

GIAMBOLOGNAS »VENUS UND SATYR« IN DRESDEN

Ein durchdachtes Geschenk für einen Florenz-Bewunderer

Sybille Ebert-Schifferer

Zu den beliebtesten kleinplastischen Bronzegruppen des Florentiner Hofbildhauers Giovanni da Bologna und seiner Werkstatt gehört die Gruppe »Venus und Satyr«. Das einzige Exemplar davon, das noch zu Lebzeiten des Künstlers dokumentiert ist, befindet sich im Grünen Gewölbe der Staatlichen Kunstsammlungen zu Dresden (Abb. 1). Es gelangte Ende März 1587 mit einer ersten Sendung Staatsgeschenke von Großherzog Francesco I. de' Medici an Kurfürst Christian I. nach Sachsen. Das diplomatische Gabenpaket enthielt, mit Rücksicht auf die Vorlieben des Empfängers, kostbare Waffen, acht Pferde, zwei Gift und Pest abwehrende Trinkgefäße aus Rhinoceros-Horn, aber auch drei Bronzeplastiken Giambolognas: den »Merkur« sowie die Gruppen »Nessus und Dejanira« und eben »Venus und Satyr«. Als persönliches, sicher zielgerichtetes Geschenk hatte der Künstler den heute in Privatbesitz befindlichen »Mars Gradivus« beige packt.¹ Folgeaufträge erhielt er dafür nicht, aber immerhin eine goldene Kette.² Der Verfasser des Kunstkammerinventars von 1587, David Uslaub, gelernter Schreiner, war angesichts der neuesten italienischen Raffinessen leicht ratlos, denn er summierte beide Gruppen unter »2 Mössingk geößene Biltnüis oder Satyri mit weibes bildern. Hat der herzogk von Florenz herzogem Christian [...] vorehret«. Das ist so viel, wie man in zurückhaltendem Amtsdeutsch zu der deutlich erotisch anmutenden Gruppe sagen kann, die bis heute auch als »Nymphe und Satyr« bezeichnet wurde.³

Technisch ist der Satyr eine völlig eigenständige Figur, mittels Schrauben mit der Nymphe zu einer Gruppe zusammengefügt und in der Proportion auffallend kleiner als die weibliche Gestalt. Es ist eine Reihe einzelner Statuetten der ruhenden Nymphe/Venus überliefert, die keinerlei Löcher zum Andübeln aufweisen, also offenbar ohne das »optional extra« (Avery) des lusternen Satyrs bestellt wurden.⁴ Es gibt aber auch drei einsame »Satyrn« – zwei davon in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (vgl. unten bei Anm. 6), einer davon ebenfalls im Grünen Gewölbe (Abb. 2). Bereits früh ist daher vermutet worden, daß Giambologna zunächst nur die »Nymphe« modelliert hatte, zumal Francesco de' Medici 1584 seinem Bruder, Kardinal Ferdinando in Rom, nur eine einzelne »schlafende Nackte« des Künstlers gesandt hatte.⁵ Weitgehend akzeptiert wird heute die stilistisch überzeugende Überlegung Martin Raumschüssels, daß der Faun eine von Giambolognas Meisterschüler Adriaen de Vries erfundene Hinzufügung sei, vielleicht just für das Dresdner Geschenk erstmals mit der »Nymphe« zusammen verwendet, und somit der einzelne »Heranschleichende Satyr« des Grünen Gewölbes die früheste bekannte Komposition von de Vries überhaupt darstellt.⁶ Es spricht also vieles dafür, in der Gruppe keine arbeitsteilig hergestellte neue *inventio* zu sehen, sondern das Ergebnis einer aus

dem kooperativen *paragone* von Lehrer und Schüler hervorgegangenen ikonographischen Umgewichtung.

Wer wäre dann das »weibesbild«, das Giambologna ursprünglich ohne Faun erfunden hatte – Nymphe oder Venus? Häufig ist auf die Ähnlichkeit der Pose der Liegenden mit einer der damals berühmtesten antiken Statuen, der sog. Schlafenden Ariadne des Vatikan (Abb. 3) verwiesen worden, einer der am meisten gezeichneten, gestochenen und bis ins 20. Jahrhundert hinein in der Kunst rezipierten Antiken.⁷ Doch Giambolognas Figur ist im Gegensatz zu dieser gänzlich unbekleidet, und während ihr linker Arm, wie der rechte der antiken Plastik, um den Kopf gelegt ist, dient der andere nicht als Stütze desselben, sondern rafft ein Tuch über der Scham zusammen, an der Stelle, wo ihre Beine nicht gekreuzt, sondern leicht gespreizt sind. Tatsächlich fließen hier mehrere klassische Vorbilder ein, die jedoch allesamt demselben spätquattrocentesken Themenkreis entstammen und zur Zeit ihrer ersten gezielten Verwendung, um 1500, den Humanisten der Renaissance als geeignete antike Form zur Darstellung einer Quellnymphe erschienen. Den Auslöser bildete ein lateinischer Vierzeiler, eine im Umkreis der *Accademia romana* als echt antik in Inschriftensammlungen aufgenommene, um 1470 produzierte Fälschung:

»Huius Nympha loci, sacra custodia fontis.

Dormio, dum blandae sentio murmur aquae.

Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum
rumpere, sive bibas sive lavere tace.«⁸

Die hier literarisch evozierte bukolische Szene provozierte zahlreiche poetische Nachschöpfungen, aber auch Umsetzungen in allen Medien der Kunst, mit Schwerpunkten in Venedig und Rom.⁹ In der Ewigen Stadt wurde nicht nur die – damals an sich für eine Kleopatra gehaltene – »Ariadne« im Statuenhof des vatikanischen Belvedere um 1512 als Brunnenhüterin inszeniert, sondern auch zwei weitere Antiken, die Mitgliedern der *Accademia* gehörten. Diejenige des Angelo Colocci, gänzlich unbekleidet, hatte einen Arm um den Kopf gelegt und ließ den anderen in Schoßnähe auf dem Oberschenkel, einen Tuchzipfel haltend, ruhen; sie wurde in Coloccis Garten zusammen mit dem erwähnten Vierzeiler angebracht (Abb. 4). An diesem Typus orientierten sich Giordiones »Schlafende Venus« ebenso wie Tizians »Pardo-Venus« (Paris, Louvre) und schließlich Giambologna. Ferner wurden für zahlreiche Renaissance-Darstellungen ruhender Quellnymphen schlafende, von einem Satyr aufgedeckte Ariadnefiguren von damals in Rom wohlbekanntesten bacchischen Sarkophagen herangezogen, deren eine Hand die Wange stützt.¹⁰

Das Thema der Quellnymphe besaß bereits um 1500 literarisch-philosophische Implikationen, die die Einbeziehung



1. Giambologna und Adriaen de Vries, Venus und Satyr. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe

eines Satyrs ebenso nahelegten wie die Umdeutung zur Venus. Schon die Inszenierung einer Schlafenden als Hüterin einer Quelle evozierte die Sage der Danaiden: Nachdem Poseidon alle Flüsse hatte versiegen lassen, sandte Danaos seine Töchter auf die Suche nach Wasser. Eine von ihnen, Amymone, fällt vor Erschöpfung in den Schlaf. Sie wird dabei von einem Satyr überrascht, den der um Hilfe gerufene Poseidon vertreibt.¹¹ Amymone-Darstellungen nahe steht eine Illustration der in der Renaissance vielfach rezipierten, 1499 erschienenen »Hypnerotomachia Poliphili«, dem »Traum vom Liebeskampf des Poliphil« (Abb. 5). Der Holzschnitt illustriert ein Kunstwerk, das der Text beschreibt: Ein Satyr, obzwar lüstern, spendet einer schlafenden Nymphe mit herabgebogenen Zweigen und einem Tuch Schatten.¹² Die Nymphe gibt die Haltung einer Brunnenfigur wieder, die der Liebeswanderer Poliphil kurz zuvor verbal beschreibt, als Mittelpunkt einer achteckigen, auf Säulen ruhenden Architektur: Eine auf ihrer rechten Seite ruhende Nymphe, die ihren Kopf auf den zurückgelegten rechten Arm stütze, während der linke Arm auf dem linken Oberschenkel ruhe;

nur die nötigsten Körperteile seien von einem Tuch bedeckt.¹³ Aus ihren Brüsten fließe kaltes und warmes Wasser, das sich in einem Porphyrbekken vermische. Diese temperierte Mischung lasse alles Grün erblühen.

