegte, sondern den ‚ideologischen‘ Bedürfnissen des jeweiligen Papstes in ihrer Deutung angepasste und damit stark changierende war. Vielmehr interessiert hier, welche Komponenten der französische König aus dem Ensemble isolierte und wie er sie in sein spezifisches Herrschaftsprogramm zu integrieren wusste. Die Abgüsse werden in ihrer neuen Heimat nämlich vor allem als Einzelstücke rezipiert und in diesem neuen Kontext der Deutungshoheit des französischen Königs unterworfen. Denn bei allen Stücken gab es spezifische Anknüpfungsmöglichkeiten an die hoch elaborierte Ikonographie, die sich in Fontainebleau so großer Wertschätzung erfreute. Die sogenannte *Kleopatra*, die ja bereits im Vatikan in ein grottenartiges Brunnenensemble integriert und von den Zeitgenos-

22 Hierzu Götz-Rüdiger TEWES, Die Medici und Frankreich im Pontifikat Leos X. Ursachen, Formen und Folgen einer Europa polarisierenden Allianz, in: Götz-Rüdiger TEWES/Michael ROHLMANN (Hrsg.), Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich. Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance, Tübingen (2002) 11-116.

23 Hierzu PRESSOUYRE (Anm. 5) 229.

24 Vgl. hierzu SETTIS (1998) 129: „Era dunque già cominciato un secolare processo: la riduzione del *corpus* a poche statue scelte (e consacrate dal luogo di collocazione) si traduceva in un'esaltazione del carattere perpetuamente esemplare della scultura antica, innescando la pratica di riprodurla.“



sen als schlafende Nymphe rezipiert worden war (Abb. 31),<sup>25</sup> konnte leicht mit der mythischen Nymphe von Fontainebleau verbunden werden. Es ist daher auch zu vermuten, dass die Betonung der ausgeprägten Liegeposition der Figur im Abguss nicht auf eine Beschädigung der Gussform beim Transport zurückzuführen ist.<sup>26</sup> Vielmehr sollte sie damit noch stärker dem schlafenden Nymphentypus angenähert werden (Abb. 32). Auch hatte Rosso sie bereits in noch überzogenerer Haltung auf seinem Fresko *Jeunesse perdue* in der Grande Galerie von Fontainebleau zitiert (Abb. 33). Die *Venus ex balneo* entstammt ebenfalls den aquatischen Gefilden; gleichzeitig lässt sie – ähnlich wie die Nymphe – die in Fontainebleau omnipräsente erotische Dimension anklingen. Die Bäder in Fontainebleau waren bekannt als Orte der satyresken Lust, und ihre Ausmalung orientierte sich an dieser erotischen Vorgabe.<sup>27</sup> Die Satyrn aus der Sammlung della Valle spielen explizit auf diese ländlich-boskereske Erotik eines Lustschlosses in suburbaner Lage an. Auch die Flussgötter sind dem Wasser eng verbunden und konnten ideal in den Kontext eines bewässerten Gartens integriert werden. Der *Tiber* ist zudem mit seiner *Lupa* eine Rom-Ikone und verweist auf die *renovatio* Roms auf französischem Boden. Der *Nil* hingegen eröffnet ebenso wie die Sphingen den ägyptischen Bedeutungshorizont, der mit der *Porte Egyptienne* und den hermetischen Anspielungen auf Horapollons *Hieroglyphica* in der Grande Galerie in Fontainebleau bereits prominent vertreten war. *Ariadne*, die bis ins 18. Jahrhundert als Kleopatra gedeutet wurde, gehört als solche ebenfalls in diesen ägyptischen Kontext, darüber hinaus eröffnet auch sie erotische Konnotationen<sup>28</sup> einer (häufig eng mit Venus verbundenen)<sup>29</sup> *femme fatale*.<sup>30</sup> Der *Laokoon* hingegen bot die

25 Vgl. Elisabeth BLAIR MACDOUGALL, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in: *The Art Bulletin* 57 (1975) 357; BRUMMER (1970) 168.

26 So PRESSOUYRE (Anm. 5) 227-231; dagegen SEELIG-TEUWEN (Anm. 5) 115, die die Eigenständigkeit der künstlerischen Umsetzung als Akt der Rekreation interpretiert und Primaticcio (wie zu zeigen sein wird, fälschlich) jegliches antiquarische Interesse abspricht.

27 Vgl. hierzu Chantal Sibylle ESCHENFELDER, *Die Bäder Franz I. in Fontainebleau*, München (1991); dies., *Les appartements des bains de François I<sup>er</sup> à Fontainebleau*, in: *Histoire de l'art* 19 (1992) 41-48; dies., *Les bains de Fontainebleau: nouveaux documents sur les décors du Primaticcio*, in: *Revue de l'art* 99 (1993) 45-52.

28 Pico della Mirandola's Beschreibung der Kleopatra, aus deren Brüsten Wasserstrahlen zu spritzen scheinen, ist ein schönes Beispiel für die Projektion erotischer Vorstellungen auf die Statue: [...] *sed et quodam in angulo spectrum demorsae ab aspide Cleopatrae, cuius quasi de mammis destillat fons vetustorum instar aqueductuum excipiturque antiquo in quod relata sunt Traiani principis facinora quaequam marmoreo sepulchro*; abgedruckt bei MAFFEI (1999) 174.

29 Vgl. BRUMMER (1970) 182.



Gelegenheit für eine Anknüpfung an den spezifisch nationalfranzösischen Gründungsmythos – erst sein Tod ermöglichte den Fall Trojas und die mythische Gründung Frankreichs durch den trojanischen Exilanten und Sohn Hektors, Francus (oder Francion, vormals Astyanax), von der Ronsard in seiner *Franciade* berichtet und dank derer Frankreich und Rom parallele Ursprünge haben.<sup>31</sup>

Der Abguss des *Marc Aurel* liefert einen weiteren Beleg für die fort-dauernden römisch-antik legitimierten imperialen Ambitionen des französischen Königs auch über seine Niederlage gegen Karl V. in der Kaiserwahl 1519 hinaus.<sup>32</sup> Dietrich Erben hat unter den vielfältigen Aspekten der königlichen Ideologieabschöpfung insbesondere diesen imperialen Anspruch betont, der sich bereits unter Julius II. in der Aufstellung der Antiken im Belvederehof manifestiert hatte.<sup>33</sup> Statuenabgüsse aus päpstlichem Besitz und damit aus den Beständen der einzigen universalen Macht neben dem Kaiser waren darüber hinaus besonders geeignet, um diesen Machtanspruch ehern zu festigen.

Doch die Bronzekopien der Belvedere-Antiken signalisieren auch auf einer ganz anderen Ebene einen Überbietungsanspruch: Bandinellis *Laokoon* war eine Marmorkopie gewesen – François I<sup>er</sup> lässt erstmals in der

30 Vgl. Kathleen WILSON-CHEVALIER, Art Patronage and Women (Including Habsburg) in the Orbit of King Francis I, in: *Renaissance Studies* 16 (2002) 520-524; Jean GUILLAUME, Cleopatra nova Pandora, in: *Gazette des Beaux-Arts* 80 (1972) 185-194.

31 Hierzu Colette BEAUNE, *Naissance de la nation France*, Paris (1985) v.a. chap. 1: Trojani aut Galli?, 19-54; Jean POUJOL, Etymologies légendaires des mots ‚France et Gaule‘ pendant la Renaissance, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 72 (1957) 900-914; Eugene A. CARROLL, *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, Ausstellungskat. Washington (1987) 240. BEAUNE 42 betont, dass der trojanische Ursprungsmythos in Frankreich vor allem eingesetzt wurde, um die Unabhängigkeit des Königreichs von Papst und Kaiser hervorzuheben.

32 Zum *Marc Aurel*-Reiterstandbild als Herrschervorbild und Muster für Reiterdenkmäler (insbesondere nach seiner Transferierung vom Lateran auf das Kapitol 1538) vgl. Dietrich ERBEN, Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz und ihre politische Bedeutung, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40 (1996) 319.

33 Dietrich ERBEN, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin (2004) 17 f.: „Offensichtlich bestand die Absicht, für Fontainebleau das Programm des päpstlichen Antikenensembles zu bewahren. Von Julius II., der vor seiner Wahl zum Papst fast ein Jahrzehnt im französischen Exil verbracht hatte, war ein Ensemble zusammengeführt worden, das mit den Anspielungen auf die Gründung Roms durch Aeneas und auf die Gestalt Caesars die imperialen Machtansprüche des Pontifex demonstrieren sollte. Die Kopien überführten diese Programmatik an den französischen Hof.“



Geschichte der Antikenkopien identisch große Bronzeabgüsse der Belvederischen Antiken anfertigen. Damit tritt er sowohl mit den Stücken in päpstlichem Besitz wie mit Baccios Kopie in einen Material-Paragone ein.<sup>34</sup> Selbst wenn es keinen quellenmäßigen Beleg für ein zeitgenössisches Wissen darum gibt, dass die belvederischen Marmorskulpturen Kopien verlorener hellenistischer Bronzeoriginale waren,<sup>35</sup> stellte dennoch die Kopie in Bronze den Versuch dar, die Antike perfekter zu reproduzieren, als es die päpstliche Sammlung tat.<sup>36</sup>