So ungezwungen erotisch auch die Beschreibungen – wie der ganze Roman – sind, die Erotik steht hier im Dienst einer Utopie, derzufolge Mensch und Natur ihren Fortbestand der Kraft der Liebe verdanken. Dabei griff der Autor der »Hypnerotomachia« in Bild und Gedankengut auf poetisch-philosophische Überlegungen zurück, die im Umkreis der *Accademia romana* gepflegt wurden, der er ziemlich sicher selbst angehörte.¹⁴ Die Zusammenstellung von Nymphe/Venus und Satyr spiegelte einen zentralen Gedanken der aristotelischen Naturphilosophie wider, mit der sich die Renaissance-Humanisten intensiv befaßten: Die alles erzeugende Natur erneuert sich aus den Gegensatzpaaren der Elemente Feuer und Luft, die mit dem aktiven, männlichen Prinzip, verkörpert durch den Satyr, gleichgesetzt wurden, und Wasser und Erde. Die Nymphe, die diese weiblichen Elemente darstellt, wird dabei



2. Adriaen de Vries (zugeschrieben), Heranschleichender Satyr. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe

mit der Venus Genetrix gleichgesetzt, und entsprechend ist der erwähnte Holzschnitt mit der Inschrift ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ, »Gebälerin aller Dinge«, versehen.¹⁵ Sie spendet heißes und kaltes Wasser so temperiert, daß die Natur sich regeneriert. So wie auch Poliphil, der Held des Traumromans, von dem im

Holzschnitt illustrierten Brunnen an durch eine Abfolge immer lieblicherer Gefilde wandert, bis er schließlich zur Venusinsel Kythera gelangt, so ist auch die Vorstellung von der Göttin als einer alles gebärenden Naturkraft keineswegs frei von sexuellen Komponenten: Denn würde die Begierde der Satyrn nach



3. Schlafende Ariadne. Römische Kopie nach hellenistischem Original vom Anfang des 2. Jh. v. Chr. Vatikan, Vatikanische Museen

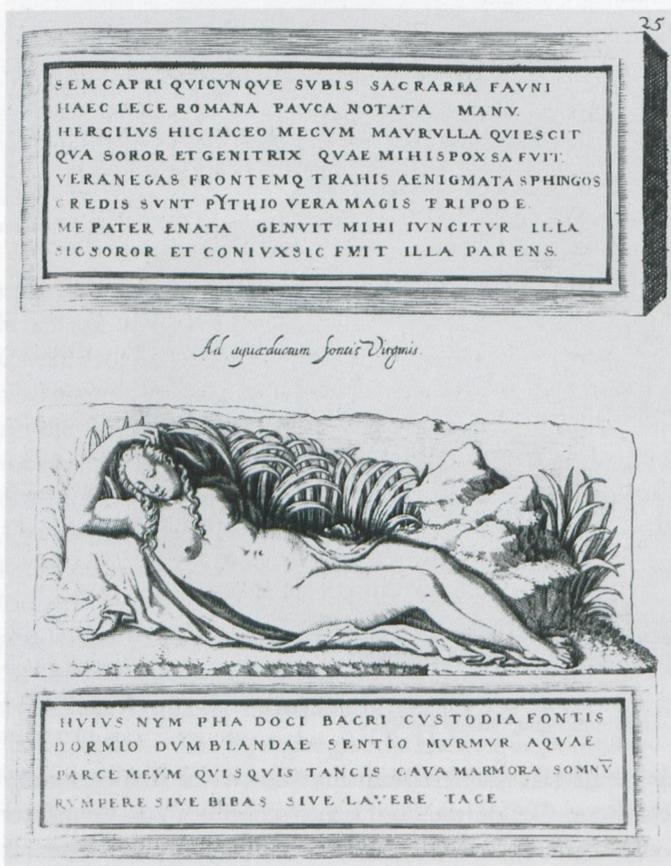
der Nymphe/Venus je erlahmen, käme die generative Kraft der Natur zum Erliegen. Die Gleichung Nymphe/Venus war hier bereits angelegt, wenn auch die letztere Bedeutung nur in Verbindung mit einem Satyr zum Tragen kam: Ganz im Sinne solcher mythischen Naturvorstellungen hatte Correggio das Thema auf seinem 1520–25 für den Mantuaner Hof entstandenen Gemälde »Venus, Satyr und Cupido« (Abb. 6) monumental umgesetzt, auf dem der Faun die Schöne ebenfalls beschützt, und nicht etwa bedroht.¹⁶

Kurz darauf brach 1527 mit dem *Sacco di Roma* die bereits durch Luthers Thesenanschlag erschütterte Welt der frühen Humanisten, und mit ihnen die fast pantheistisch zu nennenden Auffassungen über eine beseelte, sich durch orga-

nische Kräfte und Triebe stetig erneuernde Natur mitsamt der Sehnsucht nach einem arkadischen Goldenen Zeitalter zusammen. Die Gegenreformation tat ein übriges, die Naturauffassung zu verändern und derartige heidnische Spekulationen zurückzudrängen; Nacktheit, insbesondere auch im Medium der Skulptur, wurde zum Problem und war offiziell unzulässig.¹⁷ Die Venus/Nymphe-Satyr-Thematik wurde zum rein erotischen Sujet im nichtöffentlichen Bereich, das besonders im Medium der Druckgraphik verbreitet war, und migrierte von humanistischen Diskussionszirkeln in die Kabinette raffinierter Höfe. Besonders beliebt war die Thematik der voyeuristischen Beobachtung einer Schlafenden bezeichnenderweise am libertinären Hof von Fontainebleau.¹⁸ Entsprechend gewann die bereits früher angelegte Identifizierung einer schlafenden Nackten mit Venus die Oberhand. So sind auch die einzeln erhaltenen ruhenden Aktfiguren Giambolognas in alten Inventaren oft als »Venus« bezeichnet, während die Liste aller Werke Giambolognas, die Markus Zeh 1611 für Hainhofer in Augsburg verfertigte, von einer schlafenden »Nymphe« spricht. Balducci nennt sie in seiner 1688 erstellten Liste vorzichtshalber neutral »la femmina che dorme«.¹⁹

Giambolognas ursprüngliche *inventio* einer im Schlaf liegenden weiblichen Aktfigur trug also durchaus ambivalente, noch an die klassische »Nymphe« erinnernde Züge. Herbert Keutner hatte angemerkt, daß ein Element dagegen spreche, in der Figur eine Nymphe zu sehen: eine solche pflege nicht auf einer Chaiselongue zu schlafen (sondern auf Wiese und Feld oder in einer Grotte).²⁰ Das ist zwar richtig, doch gerade diejenige »Brunnennymphe«, die wegen ihrer keuschen Bekleidung und ihres prominenten Aufstellungsortes niemals mit einer Venus verglichen wurde, die sog. Kleopatra des Belvedere-Hofes, ruht auf einer elegant von ihrem Mantel bedeckten, komfortablen Felsformation entsprechender Ausformung, die eine Weiterbildung zur Liege geradezu nahelegte.²¹ Venus hingegen hatte bereits seit den berühmten Versionen Tizians so manch elegante Liege benutzt. Durch ihre Hinzufügung bekommt die Figur bei Giambologna einen Hauch von höfischem Boudoir, der freilich durch den Anspruch der antiken Parameter legitimiert wird. Weiter erotisiert ist Giambolognas weibliche Figur jedoch durch die leicht gespreizte Beinstellung, die ohne Kenntnis hellenistischer Schlafdarstellungen vom Typus des erst im 17. Jahrhundert ausgegrabenen »Barberinischen Fauns« (heute München, Glyptothek) nicht denkbar scheint.²²

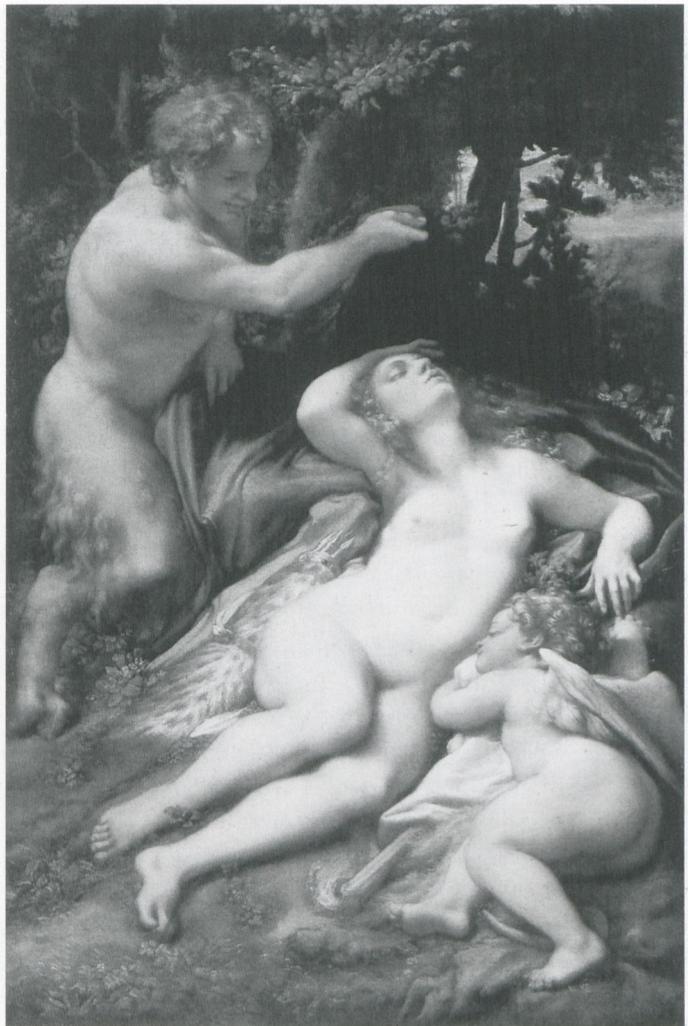
Daß Adriaen de Vries auf die Idee kam, einen mehr überraschten als aggressiven Satyr hinzuzufügen, lag somit in der Logik einer vielschichtigen ikonographischen Tradition (auf die er auch formal zurückgriff)²³ und der Ambivalenz der vorhandenen Figur Giambolognas, und dürfte aus eben diesem Grund seinen Lehrer überzeugt haben. Der Satyr berührt die Göttin nicht, er verkörpert das durch die plötzlich entdeckte Schönheit überraschte und begehrende Schauen.²⁴ In Dresden erkannte der Kompilator des Bronzenzimmer-Inventars von 1733 das Thema genauer: »Eine metallne Statua, eine schlaffende Venus vorstellend, zu deren Füßen ein Satyr steht, welcher sich *verwundert*« (Hervorhebung durch Verf.).²⁵ Seine gedrehte Figur könnte sogar direkt von Correggios »Satyr« (vgl. Abb. 6) aus weiterentwickelt worden sein, dessen Gemälde zusammen mit Tizians »Pardo-Venus« die Anregung für diese erste Zusammenführung von Venus und Satyr im Medium der Kleinplastik



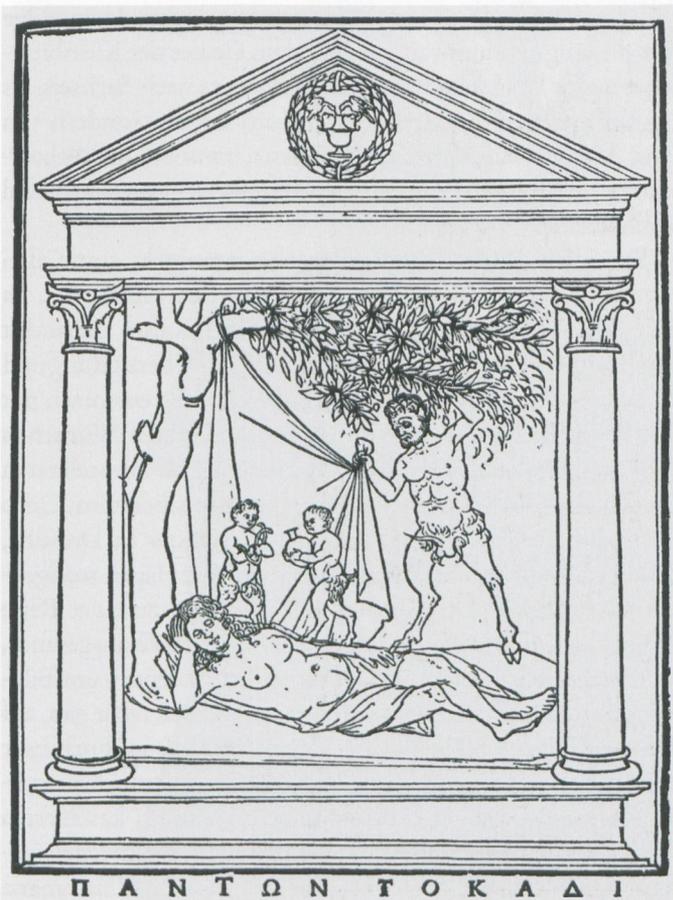
4. Quellnymphe im Garten des Angelo Colocci in Rom, aus: Jean Jacques Boissard, *Romanae urbis topographia*, IV, Rom 1598, Taf. 25

geliefert haben mag,²⁶ wie überhaupt Correggio der erste war, der das Sujet der liegenden Nackten im Raum drehte (und damit dreidimensional denkende Bildhauer natürlich ansprechen mußte). Interessanterweise erfährt jedoch gerade Giambolognas »Liegende« durch die Kombination mit de Vries' »Satyr« eine Rückführung auf eine betonte Frontalansicht, ein narratives Moment des intendierten Ablaufs, das die Zweideutigkeit der Situation eindeutig steigert. In der üblichen Leserichtung von links nach rechts wird der Betrachter geradezu aufgefordert, die Fortsetzung der Handlung zu imaginieren. Zeigt die Gruppe in ihrer physischen Präsenz somit kumulierte humanistische Bildung und Antikenrezeption, so ist es die unsichtbare, nur gedanklich zu vollziehende nächste Stufe der Handlung, die klar unter das Verdikt gegenreformatorischer Kunstdirektiven fiel.

Gerade die Tatsache, daß die Bronzegruppe in zwei Phasen entstand, vollzieht den thematischen Übergang von schlafender Quellnymphe zu überraschter Venus, von gelehrter Humanistenspekulation zu höfischem, gern zwei- oder mehrdeutigem Gesprächsspiel anschaulich nach. Daß damit dem »etwas lüsternen Geschmack einer hochgestellten Sammlerschicht« entgegengekommen wurde, wie Weihrauch formulierte,²⁷ stimmt somit nur *cum grano salis*. Üblicherweise kann davon ausgegangen werden, daß die Betrachtung einer schönen Nackten Vergnügen bereitet; die Rolle des Voyeurs übernimmt hier jedoch bereits der Satyr, und das Thema insgesamt war durch sein literarisch-antikes Pedigree einerseits und seine formale Rezeption antiker Vorbilder andererseits geeignet, die Rolle eines Kunstammerstücks ideal zu erfüllen: Diskussionen über die Mehrschichtigkeit des Sujets, die Antikennähe und den



6. Antonio Allegri, gen. Correggio, Venus, Satyr und Cupido. Paris, Musée du Louvre



5. Nymphe und Satyr, Holzschnitt aus: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Venedig 1499

Kunstcharakter der Erfindung anzuregen.²⁸ Christian I. ist die Kenntnis des dem Thema inhärenten humanistischen Bildungsgutes durchaus zuzutrauen, hatte doch bereits Lucas Cranach d. Ä. ab 1515/18 zahlreiche Versionen einer liegenden Quellnymphe produziert.²⁹ Sie knüpfen mit ihrem aufgestützten Kopf eher an den durch die Poliphil-Illustration populär gewordenen Typus an und vermitteln jeweils mit der Darstellung eines Brunnens oder einer Grotte und der Beigabe eines lateinischen Zweizeilers FONTIS NYMPHA SACRI SOMNUM NE RUMPE QUIESCO (Ich, Nymphe der heiligen Quelle, ruhe; störe meinen Schlaf nicht) in verkürzter Form den literarischen Kontext der römischen Humanisten.³⁰ Deutsche Humanisten hatten bereits in engem Kontakt zu Mitgliedern der *Accademia romana* gestanden, darunter Konrad Celtis, der die vermeintlich antike Inschrift während seines Romaufenthaltes kurz vor 1500 notiert hatte,³¹ und möglicherweise gab es in Wittenberg bereits kurz nach 1512 ein Exemplar der »Hypnerotomachia«, das Cranach gesehen hat.³² Christian I. kaufte schließlich einen großen Teil des Nachlasses Lucas Cranachs d. J. für die Kunstammer an.³³ In der von August I. hinterlassenen Kunstammer befand sich überdies bereits ein »Satyr«, der kaltes und warmes Wasser spie,³⁴ auf den also gleichsam die Vorstellung von der alles hervorbringenden »Venus genetrix« (vgl. oben bei Anm. 15) übertragen worden war. Man konnte mithin bei Christian I. durchaus mit einem humanistisch vorbereiteten und nicht rein voyeuristischen Verständnis der innovativen Gruppe rechnen. Dabei konnten die Gewichtungen legitimerweise schwanken.

Als Johann Georg I., der 1601 eine einjährige Kavaliertour durch Italien absolviert hatte,³⁵ im Jahre 1607 seine Hochzeit mit Magdalena Sibylla von Brandenburg feierte, schmückten eßbare Nachbildungen von Kunstkammerstücken das Schaubankett; daß dazu auch Bronzen Giambolognas, inklusive unserer Venus-Satyr-Gruppe, gehörten, belegt, wie sehr diese Stücke für den kulturellen und repräsentativen Rang des sächsischen Hofes einstanden. Obwohl für diesen Zweck sowohl die Dejanira der Nessus-Dejanira-Gruppe als auch Venus züchtig mit Gewändern versehen wurden, gibt die programmatische Auswahl der zehn zum Einsatz gelangten Figurengruppen aber auch zu der Überlegung Anlaß, daß hier die erotischen Konnotationen, als »Situationen heimlicher oder gewaltsamer Annäherung« im Sinne einer Parodie der gerade gefeierten legitimen Verbindung, mehr im Vordergrund standen.³⁶

Dergleichen war aber kaum der Grund für die Auswahl der Geschenke im Jahre 1587 gewesen. Bereits 1565 hatte Kaiser Maximilian II. von Cosimo I. drei Bronzen Giambolognas erhalten, vermutlich von den heute noch in Wien befindlichen Werken den »Merkur«, die »Badende« und das Relief der »Allegorie auf Francesco de' Medici«.³⁷ Wenn es sich um diese drei Stücke gehandelt hat, könnten sie geradezu als verschlüsselte Illustration dreier Aspekte der damit unterstützten Brautwerbung um eine kaiserliche Prinzessin gelesen werden. Der sächsische Kurfürst war, nach dem Kaiser und dem Herzog von Parma, der dritte in einer Reihe hochrangiger europäischer Fürsten, bei denen sich die Medici mit dem Exportartikel Giambologna empfahlen.³⁸ Weitere sollten folgen, doch nur wenigen Auserwählten wurde der »Merkur« geschenkt, Inbegriff der Errungenschaften der Florentiner *maniera*, inhaltlich verbunden mit der aus einer Imprese Maximilians II. abgeleiteten Vorstellung fürstlicher *virtus*.³⁹ Wenn Christian I. den »Merkur« erhielt, war das eine Hommage an seine hohe Stellung als Kurfürst des Reiches und an seine enge Beziehung zu den Habsburgern. Davon hatte Francesco de' Medici ein Jahrzehnt zuvor profitieren können, denn er verdankte die kaiserliche Anerkennung seiner Großherzogswürde wesentlich dem Einsatz des sächsischen Kurfürsten August, Christians Vater, der bereits mit Francescos Vater Cosimo freundschaftlich korrespondiert hatte und ein Jugendfreund Kaiser Maximilians II. war.⁴⁰ Letzterer hatte Augusts Kunstkammer 1574 um Arcimboldos »Vier Jahreszeiten« (heute Paris, Louvre) bereichert, während Cosimo de' Medici wohl schon vor diesem Datum vier Alabaster-Statuetten nach Michelangelos »Tageszeiten« nach Dresden geschickt hatte.⁴¹ Nimmt man hinzu, daß der Herzog von Mantua der im März 1587 in Dresden angelegten Sendung neben acht Stuten auch Filaretos bronzene »Marc Aurel« beigab,⁴² das imperiale Symbol guter Herrschaft schlechthin, so wird klar, daß diplomatische Kunstgeschenke neben dem hohen künstlerischen Wert immer auch genauestens den inhaltlichen Transfer in Betracht zogen. Mehr als um die Veräußerung materieller Werte ging es um die chiffrierte Übermittlung von Wertschätzung, Verpflichtung und Erwartung, fein abgestimmt auf die zuvor sorgfältig ausgekundschafteten Rezeptionsfähigkeiten des Empfängers. Andererseits galt es, den vermuteten oder explizit geäußerten Wünschen des zu Beschenkenden entgegenzukommen. Vor Zusammenstellung diplomatischer Geschenksendungen pflegte man sich nach den Vorlieben des Empfängers zu erkundigen. So war später-

hin bekannt, daß Kaiser Maximilians Nachfolger, Rudolf II., Giambolognas weibliche Aktdarstellungen besonders schätzte und das ganze Repertoire von Giambolognas Venus-Varianten zusammentrug, inklusive »von bronzo gegossen ein nacket schlaffendt weiblin uff einem bett«.⁴³ Den Satyr dazu besaß die exzentrische katholische Majestät aber nicht.