- 
- 34 Eine ausführliche, materialikonologische Untersuchung der Bronze in der Renaissance steht noch aus – weiterführende Überlegungen bei Norberto GRAMACINI, Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, in: Städel-Jahrbuch N.F. 11 (1987) 147-170; Elisabeth DALUCAS, *Ars erit archetypus naturae*. Zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance, in: Volker KRAHN (Hrsg.), *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, Ausstellungskat. Berlin/Heidelberg (1995) 82-91; Edgar LEIN, Erläuterungen zur Technik des Bronzegusses und zur Bedeutung von Bronze im 15. Jahrhundert am Beispiel der Christus-Thomas-Gruppe von Verrocchio, in: Herbert BECK (Hrsg.), *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio*, Frankfurt a. M. (1996) 233-257; ders., *Ars Aeraria*. Die Kunst des Bronzegießens und die Bedeutung der Bronze in der florentinischen Renaissance, Mainz (2004). – Zum Bronzeguss von Antiken allgemein: Rudolf HALLO, Bronzeabgüsse antiker Statuen, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 42 (1927) 194-220. – Zur bereits Anfang des 16. Jahrhunderts sehr ausgeprägten Tradition und zur Entwicklung des Bronzegusses speziell in Frankreich: BRESCH-BAUTIER (Anm. 19); Sylvia PRESSOUYRE, Note additionnelle sur la nymphe de Fontainebleau, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* 98 (1971) 82.
- 35 Vgl. JESTAZ (Anm. 5) 24; SETTIS (1998) 129; ders., (1999) 14 f.: „Sarebbe naturalmente un errore credere che la traduzione in bronzo del Laocoonte (o delle altre statue) celi una qualsiasi consapevolezza di una possibile derivazione dal bronzo di quelle statue. [...] un Laocoonte di bronzo non poteva dunque sostituire davvero mai l'originale di marmo, 'quello che tiene il papa', eppure poteva gareggiare con esso in virtù della preziosità del materiale e del processo meccanico di riproduzione, che garantisce la fedeltà delle forme.“ Dass die Möglichkeit der Reproduktion einen Überlegenheitsbeweis nicht allein im Sinne der getreuen Formwiedergabe darstellte, wird im folgenden noch zu zeigen sein.
- 36 Die Identität des bei Plinius erwähnten Laokoon mit dem vatikanischen wird ebenso kontrovers diskutiert wie dessen Datierung und vor allem auch – anknüpfend an Plinius' *statuaria ars* – die Frage, ob es sich hierbei um eine Marmorkopie einer ursprünglichen Bronzeskulptur handelt. Vgl. zur Diskussion ANDREAE (1988); ders. (1991); ders., *Praetorium Speluncae*. Tiberius und Ovid in Sperlonga, Stuttgart (1994); SETTIS (1998); ders. (1999); ANDREAE (1998); vgl. zusammenfassend: Ilaria DE ALOE, *Il Laocoonte dei Musei Vaticani*. Un secolo di esegesi, in: Giorgio BEJOR (Hrsg.), *Il Laocoonte dei Musei Vaticani*. 500 anni dalla scoperta, Mailand 2007, S. 287-321.



Schon in Plinius' *Naturalis historia* steht die Bronze an erster Stelle der Materialhierarchie, unter anderem, weil ihr „Ansehen so alt ist wie das der Stadt“ Rom.<sup>37</sup> Die Bronze ist bereits im Mittelalter als imperial-römisches und in der Renaissance dann als das klassisch-antike Material schlechthin konnotiert, das eines königlichen Besitzers würdig ist. Ihre materiellen Eigenschaften – das *arcanum* ihres Ursprungs,<sup>38</sup> ihre Fügsamkeit bei gleichzeitiger Widerständigkeit in der Bearbeitung (die die Virtuosität und das Konzeptionsvermögen des Künstlers besonders herausfordern), ihre Eignung für kolossale Bildungen, ihre Dauerhaftigkeit und Kostbarkeit, ihre machtvolle Härte, ihre Artifizialität qua Legierung, ihre synästhetischen Qualitäten (Zusammenspiel von Farbe und Klang), ihre Fähigkeit, die in ihr Porträtierten unvergänglich zu machen, ihre durch *constantia* bedingte ‚Tugendhaftigkeit‘, ihre Verbindung mit der Sphäre des Göttlichen – lassen sie zum edelsten aller Materialien werden. Wie Norberto Gramaccini gezeigt hat, wird mit Hilfe von Bronzestatuen politische Autonomie demonstriert; tauchten sie in der Provinz oder außerhalb des Imperium Romanum auf, wurden sie von jeher als Zeichen der Konkurrenz mit Rom interpretiert.<sup>39</sup>

## 2. Kopie als Authentizitätsüberbietung

In seinen *Epigrammatum libri quinque* (nach 1539/40) nimmt der päpstliche Bibliothekar und Humanist Faustus Sabeus die Abgüsse Primaticcios zum Anlass, zwei Gedichte als fiktiven Dialog zwischen François I<sup>er</sup> und dem Bronze-Laokoon zu gestalten. Der Materialwechsel von Marmor zu Bronze scheint vorerst eine Expressivitätsintensivierung mit sich zu bringen, wenn man der Klage des Laokoon glauben darf, der nach dem Abguss noch stärkere Schmerzen hat als zuvor:<sup>40</sup>

In te quid potui committere maxime Regum,  
quod mea stat cordi fata novare tuo  
tristia iniquia [sic] acerba, potes tu ne [sic] illa videre,

37 Plin. nat. 34, 1; vgl. hierzu auch SETTIS (1998) 130; 142-145.

38 Plin. nat. 34, 5.

39 GRAMACCINI (Anm. 34) 161 f.; so erhärten die oberitalienischen Kommunen im 12. und 13. Jahrhundert mit Hilfe von Bronzewarderwerken ihre trojanischen und damit romgleichen Gründungslegenden, und Aachen wurde unter Karl d. Gr. durch seine Bronzepigna, das Reiterstandbild Theoderichs und die wasserspeiende Bärin zu einer *Nova Roma*.

40 *Laocoon Palatinus ad Franciscum Regem Galliae*, in: Faustus Sabeus, *Epigrammata*, Rom 1556, 865; vgl. auch: Carmelo OCCHIPINTI, Primaticcio e l'antico: dagli *Epigrammata* di Fausto Sabeo da Brescia, in: *Franco-Italica* 19/20 (2001) 36; 44.

audire et natos flere, dolere, mori?  
 Parce pios scelerare oculos, crudele theatrum  
 effuge, namque feras cogeret esse pias.  
 Marte exorta truci, nutrita et lacte ferino  
 Roma licet nostro sepe dolore dolet.  
 Sat geminus saxo, tu nunc nos fingis ahenos,  
 durior ut fiat noster in aere dolor.

Was konnte ich gegen dich, größter der Könige, begehen,/ dass Dein Herz fest entschlossen ist, mein Geschick zu erneuern,/ das traurige, ungerechte, bittere? Kannst Du das sehen/ und hören, wie die Söhne weinen, Schmerz empfinden, sterben?/ Lass ab davon, die frommen Augen zu entweihen, dem grausigen Theater/ entfliehe, denn es zwänge wahrlich selbst wilde Tiere, fromm zu sein./ Obgleich vom grimmigen Mars stammend und von der Milch wilder Tiere genährt,/ mag Rom oft Schmerz über unseren Schmerz empfinden./ Genug wäre ein Zwilling aus Marmor, Du aber formst uns nun aus Erz,/ damit unser Schmerz in Bronze noch dauerhafter sei.

Doch der König tröstet den trojanischen Priester. Er verweist darauf, dass er ihn aus königlicher Machtvollkommenheit nicht nur einer Gesamt-*renovatio* unterzogen habe, die ihn zeitlich aus der Antike in die Renaissance versetzte; auch räumlich habe er ihn seiner Qualen durch die Entfernung aus Rom entzogen. Und gerade aufgrund des Materialwechsels könne die zu Erz erstarrte Schlange mit ihrem Biss gar nichts mehr ausrichten:<sup>41</sup>

Nil potuisti in me, infelix, committere tantum,  
 Laocoon, qui te sic renovare velim  
 aspera fata libens, quis enim fata aspera gaudet  
 cernere, et infantes flere, dolere, mori?  
 Non scelus, immo pium est, misereri et velle mederi,  
 cumque feris casus ingemuisse tuos.  
 Sanguine iuncta dolet tibi Roma, externus at ipse,  
 cum pueris ne ultra discrutieris, agam.  
 Nam, qui vos laniant, ad me quum veneris, anguos [sic],  
 ne noceant vobis ore, sub aere tegam.

Nichts konntest Du, Unglücklicher, gegen mich so Großes begehen,/ Laokoon, das mich freudig wünschen lassen könnte, dass sich auf diese Weise/ Dein rauhes Geschick erneuerte. Wer nämlich freut sich, ein raues Geschick/ zu sehen und dass Kinder weinen, Schmerz empfinden, sterben?/ Kein Verbrechen, vielmehr fromm ist es, Mitleid zu zeigen und Heilung bringen zu wollen,/ und mit den wilden Tieren Deine Schicksalsschläge zu beklagen./ Das Dir durch Blut verbundene Rom empfindet Schmerz, aber ich selbst, obgleich ein Fremdling/ werde dafür sorgen, dass Du nicht länger mit den Knaben gemartert wirst./ Denn,

41 *Franciscus Rex Galliae ad Laocoontem*, zit. n. OCCHIPINTI (Anm. 40) 44. (Die letzten beiden Verse finden sich nur im Manuskript, nicht in der gedruckten Fassung.)



wenn Du zu mir kommst, werde ich die Schlangen, die Euch zerfleischen,/ unter Erz verbergen, damit sie Euch nicht mit ihrem Maul schaden.