Was kann der Grund gewesen sein, Christian I. zwei eher erotische Gruppen zu schicken und welches Verständnis dafür konnte man ihm unterstellen? Die Nessus-Dejanira-Gruppe ist die einzige signierte Version dieser später häufig wiederholten Bronzegruppe, die noch zu Lebzeiten Giambolognas dokumentiert ist.⁴⁴ Mit der Gruppe einer weiblichen Aktfigur, die von einem Kentaur geraubt wird, übertrug Giambologna zum ersten Mal die *figura serpentinata* auf eine Reitergruppe. Giambologna vollendete damit, was Michelangelo in seinem Bozzetto für eine Samson-Philister-Gruppe um 1525 (Florenz, Casa Buonarroti) bereits angelegt hatte, und schuf anschließend mit der großen, 1583 in der Loggia dei Lanzi aufgestellten Marmor-Version des »Raubes der Sabinerin« den Inbegriff der Cinquecento-Plastik, die »von allen Seiten schön«⁴⁵ war und sofort Berühmtheit erlangte. Ihr einziger Zweck war, so der Künstler selbst, »der Kenntnis und dem Studium der Kunst Gelegenheit zu geben«.⁴⁶ Der gelungene Versuch, diese *tour de force* in der Kombination von Pferd und menschlicher Figur noch zu übertreffen, kann keinem anderen Zweck gedient haben, nämlich der Demonstration künstlerischer Vollkommenheit; das Sujet war Giambologna nahezu gleichgültig. Anders die erzählende, eher einansichtige Venus-und-Satyr-Gruppe, die inhaltlich und formal gleichsam den anderen Pol von Giambolognas Exzellenz repräsentiert, nämlich seine Kenntnis der Antike und seine Fähigkeit, diese auf gleicher künstlerischer Höhe assimiliert umzusetzen. Francesco schickte demzufolge 1587 die jüngsten Innovationen auf dem Gebiet der Kleinbronzen aus der Werkstatt seines Hofbildhauers nach Sachsen. Es ging in beiden Fällen mithin nicht um Erotik, sondern um zwei Aspekte künstlerischer Exzellenz, *virtù* bei der Beherrschung der *difficoltà* der Bildhauerei (also ›Virtuosität‹) und Antikennähe.

Die mediceischen Kunstgeschenke vermitteln somit drei verschiedene Botschaften: die der politischen Huldigung, da mit dem »Merkur« der Kurfürst wie ein Kaiser behandelt wurde, die des Antikenbesitzes in Florentiner Übertreffung und die der modernen künstlerischen Virtuosität. Er entsprach mit diesen beiden Gaben vermutlich direkt-indirekten Wünschen des Kurfürsten. Denn die Geschenksendung an ihn stellten in Florenz just einer von seinen italienischen Kunstberatern, Carlo Theti aus Neapel, seit 1584 Festungsbaumeister in Dresden, und der Dresdener Hofbeamte Heinrich von Hagen maßgeblich zusammen.⁴⁷ Der Kurfürst hatte sie 1586 zu einer Reise an verschiedene mittel- und oberitalienische Höfe ausgesandt, um Pferde einzukaufen und – dies nur in Florenz – um Bildhauerwerkzeuge zu erwerben, die es in Sachsen nicht gab, auf daß seine lokalen Bildhauer die Wettin-Grablege im Freiburger Dom mit qualitativ hochwertigem Skulpturenschmuck ausstatten könnten.⁴⁸ Daß sich hinter diesem mühsam kaschierten Wink mit dem Zaunpfahl die Empfehlung des zweiten italienischen Mentors Christians I., des Hofkünstlers Giammaria Nosseni (der in Dresden geblieben war) verbarg, den Großherzog um Werke Giambolognas und anderer Florentiner Größen



7. Adriaen de Vries, Faun und Nympe. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe

zu bitten,⁴⁹ wird Theti gewußt haben, und Francesco hat es offenbar verstanden. In einem Brief vom Januar 1587 an den Kurfürsten, als die Sendung fertig zusammengestellt war, entschuldigt er sich dafür, daß er keine besseren Gaben habe aussuchen können, weil er »all'improviso« mit dessen Wünschen konfrontiert worden sei.⁵⁰ So ganz unerwartet wird es ihn allerdings nicht getroffen haben, denn schon 1586 hatte er Theti beauftragt, die Wünsche des damals noch lebenden August zu sondieren.⁵¹ Auch dürfte ihm nicht unbekannt gewesen sein, daß die albertinische Linie der Wettiner seit der Erlangung der Kurwürde 1547 durch Moritz von Sachsen und der Verlegung der Residenz nach Dresden ihre Repräsentationsstrategien entschlossen italianisiert hatte: durch die Berufung italienischer Künstler und Handwerker und durch die Übernahme italienischer Bauformen und -techniken.⁵² Seit Christians Vater August war das italienische Modell *par excellence* zunehmend Florenz, so sehr, daß bereits 1577 der päpstliche Nuntius Giovanni Delfino bei einem Besuch Dresden als »altera florentia« bezeichnen konnte.⁵³ Es entspricht der Logik dieser kulturellen Orientierung, daß August seinen Sohn in italienischer Sprache und italienischem Kunstgeschmack hatte erziehen lassen.⁵⁴ Doch inwieweit Christian, der gerade erst 1586 die Herrschaft in Kursachsen übernommen hatte – insofern gab es für Francesco de' Medicis Großzügigkeit einen gewichtigen Anlaß –, die aktive Kunstpolitik von August, der bereits 1560 eine berühmte Kunstkammer begründet hatte, fortsetzen würde, konnte der Florentiner Großherzog nur ahnen. Christian hatte mit Hilfe italienischer Künstler bedeutende Bauvorhaben in der Dresdener Residenz in Angriff genommen, darunter ein Stallgebäude, dessen Verbindungsbau zum Schloß (Langer Gang) Vasaris *Corridoio* ebenso wie die Formensprache von Brunelleschis Findelhaus zitiert.⁵⁵ Hinter den Projekten stand der schon genannte, aus Lugano stammende Giovanni Maria (Giammaria) Nosseni, den bereits August I. 1575 nach Dresden gerufen hatte und der rund vierzig Jahre lang das Kunstleben am kursächsischen Hof prägen sollte.⁵⁶ Sein erwähnter Vorschlag, direkt um Werke Giambolognas zu bitten, wird schon deshalb in Florenz durchgesickert sein, weil Nosseni hervorragende Verbindungen dorthin unterhielt – er war indirekt auf Empfehlung Giambolognas nach Sachsen gekommen.⁵⁷

Daß das aus diplomatischen Gründen nicht so einfach ging, war einem anderen, dem weltgewandten und italienerfahrenen Berater Christians I., Gabriel Kaltemarck, klar. Rund zwei Monate nach Eintreffen der mediceischen Geschenksendung überreichte er dem Kurfürsten eine Denkschrift, in der er seine Gedanken zur systematischen Anlage einer repräsentativen Kunstsammlung nach Florentiner Vorbild darlegte. Die vorhandene, 1560 von August gegründete Kunstkammer erfüllte in seinen Augen die Kriterien einer Kunstsammlung nicht, da sie größtenteils aus technischen, wissenschaftlichen und musikalischen Instrumenten bestand, die er auszugliedern vorschlug.⁵⁸ Den Mangel, daß dieser »Kammer« die eigentliche »Kunst« fehlte, hatten schon Kaiser Maximilian und sein Antiquar Jacopo Strada 1575 bemerkt: August hatte jedoch das Angebot Stradas, dessen eigene Kunstsammlung *en bloc* zu erwerben, abgelehnt.⁵⁹

Kaltemarck entwarf als Ankaufsprogramm ein *musée imaginaire* mit einer Liste der aus seiner Sicht jeweils berühmtesten Künstler aus Antike, jüngerer Vergangenheit und Gegenwart,

deren Werke zu den *musts* einer solchen Sammlung gehörten.⁶⁰ Aus seiner Schrift geht nicht nur hervor, daß er selbst eine Italienreise hinter sich hatte, sondern auch, daß er die Schriften Vasaris gut kannte und überdies über die aktuellen Standorte der berühmtesten Antiken Roms informiert war. Der Orientierung an Vasari entsprechend, besteht seine Namensliste überwiegend aus den Größen der toskanischen Schule seit Giotto und den Pisano, und die Medici und ihre Sammlungen werden immer wieder als Parameter einer Kunstmetropole schlechthin zitiert. Die Schwierigkeit, Werke der aufgeführten Künstler auf dem Markt zu bezahlbaren Preisen zu finden, sind ihm bewußt, und im Fall der Bildhauerei kommt er zu der bis ins Detail der Transportwege und -kosten ausgearbeiteten praktischen Alternative, Abgüsse anfertigen zu lassen. Zuvor ventiliert er die Möglichkeit, genau das zu tun, was Nosseni schon im Vorjahr suggeriert hatte, nämlich die aktuellen fürstlichen Eigentümer der begehrten Kostbarkeiten anzubetteln, verwirft diese Lösung aber – nicht nur wegen der damit verbundenen Peinlichkeit, sondern auch, weil diese Methode nicht schnell genug zu einer qualitätvollen Sammlung führe.⁶¹