Doch der Abguss macht den Biss der Schlange noch durch einen weiteren Kunstgriff unmöglich – und die Zeitgenossen werden diese implizite Anspielung Sabeos sicher goutiert haben: Denn Primaticcio ergänzte den Schlangenkopf, der Laokoon in die Lende beißt, in seinem Abguss bewusst nicht, wohl weil er ihn zu Recht für eine nachträgliche Hinzufügung hielt.<sup>42</sup>

Dies ist nicht der einzige Fall solcher ‚archäologischer‘ Bemühungen des Künstlers, der bei seinen Abgüssen offenkundig einen möglichst hohen Grad an Authentizität anstrebte. Sie sollten damit originaler als die Originale werden, entkleidet aller Eingriffe der päpstlichen Vorbesitzer; der König wünschte im höchsten denkbaren Maße die Antike authentisch reproduziert zu sehen.<sup>43</sup> Doch zugleich weist dieser ‚archäologisierende‘ Abguss eine paradoxe Struktur auf: Einerseits beansprucht er einen höheren Authentizitätsgrad als das Original, andererseits markiert gerade der restituierende Eingriff das neue Gebilde als Artefakt – und damit als ein Kunstwerk, das gegenüber dem antiken Original selbst autonome Qualitäten beansprucht. Primaticcios Rekonstruktion eines vermuteten ursprünglichen Aussehens der Skulpturen (vor Montorsolis Ergänzungen) lässt sich in zwei weiteren Fällen nachweisen: Zum einen fehlten dem Abguss des Apoll ursprünglich beide Hände und Unterarme – die heute an der Bronze befindlichen Armstücke wurden wahrscheinlich erst im 18. Jahrhundert ergänzt.<sup>44</sup> Léon Davents Stich des *Apoll vom Belvedere* (Abb. 34) zeigt somit

42 Es muss sich allerdings um eine Ergänzung unmittelbar nach der Auffindung der Skulptur gehandelt haben, denn die frühesten bildlichen Dokumente zeigen den Schlangenkopf bereits. Nach heutigem Kenntnisstand gilt er jedoch als eine Hinzufügung; vgl. DALTROP (1982) Abb. 22; dagegen: REBAUDO (2007) 9. Die Tatsache, dass Primaticcio den Kopf nicht mit abgießt, spricht dafür, dass er 1540 abnehmbar, also angestückt war. Nach den Bildzeugnissen zu urteilen, wurde der Kopf Ende des 16. Jahrhunderts abgenommen (vgl. z.B. die Goltzius-Zeichnung um 1591 oder den Stich im *Antiquae urbis splendor* von 1612, wohingegen ihn Cavallerijs 1585 noch zeigt) und erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neu ergänzt; Bildmaterial bei PREISS (1992). Dagegen REBAUDO (1999) 232; MAGI (1960) 17.

43 Vgl. hierzu MAGI (1960) 50: „[...] certo è che il bronzo di Parigi quei restauri non riproduce ed è perciò da credere che il Primaticcio e il Vignola li abbiano fatti espressamente togliere per portare alla Nuova Roma di Francesco I solamente la fedele immagine dell'arte antica [...]“; vgl. auch WINNER (1974) 118. Hieraus allerdings mit WINNER eine ästhetische Kritik Primaticcios an Montorsolis Ergänzung ableiten zu wollen, geht zu weit.

44 Vgl. Primaticcio (Anm. 5) 150; dort wird darauf hingewiesen, dass der Apoll noch 1707 im Inventar der königlichen Sammlungen als ohne Hände beschrieben wird



Primaticcios Abguss und nicht das Original.<sup>45</sup> Primaticcio rekonstruiert also nicht den Zustand des *Apoll* zum Zeitpunkt seiner Auffindung, sondern entfernt nur Montorsolis Armergänzungen (oder lässt sie für seinen Guss kurzzeitig abnehmen); denn dieser hatte ja den rechten Arm des *Apoll* samt seinem Steg abgearbeitet und ihm eine neue Ausrichtung gegeben sowie den vom Boden aufwachsenden stützenden Baumstumpf nach oben hin verlängert. Die umgekehrte Strategie verfolgt Primaticcio dann beim *Hercules Commodus*: Während er die Hände des Telephosknaben nicht ergänzt, sondern in ihrem ruinösen Zustand vor der Ergänzung abgießt, fügt er dessen Füße sowie beim Herkules selbst die Finger der linken Hand und vor allem die 1540 am Original noch fehlende Keule hinzu,<sup>46</sup> sicherlich um die herkulische Ikonographie noch deutlicher hervorzuheben und den herrschaftsidentifikatorischen Aspekt zu unterstreichen, der keinen verstümmelten Körper zuließ.

Beim Laokoon schließlich stellt sich die Situation komplexer dar.<sup>47</sup> Die Arme der Laokoon-Söhne und des *Apoll* waren 1540 bereits von Montorsoli ergänzt worden, beim rechten Arm des Laokoon selbst kann dies nicht definitiv entschieden werden – ich vermute allerdings, dass dieser 1540 noch fehlte.<sup>48</sup> Der anonyme Bericht der venezianischen Ge-

---

(„Les deux poignets en sont cassez“; Archives Nationales Paris, O<sup>1</sup> 1976A, 973). Im Widerspruch hierzu steht die Aussage des Père Dan, der 1642 schreibt: „Il est grand comme le naturel, ayant vn carquois sur le dos & vn arc en main“ (Père Pierre DAN, Fontainebleau, le trésor des merveilles de la maison royale, Paris (1990) [ND der Ausgabe Paris 1642] 36). – Zu Montorsolis Ergänzungen des *Apoll*: Georg DALTRUP, Zur Überlieferung und Restaurierung des *Apoll*, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 48 (1975/76) 127-140.

45 Vgl. Primaticcio (Anm. 5) 150 f.

46 PRAY BOBER/RUBINSTEIN (1986) Nr. 131.

47 Zur Laokoonrezeption vgl. das Kapitel „Laocoon et ses fils“ in: D'APRÈS L'ANTIQUÉ (2000) 228-273.

48 Dagegen geht REBAUDO (2007) 48f. davon aus, dass der Arm zu einem unbestimmten Zeitpunkt zwischen 1533 und dem Frühjahr 1540 angebracht wurde. Die erste bildliche Darstellung eines ergänzten Zustandes stammt von Francisco de Hollanda; es ist allerdings umstritten, ob es sich hierbei um eine authentische Abbildung des Zustandes handelt, wogegen unter anderem der um den Schlangengeleib geschlungene Schlangenschwanz spricht, der nicht Montorsolis eher ‚schlafenartiger‘ Ergänzung entspricht. Die erste gesicherte Darstellung des ergänzten Zustandes zeigt Marliani 1544 in der 2. Auflage seiner *Urbis Romae Topographia*; vgl. hierzu REBAUDO (1999) 243 und HOFTER (2003) 261. BRUMMERS Annahme, man habe die Ergänzungen Montorsolis, die er zudem für die ersten hält, um 1540 wieder abgenommen, um den sogenannten Michelangelo-Arm anzubringen, vorher noch schnell Primaticcio abgießen lassen und dann die Schulter abgearbeitet, ist einigermäßen unplausibel; vgl. BRUMMER (1970) 89; 100.



sandschaft, der Hadrian VI. am 18. April 1523 ausnahmsweise Zugang zum Belvederehof gewährte, hatte angegeben, dass alles an der Skulptur intakt sei, *salvo che al Laocoonte manca il braccio destro*.<sup>49</sup> Den ursprünglichen Zustand der Skulptur nach ihrer Zusammenfügung unmittelbar im Anschluss an ihre Auffindung am 14. Januar 1506 und vor ihrer Überführung in den Belvederehof am 1. Juni 1506 dokumentieren als früheste Bestandsaufnahmen die bekannte Zeichnung aus dem Düsseldorfer Kunstmuseum<sup>50</sup> und der eventuell hiervon abhängige Stich des Giovanni Antonio da Brescia (Abb. 35). Man sieht dort deutlich, dass der Arm und die Hand des älteren Sohnes ursprünglich noch bis zu den Fingeransätzen erhalten waren.

Der Zustand wäre somit zum Zeitpunkt des Abgusses noch derselbe gewesen, wie ihn Heemskerck in seiner von Winner publizierten Zeichnung irgendwann zwischen 1532 und 1535 wiedergegeben hat – mit dem Unterschied, dass hier nur der fehlende Arm des jüngeren Sohnes ergänzt ist, während aus der Hand des älteren noch die charakteristischen Metallstifte zur Anbringung der Finger herausragen, die da Brescia in seinem Stich der Gruppe unmittelbar nach ihrer Auffindung so deutlich hervorgehoben hatte.<sup>51</sup> Der originale Fuß und Unterschenkel des jüngeren Soh-

49 Abgedruckt bei MAFFEI (1999) 176; REBAUDO (1999) 235 geht davon aus, dass bereits Baccio Bandinelli anlässlich der Herstellung seiner Marmorkopie der Gruppe die Arme der Söhne ergänzt habe, wobei diese Ergänzungen dann bis ins frühe 18. Jahrhundert an der Statue verblieben seien. Nach dem oben Gesagten und im Hinblick auf Heemskercks Zeichnung kann diese Ergänzung jedoch nur den Arm des jüngeren Sohnes betroffen haben. Den Arm des Vaters hingegen hatte Baccio nur in Wachs gebildet, wie wir von Vasari wissen. REBAUDO (1999) 244 widerspricht damit überzeugend NESSELRATHS Hypothese, die Heemskerck-Zeichnung sei unmittelbar nach Montorsolis Ergänzung der Arme der Söhne, aber ebenfalls unmittelbar vor der Ergänzung des Armes des Vaters entstanden (Arnold NESSELRATH, Montorsolis Vorzeichnung für seine Ergänzung des Laokoon, in: WINNER/ANDREA/PIETRANGELI [1998] 165). NESSELRATH nimmt allerdings aufgrund der Düsseldorfer Zeichnung ebenfalls eine teilweise durchgeführte oder nur begonnene Restaurierung der Statue zwischen 1506 und 1523 (also vor Montorsoli) an. – Zur Restaurierungsgeschichte auch PRANDI (1954) 78-107; REBAUDO (2007).

50 Kunstmuseum, Inv. Nr. FP 7032; erstmals publiziert von WINNER (1974) 101; vgl. auch ders., La collocazione degli Dei fluviali nel cortile delle statue e il restauro del Laocoonte del Montorsoli, in: WINNER/ANDREA/PIETRANGELI (1998) 124. Zur Zuschreibung an Giovanni Antonio da Brescia oder dessen Umkreis vgl. Arnold NESSELRATH, Giovanni Antonio da Brescia (aktiv um 1490/1500 – um 1520/39) oder sein Umkreis, Laokoon und seine Söhne, in: Hochrenaissance (1999) 515, Kat.nr. 234.

51 Vgl. WINNER (Anm. 50) 118, Abb. 2; NESSELRATH (Anm. 49) 166, Abb. 3. Vgl. auch Paolo LIVERANI, Antikensammlung und Antikenergänzung, in: Hochrenais-



nes, der auf der Düsseldorfer Zeichnung und diesem Stich authentisch als fehlend dargestellt ist, wurde wahrscheinlich mit der Gruppe aufgefunden und sehr bald wieder angesetzt.<sup>52</sup> Weiterhin wurde der verstümmelte Arm des älteren Sohnes vor der Ergänzung durch Montorsoli abgearbeitet.<sup>53</sup> Primaticcio findet 1540 diesen abgearbeiteten und ergänzten Zustand vor und schließt daraus auf den vermutlichen Originalzustand der Gruppe, den er seinem Guss zugrunde legt: So lässt er sowohl die jeweiligen Arme der Söhne als auch den rechten Arm des Vaters in seinem Abguss weg. Doch es ist auffällig, dass die Oberflächen der potentiellen Anstückungsstellen im Abguss unterschiedlich differenziert gestaltet sind: Während Primaticcio die von Montorsoli abgearbeiteten Stellen der Arme der Söhne frei nachempfand (also die Anstückungen für seinen Guss nicht eigens abnehmen ließ), da die Oberfläche des Schnitts in diesen beiden Fällen eher summarisch und hohl gegeben ist,<sup>54</sup> scheint er den Abriss an der Schulter des Vaters detailgetreu abgegossen zu haben, da man dort noch die Ansatzstellen von Metallstiften für eine wahrscheinlich schon in der Antike vorgenommene Armergänzung sieht.<sup>55</sup>

Noch ungeklärt ist allerdings, woher Primaticcio wissen konnte, dass zwischen dem linken Fuß des Vaters und dem rechten des älteren Sohnes eine größere Lücke klappte, die das entsetzte Zurückweichen des Knaben akzentuiert und die erst Magi aufgrund des Materialbefundes der in ihre Einzelteile zerlegten Gruppe so restituiert hat.<sup>56</sup> Fast alle zeichnerischen

---

sance (1999) 234. Der Stich von Giovanni Antonio da Brescia ist abgebildet bei DALTRUP (1982) Abb. 7 und in: Hochrenaissance (1999) 515.

52 NESSELRATH (Anm. 50) 515; dieses Faktum spricht für eine ausgesprochen frühe Datierung der Düsseldorfer Zeichnung unmittelbar nach der Auffindung der Laokoongruppe.

53 Den Zustand mit dem Handfragment des älteren, jedoch bereits wieder intaktem Fuß und Bein des jüngeren Sohnes und dem noch erhaltenen Armansatz des Vaters zeigt der Stich von Marco Dente von 1515[?]-25; vgl. NESSELRATH (Anm. 50) 516, Kat.nr. 235, und REBAUDO (1999) 232. Der Stich zeigt den Zustand der Gruppe vor der (Bandinellischen?) Ergänzung des Armes des jüngeren Sohnes, muss also der historisierende Versuch einer Rekonstruktion der Gruppe kurz nach ihrer Auffindung sein, wofür auch der Phantasiehintergrund mit der Felswand spricht, der so im Belvederehof kaum zu finden war.

54 HOFER (2003) 261 geht hingegen davon aus, dass Primaticcio eventuell alle Anstückungen vor seinem Abguss abnehmen ließ, und sieht damit den Bronzeabguss als authentisches Quellenzeugnis ‚entwertet‘.

55 Vgl. hierzu MAGI Abguss dieser Oberflächenstruktur: MAGI (1960) 14, Abb. 14.

56 Vgl. MAGI (1960) 20. Als flankierendes Zeugnis für die Richtigkeit seiner Rekonstruktion zog MAGI (24, fig. 19) ein Relief (damals im Genfer Kunsthandel) heran, das er für eine antike Reproduktion der Laokoongruppe hielt. BRUMMER



und graphischen Zeugnisse der Gruppe aus dem 16. Jahrhundert (ebenso wie Bandinellis Kopie) zeigen die Füße als aneinander stoßend. Es gibt nur zwei Ausnahmen: zum einen die Federzeichnung aus dem Skizzenbuch des Amico Aspertini, die jedoch insgesamt eine eher freie Anverwandlung ist und eventuell von Bandinelli und nicht vom Original abhängt, zum andern den schon erwähnten Kupferstich von Giovanni Antonio da Brescia, der meiner Meinung nach den Auffindungszustand am präzisesten wiedergibt. Sollte er jedoch tatsächlich von der Düsseldorfer Zeichnung abhängen, könnte es sich hierbei auch um den Versuch des Stechers handeln, die diffuse und künstlerisch unbefriedigende Situation der beiden Füße in der Zeichnung durch die Trennung im Stich zu klären.<sup>57</sup> Es gibt somit eigentlich nur drei Möglichkeiten, die Fußstellung von Vater und Sohn im Abguss zu erklären: Ganz banal könnte es sich um einen Gussfehler handeln; oder Primaticcio kannte da Brescias Stich und nutzte ihn als Korrektiv für den Zustand des ergänzten Originals um 1540. Schließlich wäre eine kongeniale künstlerische Entscheidung im Sinne des Originals bei der Rekonstruktion denkbar.<sup>58</sup>

All dies lässt interessante Rückschlüsse auf den Zustand der Originalgruppe im Belvederehof um 1540 zu: Nicht nur müssen die Arme der Söhne, wie erwähnt, bereits ergänzt und zum Zwecke dieser Ergänzungen ihre Armstummel abgearbeitet worden sein. Auch der berühmte Armanatz des *Laokoon*, der zu einem bislang nicht genau fixierbaren Zeitpunkt abgearbeitet wurde, ist an Primaticcios Abguss noch vorhanden.<sup>59</sup> Somit wurde der sogenannte ‚Michelangelo-Arm‘ definitiv nicht vor 1540 angesetzt,<sup>60</sup> was die Hypothese immer wahrscheinlicher werden lässt, dass dies

---

(1970) 80 geht davon aus, dass die Stellung der einander angenäherten Beine bereits seit Anfang des 16. Jahrhunderts bestand.

57 Hätte sich Primaticcio an diesem Stich orientiert, so hätte er auch von dem originalen Handstummel des älteren Sohnes wissen können. Aber dieser Stummel war nach seiner Abarbeitung durch Montorsoli ja nicht mehr abgießbar – eine freie Nachbildung wäre ein zu großer Eingriff und das Ergebnis zudem ästhetisch unbefriedigend gewesen. Offensichtlich ging es Primaticcio nur darum, als solche kenntliche fremde Ergänzungen wieder zu entfernen.

58 Das heute am Abguss zu sehende Feigenblatt wurde sicherlich erst im 17. oder 18. Jahrhundert ergänzt, als auch die Grande Galerie prude Eingriffe über sich ergehen lassen musste.

59 So auch in der Zeichnung des Biagio Pupini aus den Uffizien; vgl. NESSELRATH (Anm. 49) 172, Abb. 10.

60 HOFTER (2003) 263 nennt als Beleg für diese Annahme die (allerdings undatierte) Zeichnung aus dem Cambridger Skizzenbuch, auf der zwischen dem ergänzten Arm und dem Armanatz die charakteristische Lücke klafft.



erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Fall war<sup>61</sup> und der Arm nicht von Michelangelo stammt.<sup>62</sup> Entweder handelt es sich um einen nur bossierten und dann nie fertiggestellten Ergänzungsversuch des 16. Jahrhunderts, der im 18. (zumindest kurzzeitig) angebracht wurde,<sup>63</sup> oder aber dieser Arm ist überhaupt eine historisierende Fälschung des 18. Jahrhunderts, die dann schnell in den Rang einer Kunstreliquie aufstieg. Frappierenderweise gibt Primaticcio also insgesamt den Zustand der Laokoongruppe wieder, wie man sie heute – nach Magis originalgetreuer Restaurierung von 1957–60 – in den Vatikanischen Museen sehen kann, selbstverständlich noch ohne den originalen Arm, den erst Pollak 1905 vor der Weiterverarbeitung durch einen römischen Steinmetz bewahrte.<sup>64</sup>

Changierten die Gründe für diese Antikenabgüsse zwischen dem Streben des französischen Königs nach politischer und ästhetischer Verfügungsgewalt, so scheint die Ausweitung der Strategie der Reproduktion auf zeitgenössische Kunstvorbilder hauptsächlich ästhetisch und ‚sammlungstechnisch‘ motiviert gewesen zu sein. Die zweite Abgusskampagne Primaticcios im Jahr 1545/46 umfasste nämlich auch römische Skulpturen Michelangelos (den *Christus* aus S. Maria sopra Minerva und die *Pietà*) – vielleicht aus der Einsicht des Königs heraus, dass er über Michelangelos künstlerische Originalproduktion keine Hoheit gewinnen konnte. Seine Versuche, Kunstwerke Michelangelos, die bereits zu Lebzeiten Reliquiencharakter erlangt hatten, zu importieren, waren nur bedingt erfolgreich. Somit war in diesem Fall die Kopie nur ein defizitäres Substitut für das originale Meisterwerk. Der tatsächlich ausgeführte Abguss der *Pietà*<sup>65</sup> zeigt durch das verwendete Material des Gipses, dass es dem König (im Gegensatz zu den Antikenabgüssen) hier tatsächlich darum ging, die Illusion einer Marmorskulptur Michelangelos zu schaffen, da Oberflächen von Gipsen täuschend marmorartig gestaltet werden konnten. Dennoch kann

61 So überzeugend Birgit LASCHKE, Die Arme des Laokoon, in: WINNER/ANDREAE/PIETRANGELI (1998) 180; REBAUDO (1999) 248; HOFTER (2003) 262.