Es wird immer wieder angenommen, daß diese Schrift auf Christian I. keinen Einfluß hatte, unter anderem, weil er ihrem Verfasser nicht die erhoffte Stellung als Kurator der – nur auf dem Papier entworfenen – Sammlung verschaffte.⁶² Eher ist jedoch der Meinung zuzustimmen, daß sie sogar im Auftrag des jungen Kurfürsten entstand. Dieser galt zwar vor allem als Pferdeliebhaber, konnte aber selbst zeichnen⁶³ und verfügte mindestens über ausreichend Kunstsinn, um festzustellen, daß sein Streben nach einer Qualitätsverbesserung der einheimischen plastischen Produktion nur mit Hilfe florentinischer Kunstfertigkeit und Technik zu befriedigen war. Die statt dessen aus Florenz eingetroffene Gruppe bester italienischer Bildwerke, darunter solche des in Kaltemarcks Augen »besten Bildhauern in ganz Europae« Giambologna,⁶⁴ wird ihm den Mangel an einer repräsentativen Kunstsammlung deutlich gemacht haben. Er nahm unverzüglich eine behutsame Umorientierung der ererbten Kunstkammer vor, indem er die Geschenke im innersten »Heiligtum« seiner Kunstkammer, dem Reißgemach aufstellte, das ihm als *Studiolo* nach mediceischem Vorbild diente (und das er nunmehr, anders als sein Vater, Besuchern zugänglich machte) und indem er in den Folgejahren vermehrt Gemälde hinzukaufte.⁶⁵ Daß es zu keiner weiteren Realisierung in der von Kaltemarck vorgeschlagenen Richtung kam, ist angesichts einer nur fünfjährigen, durch einen Unfalltod jäh beendeten Regierungszeit erklärlich. Christian I. legte es von Anbeginn seiner Regierungszeit als repräsentationsbewußter Fürst darauf an, auf europäischer Ebene Politik zu gestalten. Er wußte sehr wohl, daß der Hof in Florenz als Richtschnur repräsentativen Sammelns und höfischer Kunstproduktion galt, wo die höchste Stufe künstlerischer Machtlegitimation realisiert war, nämlich die Antike zu besitzen und zugleich zu übertreffen. In Kaltemarcks Worten, die sicher die Haltung der engeren Umgebung des Kurfürsten wiedergeben: »Die vornemsten Ja fast alle antiqualien von Bildern, so zu Rom und andern orthen gefunden, haben die Medices zu Florenz, durch die künstlichsten Bildhauer nachmachen lassen, also das sy die alten gleich mit der kunst übertreffen [...]. Ist demnach zu disen zeiten in dieser Kunst Florenz Rom weit fürzuzihen.«⁶⁶ Mit dieser Kunstmetropole im Hinblick auf die gemeinsame Spitze des politi-

schen Dreiecks, den kaiserlichen Hof, zu konkurrieren und möglichst mit dem darin erfolgreicherem, alteingesesseneren und überdies katholischen Bayern gleichzuziehen,⁶⁷ legte schon ein unterschwelliges Legitimationsbedürfnis nahe, galt es doch, die noch junge, aber streng lutherische Kurwürde der albertinischen Linie zur Geltung zu bringen. Bereits Moritz von Sachsens Porträtbüste wurde im Florentiner Stil realisiert – genauer: Cellinis berühmter Büste Cosimos I. in steiferer Form nachempfunden –, vermutlich von dem durch August berufenen, aus Brescia stammenden Giovanni Battista Bonometti.⁶⁸ Und 1590, kurz vor seinem unerwarteten frühen Tod, berief Christian I. den Giambologna-Schüler Carlo di Cesare nach Dresden, der zwischen 1591 und 1593 den Kurfürsten posthum im Stil von Giambolognas Büsten Cosimos I. und Francescos I. in Bronze porträtierte.⁶⁹ Dieses Beispiel kann als Ausweis einer Interessengemeinschaft mit den Medici gesehen werden, die ihrerseits ihre (nicht zuletzt dank der Wettiner) frisch erworbene Großherzogwürde im Kreis der alteingesessenen europäischen Herrscherhäuser mit großzügigen Kunstgeschenken aus ihren Hofwerkstätten zu etablieren suchten.⁷⁰ Insbesondere Giambolognas Werke erfüllten diesen Zweck in idealer Weise: Sowohl er als auch sein Schüler de Vries hatten die Antiken Roms intensiv studiert; die Wertschätzung ihrer Kunst basierte auf ihrer Fähigkeit, die antike Plastik nicht sklavisch nachzuahmen, sondern ebenbürtig fortzuführen und damit ambitionierte Höfe, die nicht wie die römischen Sammler auf echte Antiken zurückgreifen konnten, mit gleichrangigen Surrogaten zu versorgen.⁷¹ Diese Fähigkeit wird Kaltemarck im Sinn gehabt haben, wenn er von dem »Nachmachen« der römischen Antiken »also das sy die alten gleich mit der kunst übertreffen« sprach.

Die gemeinschaftlich geschaffene Gruppe von Venus und Satyr bewies Giambolognas und de Vries' Beschlagenheit auf diesem Feld und manifestiert damit auch einen kunstimmanenten Anspruch der beteiligten Künstler, die Antike übertreffen zu können. Adriaen de Vries hat sich mit dem Thema Faun und Nymphe/Venus wenig später erneut beschäftigt, wiederum im Rückgriff auf zwei antike Vorbilder bzw. auf deren Aneignung durch seinen Lehrer und in einer Kombination zweier getrennter Figuren, die aber nunmehr auch als Gruppe mehransichtig ist. Seine Faun- und Nymphe-Gruppe (Abb. 7) gelangte 1622 zusammen mit anderen des Künstlers aus dem Nachlaß Nossen in die kurfürstlichen Sammlungen, die damit mehr Zuwachs an »Kunst« und »Antike« verbuchten, als die Kunstkammer bis dahin auf dem Gebiet der Plastik enthielt.⁷² Erst gut ein Jahrhundert später behob August der Starke entschlossen den bereits unter August I. bemerkten Mangel an antiken Originalen. Mit dem 1728 durchgeführten Ankauf der Sammlungen Chigi und Albani lieferte er den zuvor gesammelten modernen Plastiken endlich das stilistische Paradigma und die für einen europäischen Hof unerlässliche Fundamentierung künstlerischer Repräsentation in der Antike nach, die bereits Kaltemarck eingefordert hatte. 1587, mit dem »Marc Aurel« Filaretos und Giambolognas und de Vries' »Venus und Satyr«, hatte die Antike über kleinformatige Nachschöpfungen der Renaissance erstmals in die kurfürstlichen Sammlungen Einzug gehalten.