62 Für die Zuschreibung an Michelangelo: MAGI (1960) 50. DALTRÖP (1982) 19 schreibt den Arm hingegen Agostino Cornacchini zu und datiert ihn um 1720.

63 So REBAUDO (1999) 233; 237–241; vgl. auch REBAUDO (2007) 30–42. Der Arm wird erstmals 1720 in der Rombeschreibung der Richardsons erwähnt, von denen auch die ohne jeglichen Beleg vorgenommene Zuschreibung an Michelangelo stammt. Vgl. auch DALTRÖP (1982) 19; HOFTER (2003) 262.

64 Hierzu POLLAK (1905). POLLAK selbst hielt den Arm aufgrund seiner Dimensionen für den Teil einer Laokoon-Kopie. Erst die Untersuchungen von VERGARA CAFFARELLI (1954) bewiesen, dass es sich um den originalen Arm handelte; vgl. auch REBAUDO (1999) 257.

65 Vgl. COX-REARICK (Anm. 2) 313 f.; der heute verschollene Gipsabguss von Michelangelos *Pietà* war in Fontainebleau in der Chapelle Haute aufgestellt.



der angestrebte Illusionismus nicht mit der Absicht gleichgesetzt werden, den Betrachter zu täuschen: Es ist wenig wahrscheinlich, dass der König den Kunstverstand seines Umfeldes so gering einschätzte, dass er glaubte, es werde auf diese Kopie hereinfallen – gerade bei den italienischen Diplomaten musste er damit rechnen, dass sie das Original in Rom im Besitz des Papstes wussten oder selbst gesehen hatten. Bei den Antikenabgüssen kann diese Täuschungsabsicht erst recht nicht unterstellt werden, weil diese sich ja bereits in ihrer Materialdifferenz zu den Originalen selbst deutlich als Kopien auswiesen.<sup>66</sup>

Es gibt zwei weitere prominente Fälle, in denen der französische König seine Reproduktionshoheit auf höchster politischer Ebene machtvoll ausspielte. Einerseits berichtet der englische Gesandte Henry Wallop, den François I<sup>er</sup> am 17. November 1540 höchstpersönlich durch die Galerie in Fontainebleau führte, an Heinrich VIII., der König habe ihm großmütig angeboten, für den englischen König ein weiteres Set von Antikenabgüssen aus Primaticcios Gussformen anfertigen zu lassen. Offensichtlich nahm Wallop dieses Angebot ernst, denn er geht so weit zu behaupten, dass François I<sup>er</sup> sicherlich auch gerne bereit wäre, die Innenausstattung seiner gesamten Galerie für den englischen Hof duplizieren zu lassen: „An in the gallery of St James the like wold be wel made, for it is bothe highe and large. Yf your pleasure be to have the paterne of this here, I knowe right wel the Frenche King woll gladly geve it me.“<sup>67</sup> Das königliche Copyright wird somit zu einem genuinen Herrschaftsrecht, es dient gleichermaßen als *largesse*-Demonstration wie als Überlegenheitsbeweis, denn die Verbreitung des einzigartigen Stils von Fontainebleau stellt die Machtdemonstration einer ‚Leitkultur‘ dar, die sich selbstbewusst vom ‚Modell Italien‘ das nimmt, was sie benötigt, ohne ihm sklavisch zu folgen. Doch das, was der englische Botschafter hier noch als Wunschvorstellung formuliert, hat es in Ansätzen tatsächlich gegeben: Eine heute in Wien aufbewahrte Tapisserienfolge bildet den größten Teil der auf der Südseite der Galerie befindlichen Dekorationen ab (Abb. 36).<sup>68</sup> Mit hoher Wahrschein-

66 Vgl. JESTAZ (Anm. 5) 24.

67 Henry WALLOP, abgedruckt bei William McALLISTER JOHNSON, On Some Neglected Usages of Renaissance Diplomatic Correspondance, in: Gazette des Beaux-Arts 79 (1972) 51-54, hier 53.

68 Hierzu Louis DIMIER, La tenture de la Galerie de Fontainebleau à Vienne, in: Gazette des Beaux-Arts 16 (1927) 166-170; Bertrand JESTAZ, La tenture de la Galerie de Fontainebleau et sa restauration à Vienne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, in: Revue de l'art 22 (1973) 50-56; Gerlinde GRUBER, Les tentures à sujets mythologiques de la Grande Galerie de Fontainebleau, in: Revue de l'art 108 (1995) 23-31; Sylvia PRESSOUYRE, Problèmes de style. Le témoignage des tapisseries, in: La Galerie François I<sup>er</sup> au Château de Fontainebleau, n<sup>o</sup> spéciale de la Revue de l'art 16-



lichkeit wurde diese materiell und künstlerisch außerordentlich wertvolle Reproduktion als Geschenk für Karl V. nach dessen Besuch 1539 in Fontainebleau vom König in Auftrag gegeben. Zu diesem Zweck wurde neben der schon erwähnten Bronze gießerei eine Teppichmanufaktur im Schloss eingerichtet,<sup>69</sup> die vor allem der Wahrung des königlichen Monopols auf Reproduktion dienen sollte.

### 3. Die Grotte des Pins in Fontainebleau als *museion*

Die Frage, wie Primaticcios Abgüsse in Frankreich zu Herrschaftszwecken vereinnahmt wurden, ist eng mit derjenigen nach ihrer ursprünglichen Aufstellung verknüpft. Da wir bedauerlicherweise nur den Hinweis Cellinis auf die temporäre Präsentation der Abgüsse in der Grande Galerie als Indiz für den frühesten Aufstellungsort haben<sup>70</sup> (und nicht sicher sein können, ob diese Überlieferung nicht wieder einmal allein seinem obsessiv agonalen Denken entspringt), müssen Hypothesen gebildet werden. Serlios Plan der Aufstellung von vier der Antiken in Nischen an der dem Grand Jardin zugewandten Fassade der Salle de Bal, den er im 7. Buch seines Architekturtraktats vorstellt,<sup>71</sup> ist genuin ‚italienisch‘ gedacht, weil er

17 (1972) 106-111; Andrea STOCKHAMMER, Kat. Nr. 55: The „Unity of the State“, in: Thomas CAMPBELL (Hrsg.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Ausstellungskat. New York/New Haven/London (2002) 470-476; dies., *Tapestry Production in France 1520-60*, in: *Tapestry in the Renaissance (2002)* 459-469; SCHNEEBALG-PERELMAN (Anm. 4) 117-154.

69 Daniel ARASSE/Andreas TÖNNESMANN, *Der europäische Manierismus 1520-1610*, München (1997) 375; COX-REARICK (Anm. 2) 368; STOCKHAMMER, *Tapestry Production* (Anm. 68) 466

70 CELLINI (Anm. 8) 471.

71 Vgl. Francesco Paolo FIORE (Hrsg.), *Sebastiano Serlio, Architettura civile. Libri sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, Mailand (1994) 331: „[...] la parte da basso sarà una loggia publica, la longhezza della quale sarà piedi LXXXVII et mezzo senza li dua mezzi circoli ne i quali saranno banche da sedere et levati da terra un grado; ma dissopra vi saranno più banche a maniera di teatro dove le donne sederano, ma la loggia da basso si potrà bene ornare di sta[t]ue perciò che nelli pilastri davanti vi sono XIII nicchi et altro tanti ne sono verso lo giardino oltra li quatro nicchi all'incontro de gli archi, dove potran capere figure a giacere et anche più di una figura a sedere come saria il Laoconte, il Nillo et il Tevere, la Cleopatra o altre simile figure, sopra li quai quatro nicchi in quei tondi si potranno mettere istorie di basso et di mezzo rilievo di marmo o di bronzo et di pittura chi vorrà [...]“. Die Datierung dieses 7. Buches und damit verbunden die Frage, wann Serlio die Idee der Antikenplatzierung entwickelte, ist nicht eindeutig zu klären. FIORE (in der Premessa zum Libro Settimo seiner Ausgabe der *Architet-*



der Originalaufstellung der Stücke im Belvedere in Nischen nahe kommt. Vielleicht reflektiert Primaticcios Aufstellung von vier Statuen (*Apoll, Venus, Herkules* und *Mercur*) um 1568/72 in den Nischen der Aile de la Belle Cheminée dieses Konzept. Die für die Jahre nach 1560 dokumentierte Aufstellung einiger Antiken im Jardin de la Reine deutet hingegen auf eine Tradition hin, die Stücke in die Gärten zu integrieren. In den Jahren nach 1534 verlagert sich der Schwerpunkt der architektonischen Ausgestaltung des Schlosses von den die Cour du Donjon umgebenden Gebäudeteilen nach Südwesten.<sup>72</sup> Nach einer ersten Baumaßnahme, die vor die Grande Galerie 1534 eine Terrasse über dem Küchentrakt als Kommunikationsweg parallel zu der vom König ‚privatisierten‘ Galerie legte, entstehen sukzessive der Pavillon des Poëles und die Galerie d’Ulysse. Letztere bezieht sich funktional explizit auf den Ostflügel des römischen Belvederehofs und die dortige obere Galerie, die mit ihren ca. 300 m Länge die Verbindung zwischen dem päpstlichen Palast und der Villa Belvedere (und damit dem Statuenhof) herstellte.<sup>73</sup> Eine analoge Funktion der Galerie d’Ulysse war ursprünglich, das Schloss mit dem im Westen gelegenen Garten zu verbinden, der zwischen 1534 und 1538 als erster der Gärten von Fontainebleau einer umfassenden Um- und Ausgestaltung unterzogen wurde.<sup>74</sup> 1535 werden dort die später namensgebenden Pinien ausgesät und Rosen, Orangenbäume und Weinreben angepflanzt, um den Eindruck eines italienischen Villengartens zu erzielen.<sup>75</sup> Zwei ‚fabriques‘ avant la lettre werden als besondere Attraktionen dieses Gartens errichtet: Der nicht mehr erhaltene Pavillon de Pomone (um 1534/35)<sup>76</sup> und die später

---

*tura civile*, 249-259) geht davon aus, dass Serlio bereits 1537 eine Materialsammlung hierfür zusammengestellt hatte, die er dann während seines Frankreichaufenthaltes (ab September/Oktober 1541) ausarbeitete. Der Erstdruck (Jacopo Strada) stammt von 1575.

- 72 Hierzu und zum folgenden: Sylvie BEGUIN/Jean GUILLAUME/Alain ROY, *La Galerie d’Ulysse à Fontainebleau*, Paris (1985) 36-43; vgl. auch Françoise BOUNDON/Jean BLECON/Catherine GRODECKI, *Le château de Fontainebleau de François I<sup>er</sup> à Henri IV, les bâtiments et leurs fonctions*, Paris (1998) 169-183.
- 73 BEGUIN/GUILLAUME/ROY (Anm. 72) 41 verweisen explizit darauf, dass der Vergleichspunkt nicht die formale Gestaltung, sondern die Funktion der beiden Gebäudeteile ist.
- 74 BEGUIN/GUILLAUME/ROY (Anm. 72) 39 f.
- 75 Jean GUILLAUME/Catherine GRODECKI, *Le jardin des Pins à Fontainebleau*, in: *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français* (1978) 45; Flaminia BARDATI, *La Grotte des Pins à Fontainebleau*, in: Isabella LAPI BALLERINI/Litta Maria MEDRI (Hrsg.), *Artifici d’acque e giardini: la cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa. Atti del V convegno internazionale sui parchi e giardini storici*, Florenz (1999) 39.
- 76 Vgl. zu diesem Datierungsvorschlag Primaticcio (Anm. 5) 208-212.



so genannte Grotte des Pins,<sup>77</sup> die wahrscheinlich von Primaticcio erbaut wurde (Abb. 37).

Neben dem Rekurs auf römische Vorbilder – so auf die Gartenloggia des Palazzo della Valle,<sup>78</sup> von der ja auch die beiden von Primaticcio abgegossenen Satyrn stammten – ist das Hauptthema der Grottenfront die Überbietung von Giulio Romanos Vorgaben im Palazzo del Tè in Mantua.<sup>79</sup> Das Strukturprinzip zerstörerischer Formaauflösung aus Giulio Romanos Ausmalung der Sala dei Giganti<sup>80</sup> wird hier mit der Transformation

77 Hierzu und zum folgenden: Lucile M. GOLSON, Serlio, Primaticcio and the Architectural Grotto, in: *Gazette des Beaux-Arts* 77 (1971) 95-108; BÉGUIN/GUILLAUME/ROY (Anm. 72) 36-43; BARDATI (Anm. 75) 39-47; dies., Les bronzes d'après l'antique de Fontainebleau et la sculpture française au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, in: *Gazette des Beaux-Arts* 142 (2000) 159-168; dies., La ‚grotte des Pins‘ a Fontainebleau, in: Sabine FROMMEL (Hrsg.), Francesco Primaticcio architetto, Mailand (2005) 270-274; Naomi MILLER, Heavenly Caves: Reflections on the Garden Grotto, Boston/London/Sydney (1982) 51-53; dies., Domain of Illusion: The Grotto in France, in: Elisabeth McDOUGALL (Hrsg.), *Fons sapientiae: Renaissance Garden Fountains*, Washington (1978) 175-206; Sabine FROMMEL, Primaticcio architetto in Francia, in: Francesco Primaticcio architetto (2005) 77-85; dies. [unter ihrem Mädchennamen Sabine KÜHBACHER], Giulio Romano e la grotta di Fontainebleau, in: Giulio Romano, *Atti del Convegno internazionale di studi su ‚Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento‘*, Mantua (1991) 345-360; COX-REARICK (Anm. 2) 58-60.

78 BARDATI (2000) (Anm. 77) 161. Dies. (Anm. 75) 41 bezeichnet die Grotte in Fontainebleau auch als „loggetta“; vgl. auch ebd. 43.

79 Nach Daniel ARASSE und Andreas TÖNNESMANN signalisierte die Berufung eines Gehilfen Giulio Romanos an den französischen Hof, dass der Neubau des Palazzo del Tè in Mantua Vorbildfunktion für den Schlossbau von Fontainebleau hatte. Dies ist wohl in abstraktem Sinne zu verstehen: In beiden Fällen sind die aufwendigen und neuartigen Ausstattungsprogramme nach antikem Vorbild im Typus der *villa suburbana* (einmal in Bezug auf Mantua und den Palazzo Ducale, im Fall von Fontainebleau in Bezug auf Paris) angesiedelt, weil die dezentrale Lage größtmöglichen künstlerischen Freiraum und größere Leichtigkeit im Umgang mit einer neuartigen Ikonographie ermöglichte. Die *villa suburbana* als Sommerresidenz ist funktional der Zerstreuung und dem geistreichen Spiel zugeordnet, sie muss nicht den kanonisierten Anforderungen an den städtischen Palast- und Residenzenbau genügen, sondern darf ‚Lustschloss‘ im wahren Wortsinn sein; vgl. ARASSE/TÖNNESMANN (Anm. 69) 54 f.; 89.

80 Vgl. den knappen Hinweis bei Anthony BLUNT, *Art and Architecture in France, 1500–1700*, Harmondsworth (1953) 60, der den Gedanken jedoch nicht weiter ausführt: „The conception of the Grotte des Pins, with its giants emerging from a rocky background, suggests that Primaticcio knew sketches for Giulio's frescos of the Fall of the Giants in the Palazzo del Tè, although the actual frescos were executed just after he left Mantua“; hierzu auch GOLSON (Anm. 77) 97; FROMMEL (Anm. 77) 79.



der klassisierenden Architektur der Loggia delle Muse des Palazzo del Tè kombiniert (Abb. 38). Primaticcio nimmt das bereits in Mantua virtuos entfaltete Spiel von Innen und Außen, von hyperklassischer Form und bewusstem Antiklassizismus wieder auf. Das gleiche ironisierende Formprinzip,<sup>81</sup> das Giulio in der Sala dei Giganti mittels expliziter Zitate seiner eigenen Architektur und ihrer chaotischen Zerstörung anwandte,<sup>82</sup> wird hier noch weiter zugespitzt: Die Architekturelemente, die sich trotz durchhängender Schlusssteine und geborstener Architrave außen im Hof des Palazzo del Tè noch mühsam in Form hielten, dann aber im Innern die Befürchtungen des Betrachters erfüllten und die „Katastrophe“ der „zerschmetterten Form“<sup>83</sup> auf die Spitze trieben, indem sie tatsächlich zusammenstürzten und die Riesen trotz ihrer verzweifelten Stützversuche unter sich begruben (Abb. 39), gehen in der Grotte in Fontainebleau eine Art von anthropomorpher Verschmelzung mit ihren Opfern ein.<sup>84</sup>

Als geschulter ‚Mantuaner‘ zeigte sich Primaticcio weiterhin in den beiden erhaltenen Vorzeichnungen für die sitzenden Göttinnenfiguren ‚di sotto in sù‘ im Deckengewölbe der Grotte.<sup>85</sup> Was in der nicht erhaltenen mittleren Szene<sup>86</sup> zwischen den beiden Göttinnen-Fresken ursprünglich zu sehen war, kann nur Gegenstand von Spekulationen sein. Denkbar wäre natürlich eine Ergänzung von Minerva (als seiner Kopfgeburt) und Juno

- 
- 81 Hierzu Volker HOFFMANN, Giulios Ironie: eine Bemerkung zum Palazzo del Tè in Mantua, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 43 (1999) 543-558.
- 82 Vgl. Ernst GOMBRICH, Zum Werke Giulio Romanos. I. Der Palazzo del Tè, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. 8 (1934) 101; Andreas W. VETTER, Gigantensturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext, Weimar (2002) 68.
- 83 GOMBRICH (Anm. 82) 101.
- 84 Hierzu ausführlicher Kapitel 7 meiner Habilitationsschrift: Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier, Berlin (2008; Studien aus dem Warburg-Haus) 319 ff.
- 85 Vgl. Louis DIMIER, Recherches sur la grotte des jardins des Pins à Fontainebleau, in: Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais 15 (1897) 87-89; ders., Le Primatice. Peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées, Paris (1900) 310 f.; Primatice (Anm. 5) 220 f.
- 86 Der heutige Zustand dieses zentralen Freskos spricht in seiner Emblemik eher für eine Ausgestaltung unter Henri II; vgl. KÜHBACHER (Anm. 77) 354-357; Primatice (Anm. 5) 217. BARDATI (Anm. 75) 42 schließt aufgrund des einzig erhaltenen Halbmondes auf eine ursprüngliche Diana-Darstellung.