ANMERKUNGEN

- 1 BARBARA MARX, Künstlermigration und Kulturkonsum. Die Florentiner Kulturpolitik im 16. Jahrhundert und die Formierung Dresdens als Elbflorenz, in: Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, hg. von BODO GUTHMÜLLER (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung; 19), Wiesbaden 2000, S. 211–298, hier S. 253, 263–266 und 285–290 (hier die Liste aller übersandten Geschenke aus dem Hauptstaatsarchiv). Der in der älteren Literatur oft erwähnte – und für die Datierung der Bronzen zuweilen herangezogene – Staatsbesuch Francesco de' Medici 1577 in Sachsen ist eine Mystifikation und hat nie stattgefunden, s. DAMIAN DOMBROWSKI, Dresden-Prag: Italienische Achsen in der zwischenhöfischen Kommunikation, in: Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, hg. von BARBARA MARX, Dresden 2000, S. 65–99, hier S. 93, Anm. 104. Zum »Mars« s. VOLKER KRAHN in: Von allen Seiten schön (Ausstellungskatalog Berlin), hg. von VOLKER KRAHN, Heidelberg 1995, S. 368, Kat.-Nr. 114. Diese Statue wird in der offiziellen Packliste aus Florenz nicht erwähnt; deshalb vertrat DOMBROWSKI, S. 90, Anm. 63, die Meinung, das Künstlergeschenk sei 1584 nach Dresden gelangt, mit dem Argument, die Reise des Dresdener Festungsbaumeisters Carlo Thei nach Florenz 1586 habe der Überbringung der Kette gedient, da deren Bezahlung erst im September 1587 erfolgt sei. Das scheint nicht logisch, zumal die publizierten Dokumente keinen Anhaltspunkt dafür geben, daß Thei 1586 die Kette dabei hatte – ebensowenig allerdings dafür, daß er sie, wie MARX, S. 217, unterstellt, bei seinem erneuten Florenzaufenthalt 1588 gar nicht abgeliefert hätte. In DAMIAN DOMBROWSKI, Die Grablege der sächsischen Kurfürsten zu Freiberg: Ideelle Dimension eines internationalen Monuments, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64, 2001, S. 234–272, hier S. 243, wird die gesamte Schenkung vordatiert. Wenn Christian I. im März 1587 den »Mars« erhielt, sind eine anschließende Bestellung einer Kette, deren Bezahlung ein halbes Jahr später und ihre Mitnahme durch Thei im Folgejahr völlig kongruent; insofern scheint Scherners zweifelnder Rückgriff auf Dombrowskis These – ANTJE SCHERNER, Bronzeplastik in der kurfürstlichen Kunstkammer, in: In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600 (Ausstellungskatalog Hamburg), hg. von DIRK SYNDRAM und ANTJE SCHERNER, Mailand 2004, S. 268–281, hier S. 269, Anm. 8 – nicht nachvollziehbar. Das gezeichnete Porträt Giambolognas von Hendrick Goltzius als Beleg für den Erhalt der Kette heranzuziehen, ist allerdings auch nicht möglich, vgl. HERBERT KEUTNER, in: Giambologna. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik (Ausstellungskatalog), hg. von CHARLES AVERY, ANTHONY RADCLIFFE und MANFRED LEITHE-JASPER, Wien 1978, S. 130, Kat.-Nr. 43, und CHARLES AVERY, in: Dies., S. 283, Kat.-Nr. 213.
- 2 Vgl. HERBERT KEUTNER, in: AVERY, RADCLIFFE und LEITHE-JASPER (wie Anm. 1), S. 129f., Kat.-Nr. 43.
- 3 Inv. IX 34; 20,7 × 34 × 18 cm lt. Restaurierungskartei; Kunstkammerinventar von 1587, fol. 66r; daß Usaub dort zwei solcher Gruppen aufführt, beruht vermutlich auf einem Fehler (Verwechslung mit der Gruppe »Nessus und Dejanira«), da es außerordentlich unwahrscheinlich ist, daß Francesco de' Medici eine Gruppe doppelt geschickt haben sollte. Insofern erübrigen sich auch Überlegungen, ob die zweite Gruppe in den heute einzeln im Grünen Gewölbe bewahrten »Satyr« – s. unten – und eine »Schlafende Nymphe« in Berlin zerlegt wurde, wie bei HANS R. WEIHRAUCH, Europäische Bronzestatuetten 15.–18. Jahrhundert, Braunschweig 1967, S. 212, und noch bei CHARLES AVERY, Jean Bologne: La Belle endormie, Paris 2000, S. 18 und 34f. bei A.1 und B.1 zu finden. Lit. außer den neueren Führern zum Grünen Gewölbe: CHARLES AVERY, Giambologna. The complete Sculpture, Oxford 1987, S. 260, Nr. 64; MARTIN RAUMSCHÜSSEL, in: KRAHN (wie Anm. 1), S. 370, Kat.-Nr. 115; AVERY 2000, S. 36, Nr. C.1; SCHERNER (wie Anm. 1), S. 273 (mit älterer Lit.). Zu Usaub zuletzt: DIRK SYNDRAM, Von fürstlicher Lustbarkeit und höfischer Repräsentation. Die Kunstkammer und die Dresdner Sammlungen der Renaissance, in: SYNDRAM und SCHERNER (wie Anm. 1), S. 52–67, hier S. 55.
- 4 AVERY 2000 (wie Anm. 3), S. 34f., A.1–A.7. KEUTNER, in: AVERY, RADCLIFFE und LEITHE-JASPER (wie Anm. 1), S. 161f., Kat.-Nr. 169, tendierte noch dazu, isolierte Exemplare der »Venus« als ebenso »unvollständig« anzusehen, wie das 1584 an Ferdinando verschickte, obwohl er die unterschiedliche Patina der beiden Gestalten im Dresdner Exemplar bemerkte. RAUMSCHÜSSEL (wie Anm. 3), S. 370, kommt aufgrund der Patina des »Satyrs« zu dem Schluß, dieser sei ein Guß von Antonio Susini.
- 5 Brief Francesco de' Medici vom 7.4.1584 bei AVERY 2000 (wie Anm. 3), S. 13. Diese Bronze wird neuerdings mit der »Venus« der Sammlung Quentin identifiziert: MANFRED LEITHE-JASPER und PATRICIA WENGRAF, European Bronzes from the Quentin Collection (Ausstellungskatalog New York), Easthampton 2004, S. 134, 139; MANFRED LEITHE-JASPER, Venere dormiente, in: Giambologna, gli dei, gli eroi (Ausstellungskatalog Florenz), hg. von BEATRICE PAOLOZZI STROZZI und DIMITRIOS ZIKOS, Mailand 2006, S. 192f.

- 6 Inv. IX 14; H. ohne Sockel: 16 cm; RAUMSCHÜSSEL, in: KRAHN (wie Anm. 1), S. 372, Kat.-Nr. 116; AVERY 2000 (wie Anm. 3), S. 16 und 35, Nr. B.1.; SCHERNER (wie Anm. 1), S. 275, Kat.-Nr. 149, widerlegt die Vermutung, das Stück stamme aus dem Nachlaß Nossen. Das Grüne Gewölbe besaß noch ein zweites Exemplar des einzelnen »Satyrn« unter der Inv.-Nr. IX 108, das innerhalb der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden an die Skulpturensammlung abgegeben wurde und dort die Inv. Nr. ZV 3209 trägt (H. ohne Sockel: 18,5 cm); es gilt als Nachguß der Susini-Werkstatt aus dem 1. Viertel des 17. Jh., vgl. AVERY 2000 (wie Anm. 3), S. 35, Nr. B.2; angesichts des erheblichen Größenunterschieds muß es aber nach einem anderen Modell gegossen sein. Es wäre angesichts der ungünstigen Proportionierung des Originals zur »Nymphen« Giambolognas denkbar, daß die Werkstatt für spätere Güsse ein größeres, adäquateres Modell anfertigte. Eine Eigenhändigkeit de Vries' dafür anzunehmen, scheint die Qualität zu verbieten, obwohl diese sehr viel höher ist, als Avery, nur von Fotos ausgehend, angab.
- 7 Zur Rezeption s. HANS HENRIK BRUMMER, Kleopatra blir Ariadne. Identitet och förvandling (Ausstellungskatalog), Stockholm 2003.
- 8 »Hier liege ich schlummernd, die Nympe des Ortes, der heiligen Quelle Hüterin, während ich das Gemurmel des einschmeichelnden Gewässers vernehme. Hüte dich, wer du auch seist, der den Brunnentrog berührt, meinen Schlaf zu stören, und ob du nun daraus trinkst oder dich wäschst – schweige!« Übersetzung nach: DIETMAR KOEPLIN und TILMAN FALK, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, 2 Bde., Basel/Stuttgart 1974–1976, Bd. 1, S. 428, der die Zeilen noch für die authentische Inschrift einer an der Donau aufgefundenen Quellnymphen-Plastik hielt; als Fälschung nachgewiesen von ELISABETH B. MACDOUGALL, The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type, in: The Art Bulletin 57, 1975, S. 357–365; dieser Aufsatz in KOEPLIN und FALK, Bd. 2, 1976, S. 632 bereits rezipiert; DIETER BLUME, Beseelte Natur und ländliche Idylle, in: Natur und Antike in der Renaissance (Ausstellungskatalog), hg. von HERBERT BECK und PETER C. BOL, Frankfurt a.M. 1985, S. 173–197, hier S. 179; BRUMMER (wie Anm. 7), S. 86f. und S. 217, Kat.-Nr. 10.
- 9 Zur venezianischen Tradition der Nympe/Venus- und Satyr-Darstellungen s. den Überblick, mit Beispielen vor Giorgiones »Venus«, bei DAVID ROSAND, Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision, in: Places of Delight. The Pastoral Landscape (Ausstellungskatalog), hg. von ROBERT C. CAFRITZ, LAWRENCE GOWING und DAVID ROSAND, Washington 1988, S. 21–82, hier S. 67–77.