(seiner Gattin; Abb. 40) durch Jupiter,<sup>87</sup> zumal dieser auch unter den abgegossenen Antiken nicht zu finden war und so die Grottendecke den fehlenden Abguss hätte ersetzen können. Die pagane Dreifaltigkeit, die über Rom wacht, wäre damit vollständig gewesen. Doch gibt es eine ikonographisch ebenso plausible Götterkonstellation, die eine reine Göttinnenversammlung gewesen wäre und darüber hinaus noch durch ein Vorbild von Primaticcio in Fontainebleau selbst gestützt werden kann: Die sogenannte Galerie Basse (erbaut bis 1539 und ausgestaltet bis Anfang 1542),<sup>88</sup> die sich zum Teich hin unter der Terrasse des Belvedere vor dem Pavillon des Poëles öffnete, stellte die ‚klassische‘ Variante der rustikalen Grottenfassade dar. Sie entsprach in ihrer – auf die Galerie d’Ulysse bezogen – spiegelsymmetrischen Platzierung und in ihrer Funktion als Erdgeschoss eines Pavillons der Grotte. Auch ihre Öffnung war dreibogig, so dass sie ebenso wie die Loggia delle Muse in Mantua als zu überbietender und zu persiflierender Bezugspunkt für die Grottenfassade interpretiert werden muss. Ihre Zwickel im Innern waren von Primaticcio mit den neun Musen und mit dem Dreigestirn Venus, Juno und Minerva geschmückt.<sup>89</sup> An der Decke der Grotte könnte sich somit auch eine Venusdarstellung befunden haben – und ich halte es für wahrscheinlich, dass es sich bei Primaticcios Zeichnung *Vénus assise dans les nuées* um die Vorzeichnung für diese zentrale Dekoration der Grotte handelt (Abb. 41).<sup>90</sup> Wie bei den beiden Entwürfen für die Tondi handelt es sich bei dieser auf Wolken sitzenden *Venus celestis* in Untersicht um eine weißgehöhte Rötelseichnung. Alle drei Frauengestalten hätten in diesem hypothetischen Ensemble die gleiche Blickrichtung, und die illusionistische Beleuchtung der beiden flankierenden Tondi (einmal von links und einmal von rechts) würde sich aus der nicht näher definierten Lichtquelle in der Venusdarstellung von hinten rechts oben erklären.

87 Denkbar wäre eine Dekoration wie die vom Maître GR gestochene Darstellung *Jupiter, Mercure et autre personnage* (nach Primaticcio); vgl. Primatice (Anm. 5) 198 f., n° 74.

88 Hierzu BOUDON/BLÉCON/GRODECKI (Anm. 72) 43; 176; plan VII; Abb. 127-129; BÉGUIN/GUILLAUME/ROY (Anm. 72) 9-26; Primatice (Anm. 5) 169 f.

89 Vgl. DIMIER (Anm. 81) 52; 305 f.; 431 f.; 489 f.; Primatice (Anm. 5) 169-180.

90 Die Tatsache, dass diese Zeichnung (die später in Vasaris Besitz kam) keinem der bekannten Dekorationsensembles in Fontainebleau eindeutig zuzuordnen ist und im Katalog Primatice (Anm. 5) 341 f. unter der Notkategorie „Les œuvres dans le style de la galerie d’Ulysse“ geführt wird, stützt meine Hypothese. – MILLER (Anm. 77) 192 f. spielt die Möglichkeit für eine Darstellung Pans in der Mitte der Decke durch, nennt als Alternative aber ebenfalls Venus.



Abschließend soll daher die Hypothese diskutiert werden,<sup>91</sup> dass Primaticcios Antikenabgüsse in den Jahren zwischen 1543 und 1560 im Jardin des Pins und teilweise auch in der Grotte des Pins oder in ihrem Umfeld aufgestellt waren. Sollte dies zutreffen, so wäre damit die Behauptung von Liliane Châtelet-Lange widerlegt, dass es in Frankreich erst in der „späteren Renaissance“ monumentale Gartenstatuen gegeben habe.<sup>92</sup> Die oben beschriebene inhaltliche Vereinnahmung einzelner Statuen machte diese in besonderer Weise ‚staffagefähig‘, so dass sie ideal in ein Gartenensemble integriert werden konnten; auch war die Bronze als Material für eine Aufstellung im Freien besonders geeignet.<sup>93</sup> Bereits die römischen Originale waren ja in einem mediterran bepflanzten ‚giardino segreto‘ aufgestellt und dienten als *ornamenta* dieses Lustgartens (*viridarium*).<sup>94</sup> Und schon die vatikanische *Kleopatra* wurde, wie erwähnt, aufgrund ihres Arrangements über einem als Brunnentrog genutzten Sarkophag als Nymphe gedeutet.<sup>95</sup> Nymphen aber wurden – ebenso wie Apoll<sup>96</sup> – mit Grotten in Verbindung gebracht. Der Gründungsmythos des Schlosses Fontainebleau wiederum war eng mit dem Nymphenthema verbunden. Im 16. Jahrhundert existiert eine Tradition, die berichtet, ein Jagdhund des Königs mit dem schönen Namen Bleu habe ihn während eines Jagdausflugs zu einer Nymphe an einer Quelle („fontaine“) geführt, die so namengebend für den Ort wurde. Dies legt die Vermutung nahe, dass sich zumin-

---

91 Bislang kann sich diese Hypothese nur auf zwei knappe und argumentativ nicht ausgeführte Hinweise von Jean GUILLAUME stützen: GUILLAUME/GRODECKI (1978, Anm. 75) 48; wieder aufgenommen in: BÉGUIN/GUILLAUME/ROY (Anm. 72) 42, Anm. 91.

92 Liliane CHÂTELET-LANGE, Die Statue ‚à l’antique‘ im französischen Garten des 16. Jahrhunderts: Zur Renaissance eines plastischen Themas, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 41 (1987) 97. Sie macht ihrerseits jedoch keinen Vorschlag, wo sich die Abgüsse in Fontainebleau befunden haben könnten; „selbst Primaticcios Bronzeabgüsse der Antiken aus dem Belvedere, die ja für eine Aufstellung im Garten geradezu prädestiniert waren, fristeten noch für etwa zwanzig Jahre ein unbekanntes Dasein irgendwo in Fontainebleau“; ebd., 101.

93 JESTAZ (Anm. 5) 27.

94 Vgl. BRUMMER (1970) 18: „Would it not be appropriate to consider the antique installations as parts of a garden setting which was conceived as an aesthetic unity of ancient modern?“

95 BRUMMER (1970) 168 spricht von der „second identity“ der *Kleopatra* als Nymphe. Diese Deutung verstärkte sich nach ihrer Überführung 1550 in die Stanza della Cleopatra noch; vgl. ebd., 254-257.

96 Vgl. George W. ELDERKIN, The Natural and the Artificial Grotto, in: Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies in Athens 10 (1941) 125; 132.



dest die *Kleopatra* in der Grotte des Pins befunden hat, um dort die Stelle einer zweiten Nymphe von Fontainebleau einzunehmen.

Ein weiteres Indiz für die enge Verbindung zwischen den Abgüssen und der Grotte ist die Nennung der Antikenabgüsse in einem Zug mit Zahlungen für die Ausgestaltung der Grotte in den *Comptes des bâtiments du roi*.<sup>97</sup> Flaminia Bardati hat darüber hinaus überzeugend nachgewiesen, dass Primaticcio einem der in der Architektur gefangenen ‚Atlanten‘ den Laokoon-Kopf aufgesetzt und damit ein herausragendes *exemplum doloris* zitiert hat (Abb. 42).<sup>98</sup> Weiterhin glaubt sie, die Köpfe des *Mercur*, des *Apoll* und eines der *Satyrn della Valle* in den Figuren zu erkennen, während ihre Körperformen dem Vorbild des *Hercules Commodus* entsprächen.<sup>99</sup> Wären die Belvedere-Abgüsse tatsächlich im Umfeld der Grotte platziert gewesen, würde dies auch ihre abgewandelte zitathafte Verdoppelung an der Grottenfassade erklären. Darüber hinaus gibt es einen prominenten Parallellfall für eine französische Grotte, die zur Aufbewahrung von Antiken diente: Im Palais de la Grotte von Meudon,<sup>100</sup> den Primaticcio zwischen 1552 und 1558 für Charles, Cardinal de Lorraine, errichtete, waren Antiken und moderne Skulpturen aufgestellt, wodurch seine Funktion als *museion*<sup>101</sup> im doppelten Wortsinn unterstrichen wurde.<sup>102</sup> Bereits im Widmungsbrief

97 LABORDE (Anm. 12) 202; vgl. KÜHBACHER (Anm. 77) 357.

98 Hierzu SETTIS (1998) 130; ETTLINGER (1961) 121-126; BARDATI (2000, Anm. 77) passim.

99 BARDATI (2000, Anm. 77) 162 f.

100 Vgl. Christophe BOUREL LE GUILLOUX, Il castello e la grotta di Meudon, in: Francesco Primaticcio architetto (Anm. 77) 283-303; FROMMEL (Anm. 77) 96-106.