- 10 Diverse mögliche Vorbilder dieses Typus bei MACDOUGALL (wie Anm. 8), S. 359 und Anm. 32; nachweislich seit den ersten Jahren des 16. Jh. bekannt das heute in Blenheim Palace befindliche Exemplar eines solchen Sarkophags (PHYLLIS PRAY BOBER und RUTH RUBINSTEIN, Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources, London 1986, Kat.-Nr. 80), das auch AVERY 2000 (wie Anm. 3), S. 11, heranzieht.
- 11 Zur Beliebtheit des Amydone-Themas besonders in Mantua s. YVONNE HACKENBROCH, An Early-Renaissance Cameo »Sleep in Venice«, in: Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 1994, S. 92–95, hier S. 93; zum Mythos und dem Stich Girolamo Mocetto's: BETTE TALVACCHIA, Il mercato dell'Eros: Rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici, in: Monaca, Moglie, Serva, Cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma (Ausstellungskatalog), hg. von SARA F. MATTHEWS-GRIECO, Florenz 2001, S. 193–246, hier S. 202–206; den Zusammenhang zwischen Amydone-Mythos und Quellnymphen-Darstellungen erkannten bereits KOEPLIN und FALK (wie Anm. 8), Bd. 2, 1976, S. 632.
- 12 FRANCESCO COLONNA, Hyperotomachia Poliphili, Reprint der Ausg. Venedig 1499, New York 1976 (ohne Seiten-Nr.): »A gli pedi stava uno Satyro in lascivia pruriente & tutto commoto [...] Il dicto Satyro havea larboro Arbuto per gli rami cum la sinistra mano violente raptò, & al suo valore sopra la soporata Nympha flectendolo, indicava di farli gratiosa umbra. Et cum altro brachio traheva lo extremo di una cortinetta, che era negli rami al tronco proximi innodata.«
- 13 »Laquale bellissima Nympha dormendo giacea commodamente sopra uno explicato panno. Et sotto il capo suo bellamente intomentato & complicato in pulvinario gramo era. Et una parte poscia del dicto [i.e. panno] aptissimamente fue conducta ad coprire, quello che conveniente debi stare caelato. Cubendo & sopra il fianco dextro, ritracto il subiecto brachio cum la soluta mano sotto la guancia il capo ociosamente appodiava. Et altro brachio libero & sencia officio distendevasi sopra il lumbo sinistro derivando aperta al medio dilla polposa coxa.«
- 14 In dem erbitterten Streit um die Identität des Autors ist die seit Jahren verteidigte These Maurizio Calvesis, es habe sich um den Römer Francesco Colonna gehandelt, die am überzeugendsten belegte. S. zuletzt MAURIZIO CALVESI, Venere effimera e Venere perenne. II – Francesco Colonna verso la cultura fiorentina (e una troppo maldestra »traduzione«), in: Storia dell'arte 109, 2004, S. 5–92, bes. S. 8.
- 15 BLUME (wie Anm. 8), S. 179; BRUMMER (wie Anm. 7), S. 90 und S. 220, Kat.-Nr. 48; zur Zuordnung der Elemente s. auch MATTHEWS-GRIECO (wie Anm. 11), S. 251f.
- 16 Diese Deutung hat überzeugend – entgegen den landläufigen Interpretationen – BLUME (wie Anm. 8), S. 178–182, vorgeschlagen.
- 17 MACDOUGALL (wie Anm. 8), S. 363; zur Ablösung von Naturmagie durch Naturbeherrschung s. BLUME (wie Anm. 8), S. 191ff.; zum Problem der Nacktheit für die Bildhauer der Zeit s. JOACHIM POESCHKE, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992, S. 10–13.
- 18 TALVACCHIA (wie Anm. 11), S. 208ff., mit zahlreichen Beispielen aus der Druckgraphik.
- 19 KEUTNER (wie Anm. 1), S. 164; AVERY 1987 (wie Anm. 3), S. 134. Die Benennung der Giambologna-Liegenden als Venus inzwischen akzeptiert von LEITHE-JASPER 2006 (wie Anm. 5), S. 192.
- 20 KEUTNER (wie Anm. 1), S. 161.
- 21 Zum intendierten Raffinement dieses antiken Vorbildes s. BERNARD ANDREAE, Skulptur des Hellenismus, München 2001, S. 107.
- 22 Vgl. ebd., S. 28 und 103f. (mit falschem Funddatum 1494).
- 23 MANFRED LEITHE-JASPER, in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Ausstellungskatalog Wien), 2 Bde., Freren 1988, Bd. 2, S. 57, Kat.-Nr. 524, der als Quelle auch die Poliphil-Illustration ausmacht; RAUMSCHÜSSEL (wie Anm. 3), S. 372, Kat.-Nr. 116.
- 24 Zur Bedeutung des Schauens gerade bei erotischen Sujets s. TALVACCHIA (wie Anm. 11), S. 202f.
- 25 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inventar des Bronzenimmers, 1733, fol. 35, No. 58.
- 26 Die Nähe der Bronzeplatte zu Tizians Gemälde ist zwar groß, doch weist AVERY 2000 (wie Anm. 3), S. 12, zu Recht darauf hin, daß sich dieses Gemälde nach 1564 in Spanien befand, so daß zu beweisen bliebe, wie Giambologna davon Kenntnis erlangt haben könnte.
- 27 WEHRAUCH (wie Anm. 3), S. 212.
- 28 Über die höfischen Ideale und den Charakter von Kunststücken s. zuletzt JÜRGEN MÜLLER, Johan Maria Nossen und die Dresdner Kunst zwischen 1580 und 1620, in: SYDRAM und SCHERNER (wie Anm. 1), S. 34–45, hier S. 38ff.
- 29 KOEPLIN und FALK (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 635 und 636, Nr. 543. Als die frühesten Versionen gelten diejenigen im Jagdschloß Grunewald, Berlin, und im Museum der bildenden Künste, Leipzig.
- 30 Der Transfer nach Norden war vermutlich parallel in mehreren Medien erfolgt. Albrecht Dürer fertigte ein Aquarell mit einer Nympe nach Art venezianischer Liegender, in leicht variiertem Haltung an, aber mit dem kompletten, bereits erwähnten lateinischen Vierzeiler aus Rom: Wien, Kunsthistorisches Museum, Ambras-Album; FRIEDRICH WINKLER, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. 3, Berlin 1938, Nr. 663; WALTER L. STRAUSS, The complete Drawings of Albrecht Dürer, Bd. 3, New York 1974, S. 1462, Nr. 1514/36 (Eigenhändigkeit nicht einstimmig akzeptiert); HELMUT TRNEK, in: Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum (Ausstellungskatalog Wien), hg. von KARL SCHÜTZ, Mailand 1994, S. 94, Kat.-Nr. 9B; ANNE-MARIE BONNET, »Akt« bei Dürer, Köln 2001, S. 196, favorisiert, entgegen dem bislang angenommenen 1514, ein Entstehungsdatum 1505, also noch vor Giorgiones »Venus«, während des zweiten Italienaufenthaltes. – Zu Cranachs Quellnymphen und ihren italienischen Vorbildern sowie weiteren Fällen nordischer Rezeption: KOEPLIN und FALK (wie Anm. 8), Bd. 1, 1974, S. 426–430 (mit der Annahme, Cranach habe Dürers Aquarell gekannt) und Bd. 2, S. 631–636, und zuletzt DIETER KOEPLIN, Ein Cranach-Prinzip, in: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne (Ausstellungskatalog Hamburg), hg. von WERNER SCHADE, Ostfildern-Ruit 2003, S. 144–165, hier S. 158. Eine Deutung von Cranachs Quellnymphen als »germanisierte« humanistische Interpretation einer mythischen Gründung Meißens bei EDGAR BIERENDE, Die wettinischen Geschichtsmymthen in der Bildwelt Lucas Cranachs d. Ä., in: Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit (Ausstellungskatalog Torgau), Dresden 2004, Aufsatzband, S. 246–255, hier S. 251–254.
- 31 Zu Cranach und Celtis zuletzt: JÖRG ROBERT, Die Wahrheit hinter dem Schleier, in: SCHADE (wie Anm. 30), S. 102–115, hier S. 110; zu Dürers Quellnympe und Celtis: BONNET (wie Anm. 30), S. 196, und EDGAR BIERENDE, Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus, München/Berlin 2002, S. 232 und 419, Anm. 352, der Celtis als Vermittler der römischen Inschrift nennt; der Nachweis war D. Wuttke gelungen, siehe KOEPLIN und FALK (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 631f. Ungeklärt bleibt bis heute, wer die »Kurzfassung« für Cranach kreierte.
- 32 KOEPLIN und FALK (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 427f. und Bd. 2, S. 639; 1512 schrieb u.a. Kurfürst Friedrich der Weise persönlich an Aldo Manuzio mit der Bitte um Erzeugnisse seines Verlages. Eine direkte Kenntnis des Poliphil – die allerdings nicht den Wortlaut des von Cranach benutzten lateinischen Verses erklären kann – unterstellt bereits MICHAEL LIEBMANN, On the

- Iconography of the *Nymph of the Fountain*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, S. 434–437; als »gesichert« aufgegriffen bei BIERENDE (wie Anm. 31), S. 237.
- 33 SYDRAM (wie Anm. 3), S. 69.
- 34 SYDRAM (wie Anm. 3), S. 58.
- 35 Zu Johann Georgs »Italianität« s. BARBARA MARX, *Italianità* und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hg. von BARBARA MARX, Dresden 2000, S. 7–33, hier S. 24–28; HELEN WATANABE-O'KELLY, *Court Culture in Dresden. From Renaissance to Baroque*, Basingstoke/New York 2002, S. 59–70.
- 36 MARX (wie Anm. 35), S. 28; zum Charakter Johann Georgs s. SYDRAM (wie Anm. 3), S. 68.
- 37 Zu den Schwierigkeiten, die 1565 übersandten Stücke mit dem heutigen Bestand zur Deckung zu bringen s. MANFRED LEITHE-JASPER, Giambologna und die zeitgenössischen Sammler außerhalb Italiens, in: AVERY, RADCLIFFE und LEITHE-JASPER (wie Anm. 1), S. 73–81.
- 38 AVERY 1987 (wie Anm. 3), S. 235ff. Zur gezielten Kunstpolitik der Medici s. auch MARX (wie Anm. 1), bes. S. 214–226.
- 39 Die ausführlichste inhaltliche Diskussion und Behandlung der Abfolge der verschiedenen Merkur-Versionen bei HERBERT KEUTNER, Kat.-Nr. 33, MANFRED LEITHE-JASPER, Kat.-Nr. 34, ANTHONY RADCLIFFE, Kat.-Nr. 35, in: AVERY, RADCLIFFE und LEITHE-JASPER (wie Anm. 1), S. 112–118; zum Dresdner »Merkur« und seinem Verhältnis zum Wiener Exemplar RAUMSCHÜSSEL (wie Anm. 3), S. 364ff., Kat.-Nr. 113; MANFRED LEITHE-JASPER, *Il Mercurio volante. Il problema della figura serpentina*, in: *Giambologna 2006* (wie Anm. 5), S. 255ff., und ANTJE SCHERNER in: ebd., S. 259, Kat. Nr. 53; zur Ikonographie DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 73 und LEITHE-JASPER in: *Giambologna 2006* (wie Anm. 5), S. 261ff., Kat. Nr. 54.
- 40 DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 93, Anm. 104, und MARX (wie Anm. 1), S. 228, 231f., 239; die Großherzogswürde war dem Hause Medici vom Papst bereits 1569, zur Regierungszeit Cosimos I., verliehen worden.
- 41 MARX (wie Anm. 35), S. 8; DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 69; SCHERNER (wie Anm. 1), S. 269.
- 42 Der »Marc Aurel« ist im Kunstkammerinventar von 1587 als Geschenk des Herzogs von Mantua an Christian I. verzeichnet; RAUMSCHÜSSEL (wie Anm. 3), S. 132, Kat.-Nr. 2, nahm daher an, er sei um 1586 geschenkt worden. Es kann sich dann nur um die Einkaufsreise für Pferde und seltene Waffen handeln, die Christian I. im Oktober 1586 in die Wege leitete (s. bei Anm. 47); die sächsischen Abgesandten hielten sich Anfang März 1587, nach ihrem längeren Florenzaufenthalt, in Mantua auf, s. MARX (wie Anm. 1), S. 280f., App. I, Dok. 6 und S. 283f., App. II, Dok. 1; insofern ist der Annahme bei MARX (wie Anm. 35), S. 21, und SCHERNER (wie Anm. 1), S. 269, beizupflichten, daß Filaretos Bronze Bestandteil dieser Sendung war. Zur Wertschätzung italienischer Pferde, besonders derer aus Mantuaner Zucht, s. MARX (wie Anm. 35), S. 7–33, hier S. 16f.
- 43 Nr. 1876 in dem 1607–11 abgefaßten kaiserlichen Inventar; vgl. LEITHE-JASPER (wie Anm. 37), S. 76f., und LEITHE-JASPER (wie Anm. 23), S. 56, Kat.-Nr. 524.
- 44 CHARLES AVERY und ANTHONY RADCLIFFE, Kapiteleinleitungstext, in: AVERY, RADCLIFFE und LEITHE-JASPER (wie Anm. 1), S. 147–160, bes. S. 147, und HERBERT KEUTNER, in: AVERY, RADCLIFFE und LEITHE-JASPER (wie Anm. 1), S. 151, Kat.-Nr. 61, wo die verschiedenen Typusvarianten sorgfältig unterschieden werden; ferner RAUMSCHÜSSEL (wie Anm. 3), S. 376f., Kat.-Nr. 118. »Nessus und Dejanira«: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, *Skulpturensammlung*, Inv. H² 23/95, H.: 42,2 cm, s. SYDRAM und SCHERNER (wie Anm. 1), S. 272, Kat.-Nr. 172; zu den weiteren Versionen und der Datierung des Erstgusses auf 1575 s. RAUMSCHÜSSEL (wie Anm. 3), S. 376, Kat.-Nr. 118; MANFRED LEITHE-JASPER, *Rapimenti. Nesso e Deianira*, in: *Giambologna 2006* (wie Anm. 5), S. 165; ANTJE SCHERNER, in: ebd., S. 171, Kat. Nr. 7.
- 45 KRAHN (wie Anm. 1), S. 10, der diesen Titel seiner Ausstellung im subtilen Rückgriff auf einen Brief Benvenuto Cellinis an Vasari erfand, in dem jener allerdings beklagt, daß »man nie eine Figur gesehen hat, die von allen Seiten gleich schön war«, vgl. LARS OLOF LARSSON, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielsichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974, S. 100.
- 46 HERBERT KEUTNER, Die künstlerische Entwicklung Giambolognas bis zur Aufrichtung des Sabinerinnenraubs, in: AVERY, RADCLIFFE und LEITHE-JASPER (wie Anm. 1), S. 19–30, hier S. 30; ANTHONY RADCLIFFE, in: AVERY, RADCLIFFE und LEITHE-JASPER (wie Anm. 1), S. 139–141; POESCHKE (wie Anm. 17), S. 116ff.; KRAHN (wie Anm. 1), S. 32 und 374.
- 47 MARX (wie Anm. 1), S. 253–257, 261–264 und 283ff., App. II, Dok. I und II; zu Theti auch MARX (wie Anm. 35), S. 11 und DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 66.
- 48 MARX (wie Anm. 1), S. 280f., App. I, Dok. 6: »Et quique aedes recens a nobis exstructas claris quibusdam signis exornari cupimus, statuarii vero nostri iis instrumentis quae ad sculptendas statuas requirimus minus instructi sint, ministris nostris mandavimus, ut in hoc genere comparandi diligentiam et solertiam adhibitam eamque ad rem artificem, quos Dilectio Vestra praestantissimus habet, opera utantur.«
- 49 MARX (wie Anm. 1), S. 279, App. I, Dok. 5; zu der Einkaufsreise insgesamt und Thetis Rolle dabei MARX (wie Anm. 35), S. 19ff.
- 50 MARX (wie Anm. 1), S. 285, App. I, Dok. 3.
- 51 MARX (wie Anm. 1), S. 258 und 275, App. I, Dok. I.
- 52 Zu den italienischen Künstlern am Dresdner Hof ab der Mitte des 17. Jh. s. MARX (wie Anm. 35), S. 11ff.
- 53 DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 65 und MARX (wie Anm. 1), S. 239. Zu den Nuntiaturreportagen Dolfins, in denen er seinen Dresdenbesuch ebenfalls schildert, s. ALEXANDER KOLLER, *Nuntiaturreportagen des Giovanni Delfino und des Bartolomeo Portia (1577–1578)* (Nuntiaturreportagen aus Deutschland 1572–1585 nebst ergänzenden Aktenstücken; Bd. 9, hg. vom Deutschen Historischen Institut in Rom), Tübingen 2003, Nr. 46, S. 133 e Nr. 47, S. 136ff.
- 54 Zu Christians Italienisch-Unterricht s. MARX (wie Anm. 35), S. 24; 1586 berichtet der medicische Resident am Kaiserhof an Francesco de' Medici: »[...] Sua Altezza intende commodamente la lingua italiana, onde non ha altrimenti bisogno d'interpreti«, MARX (wie Anm. 1), App. I, Dok. 3, S. 277.
- 55 MÜLLER (wie Anm. 28), S. 37.
- 56 Zu Nosseni DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 81–85, und MÜLLER (wie Anm. 28).
- 57 MARX (wie Anm. 35), S. 15.
- 58 BARBARA GUTFLEISCH und JOACHIM MENZHAUSEN, »How a Kunstkammer should be formed«, in: *Journal of the History of Collections* 1, 1989, S. 3–32, hier S. 4, und DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 76, sowie zur Aufstellung der Bestände SYDRAM (wie Anm. 3), S. 56, 58ff.; zur Ordnung der Kunstkammer unter August I. und zu nachfolgenden Veränderungen s. ausführlich WATANABE-O'KELLY (wie Anm. 35), S. 73–84, 90–96; zur Ausstattung von Neuem Stall und Langem Gang s. zuletzt HEINZ-WERNER LEWERKEN, *Die Dresdner Rüstkammer im Neuen Stall*, in: SYDRAM und SCHERNER (wie Anm. 1), S. 70–79, hier S. 71–74.
- 59 MARX (wie Anm. 35), S. 14; WATANABE-O'KELLY (wie Anm. 35), S. 41.
- 60 GUTFLEISCH und MENZHAUSEN (wie Anm. 58), S. 6, irren, wenn sie meinen, Kalemarcht habe eine Bilderkammer im Sinne einer »picture gallery«, also Gemäldegalerie, gemeint; »Bilder« sind für ihn eindeutig Skulpturen, Gemälde heißen »Gemehle/gemele«.
- 61 GUTFLEISCH und MENZHAUSEN (wie Anm. 58), S. 27f.: »Es ist offenbar, das E. Churf. G. mit den fürstlichen Heusern [...] in solcher Freundt und Kundschaft stehen, Das dieselben, wo sy berichtet, das E. Churf. G. disen Künsten geneiget, [...] gerne mit herrlichen Kunststücken willfaren werden. Die weil sich aber nicht leiden oder schicken will, hirInnen one unterschidt zubegern, oder zill und maß fürzuschreiben, was man gern hette [...] Derhalben solche Stück nicht mit gutem willen aus den Pallästen, Sällen [...] und KunstCammern verschenckt oder verkaufft werden. Begert man dann an solchen orten, auf vorgehende vertröstung etwas, so wirdt selten das beste, sondern gemein schlecht ding, oder ist etwas gutes, doch gar wenig, und kaum eins oder 2 stück geschickt, daher nicht leichtlich zu einer mercklichen anzal zu kommen.«
- 62 MARX (wie Anm. 1), S. 269f.; SYDRAM (wie Anm. 3), S. 62; daß Kalemarchts Ratschläge gerade auf dem Gebiet der Skulptur insgesamt wenig unmittelbare Wirkung gezeigt hätten, betont SCHERNER (wie Anm. 1), S. 268.
- 63 DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 77.
- 64 GUTFLEISCH und MENZHAUSEN (wie Anm. 58), S. 18.
- 65 Zur frühen Aufstellung und Neuorientierung s. MARX (wie Anm. 1), S. 268; SYDRAM (wie Anm. 3), S. 59, 62f.; ferner DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 77.
- 66 GUTFLEISCH und MENZHAUSEN (wie Anm. 58), S. 15.
- 67 Zur Florenz-Rezeption am Münchener Hof vgl. MARX (wie Anm. 35), S. 14f.
- 68 Zu Cellinis Büste s. POESCHKE (wie Anm. 17), S. 212; zum Porträt in Dresden (Skulpturensammlung Inv. H⁴ 1/2) s. ANTJE SCHERNER, in: *Hauptsache Köpfe. Plastische Porträts von der Renaissance bis zur Gegenwart aus der Skulpturensammlung* (Ausstellungskatalog), Dresden 2001, S. 58, Kat.-Nr. 2.
- 69 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, *Skulpturensammlung*, Inv. H⁴ 1/3, s. SCHERNER (wie Anm. 68), S. 62, Kat.-Nr. 4 und SCHERNER (wie Anm. 1), S. 102, Kat.-Nr. 2; der Forschungsstand bis 2000 und einige neue Dokumente zu Carlo di Cesare del Palagio bei DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 89f., und DOMBROWSKI 2001 (wie Anm. 1), S. 247, 251–255, und v. a. DOROTHEA DIEMER, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, 2 Bde., Berlin 2004, bes. Bd. 2, S. 170, Nr. C 7.
- 70 Vgl. zur albertinischen Strategie DOMBROWSKI 2000 (wie Anm. 1), S. 65, 71, 87f., Anm. 35.

- 71 AVERY 1987 (wie Anm. 3), S. 53, zur Bedeutung der Antike für Giambologna; zu de Vries' Antikenrezeption zuletzt LARS OLOF LARSSON, *Imitatio and aemulatio. Adriaen de Vries and classical sculpture*, in: *Adriaen de Vries 1556–1626* (Ausstellungskatalog Amsterdam/Stockholm/Los Angeles), hg. von FRITS SCHOLTEN [et al.], Zwolle 1998, S. 52–58.
- 72 Inv. IX 20 und IX 36; RAUMSCHÜSSEL (wie Anm. 3), S. 440, Kat.-Nr. 152.; SCHOLTEN (wie Anm. 71), S. 112ff., Kat.-Nr. 4 (mit späterem Datierungsvorschlag auf 1590–1600); SCHERNER (wie Anm. 1), S. 277, Kat.-Nr. 150 (mit älterer Literatur).