101 Hierzu Anne-Marie LECOQ, ‚QUIETI ET MUSIS HENRICI II. GALL. R.‘ Sur la grotte de Meudon, in: Le loisir lettré à l’âge classique. Essais réunis par Marc FUMAROLI/Philippe-Joseph SALAZAR/Emmanuel BURY, Genf (1996) 101-109; vgl. auch GOLSON (Anm. 77) 99; BARDATI (Anm. 75) 43. – Plin. nat. 36,154 setzt die Grotte mit dem *museion* gleich. Bereits das *museion* in Alexandria wurde unter Ptolemaios I. Soter zur Sammelstätte von Texten und diversen Kulturgütern, die vor der Vernichtung gerettet werden sollten – eine Hauptaufgabe des modernen Museums klang somit dort bereits an. Man denke auch an Isabella d’Estes *grotta* im Palazzo Ducale in Mantua, in der sie Teile ihrer Kunstsammlung aufbewahrte; vgl. MILLER (1978, Anm. 77) 190, Anm. 48.

102 Die Einteilung in eine männlich geprägte Außenseite der Grotte und ein weiblich konnotiertes Inneres ließe vermuten, dass sich außer der *Kleopatra* eventuell auch noch die *Venusstatue* in der Grotte befand, während die männlichen Antiken im Jardin des Pins ausgestellt waren. Es ist nicht auszuschließen, dass die *Venus genetrix* und *Tribolos Natura* aus der königlichen Sammlung ebenfalls mit den Abgüssen zusammen aufgestellt waren – gerade letztere hätte direkte Anknüpfungspunkte für die Grottenthematik geboten.



seiner *Institution du Prince* von 1519 hatte Guillaume Budé als Anforderungsprofil an den jungen François I<sup>er</sup> ein Idealbild des französischen Königs als *princeps litteratus* und insbesondere – in Analogie zum Musenführer Apoll – als *rex musagetes* formuliert. Dem damit verbundenen Aufruf, die kulturelle Hegemonie Italiens zu brechen, kam François unter anderem mit der Gründung der königlichen Lektorate für Latein, Griechisch und Hebräisch am Collège de France 1530 nach; er tat damit einen entscheidenden Schritt in der *translatio studiorum* auf französischen Boden. Die Selbstdarstellung François' als Musen(rück)führer bekommt durch die *translatio artis* der Belvedere-Antiken neue Impulse – insbesondere der *Apoll* wird jetzt zum *alter ego* des Königs. Mit der Abgusskampagne Primaticcios beginnt die *renovatio magnificentiae urbis Romae* im französischen Exil.

Der weitverbreitete Topos von Fontainebleau als „quasi una nuova Roma“ geht (einmal mehr) auf Vasari zurück, der jedoch das Schloss bekanntlich selbst nie gesehen hat.<sup>103</sup> Im Kontext der Primaticcio-Vita bezieht sich diese Bemerkung ganz konkret auf die Abgüsse der Belvedere-Antiken, die in Fontainebleau einen zweiten Belvederehof eröffneten. Doch das spezifisch Neue dieser französischen *Roma renovata*, das in der Zuspitzung des *renovatio*-Gedankens mittels der Reproduktion bestand, entging Vasari: Die Integration der Antiken in die Fontainebleausche Privatikonographie dokumentierte ein Veränderungsrecht, das zugleich einer gänzlichen Appropriation gleichkam. Es nutzt den ideologischen Überschuss der päpstlichen Statueninszenierung, schafft aber durch neue Kontextualisierung etwas genuin Neues, das ein Anderes (und damit implizit immer auch ein dem alten Rom Überlegenes) ist. Die vollständige Vereinnahmung der Kunstvorbilder gibt dem neuen Besitzer das Recht, sie erneut zu reproduzieren, sie zu transformieren und sie seinen Deutungen untertan zu machen. Die Abgüsse als bewegliche Kulturgüter unterliegen ganz der Verfügungsgewalt des Souveräns. Das ‚Neue Rom‘ jenseits der Alpen ist eine Mischung aus *museion*/Museum und Landschaftsgarten. Der König selbst ist der Kustode dieser Sammlung; er ordnet seine Stücke entsprechend seinen repräsentativen Bedürfnissen an.

---

103 Vasari (Anm. 9) Bd. 6, 144; vgl. hierzu auch JESTAZ (Anm. 5) 25.





Abb. 27: Tapissérie nach Leonardo da Vincis Abendmahl, kurz vor 1515, Vatikan



Abb. 28: Francesco Primaticcio, Laokoon, 1543, Galerie de la Diane, Fontainebleau





Abb. 29: Francesco Primaticcio, Venus, 1543, Galerie de la Diane, Fontainebleau

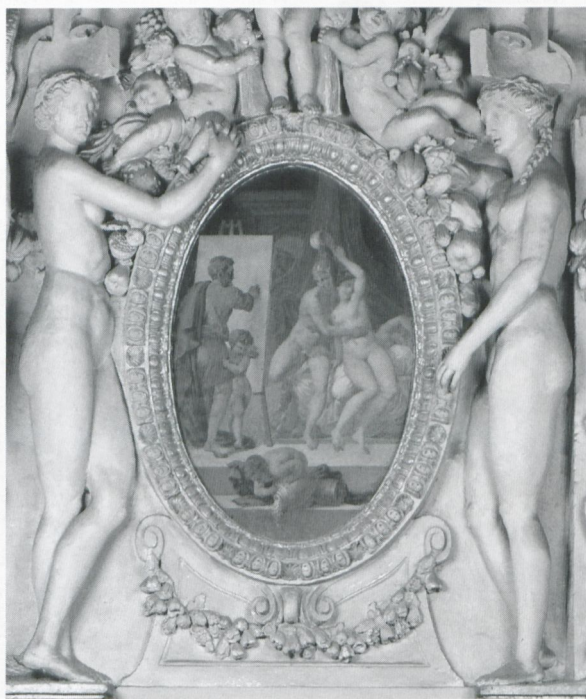


Abb. 30: Francesco Primaticcio, Chambre de Mme d'Etampes, 1541-44, Fontainebleau





Abb. 31: Schlafende Ariadne auf Sarkophag mit schlangenbeinigen Giganten, römisch, 2. Jh. n. Chr. (nach griechischem Original aus dem 2. Jh. v. Chr.), Vatikan



Abb. 32: Francesco Primaticcio, sog. Kleopatra, 1543, Galerie de la Diane, Fontainebleau



Abb. 33: Rosso Fiorentino, Detail aus der sog. „Jeunesse perdue“ um 1534/39, Galerie François I<sup>er</sup>, Fontainebleau



Abb. 34: Léon Davent  
(nach Primaticcios Abguss),  
Apoll vom Belvedere, nach 1543



Abb. 35: Giovanni Antonio da Brescia,  
Laocöon und seine Söhne, um 1506





Abb. 36: Rosso Fiorentino (?), Tapisserie „Jeunesse perdue“, um 1540–47,  
Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 37: Francesco Primaticcio, sog. *Grotte des Pins*, um 1543, Fontainebleau

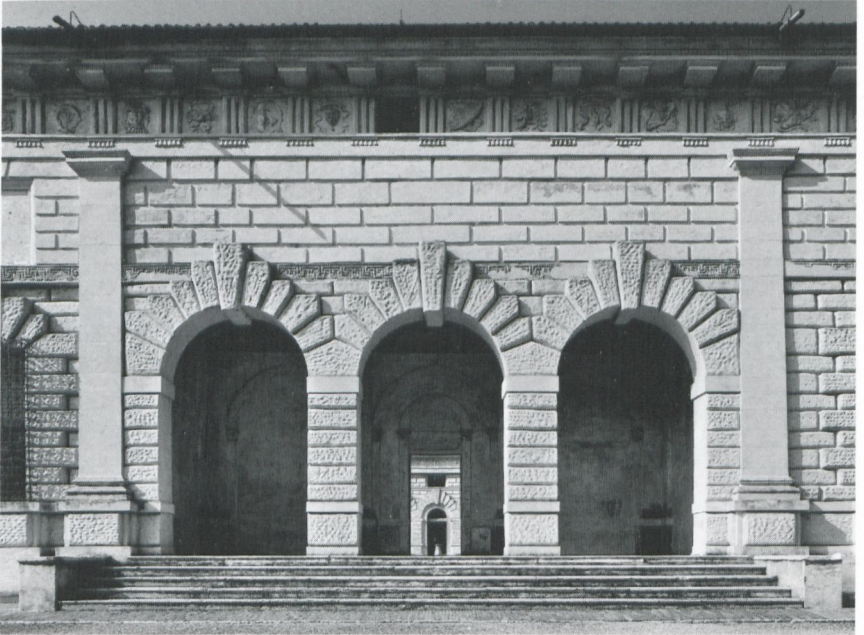


Abb. 38: Giulio Romano, Palazzo del Tè, Nordfassade, Eingang zur Loggia delle Muse, um 1526, Mantua

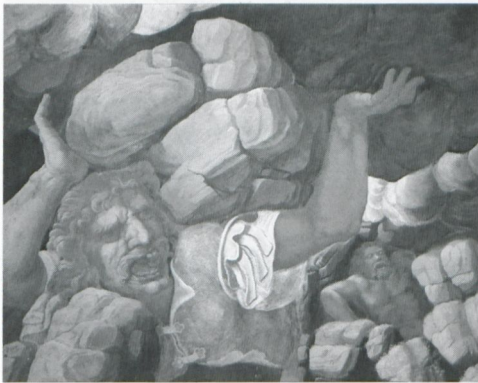


Abb. 39: Detail aus: Giulio Romano, Sala dei Giganti, 1534, Palazzo del Tè, Mantua



Abb. 42: Detail aus Abb. 37





Abb. 40: Francesco Primaticcio, Juno, Entwurf für die Decke der *Grotte des Pins*, um 1541/43, Paris, Louvre



Abb. 41: Francesco Primaticcio, Venus in den Wolken, um 1543/46, Paris, Louvre