

Antiquitas Hungarica

Tanulmányok a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény
és a *Liber Antiquitatis* történetéről

Szerkesztette
Szentesi Edit és Szilágyi János György

A kutatást támogatta a Getty Grant Program

Collegium Budapest Workshop Series No. 16

2005

Az illusztrációkat gondozta: Andó Géza

Köszönetet mondunk a következő intézményeknek:

Magyar Nemzeti Múzeum, Központi Könyvtár
Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár
Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény
Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár
Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény

ISSN: 1416-227X
ISBN: 963 9293 09 1
Projektkoordináció: Farkas Edit, Gecser Ottó
Nyomdai előkészítés: Kiss és Társa Bt.
Printed by: Séd Nyomda, Szekszárd

COLLEGIUM BUDAPEST
Institute for Advanced Study

H-1114 Budapest,
Szentháromság u. 2.

Telephone: (36-1) 22 48300
Fax: (36-1) 22 48310
E-mail: collegium.budapest@collbud.hu
Website: www.collbud.hu

Tartalomjegyzék

Előszó (KLANICZAY GÁBOR)	5
Bevezetés	7
SZENTESI EDIT–SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY	
A Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény vizuális forrásai	11
MÉSZÁROS F. ISTVÁN	
Adalékok a <i>Liber Antiquitatis</i> műfajtörténetéhez	47
SZENTESI EDIT	
Josef Daniel Böhm és a <i>Liber Antiquitatis</i>	59
PANKASZI ISTVÁN	
A <i>Liber Antiquitatis</i> papíryanagának vizsgálata	67
ROZSONDAI MARIANNE	
A <i>Liber Antiquitatis</i> kötése	75
GABODA PÉTER	
Aegyptiaca	81
SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY	
Supplementum Etruscum	131
NAGY ÁRPÁD MIKLÓS	
Antik és antikizáló köemlékek	135

SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY	
Görög és etruszk agyagvázák	153
RITTER, STEFAN	
Die römischen Bronzestatuetten im <i>Liber Antiquitatis</i> : Ihre Wiedergabe, Bewertung und Deutung	177
VISY ZSOLT	
Késő bronzkori bronz kocsikerék-pár és római lószerszámveret	205
BODNÁR SZILVIA	
Antikizáló reneszánsz kisbronzok	223
GYARMATI JÁNOS	
A gyűjtemény két amerikai tárgya	241
BINCSEK MÓNIKA	
Keleti tárgyak	251
Rövidítések	273
Ábrák jegyzéke	279
Képjegyzék	282
Zusammenfassung	287
Inhalt	290
Képtáblák	293

Die römischen Bronzestatuetten im *Liber Antiquitatis*: Ihre Wiedergabe, Bewertung und Deutung

Stefan Ritter*

Einleitung

Ziel der folgenden Darlegungen ist es, einen ersten Überblick über die römischen bzw. seinerzeit als römisch geltenden Bronzestatuetten der Fejérváry–Pulszky-Sammlung zu geben und dabei exemplarisch einigen Fragen nachzugehen, die sich bei dieser Materialgruppe ergeben.¹

Im Rahmen des hier vorzustellenden Projektes werden zum einen ausschließlich solche Statuetten behandelt, von denen zeichnerische Wiedergaben erhalten sind, und zum anderen alle diejenigen Statuetten, die, ob zu Recht oder Unrecht, zur Zeit des Bestehens der Sammlung als römisch galten. Diese Art der Materialabgrenzung ergibt sich aus der besonderen Quellenlage und bedarf einer Erläuterung.

Antike Bronzestatuetten bildeten einen Schwerpunkt der Fejérváry–Pulszky-Sammlung,² und hierbei handelte es sich offenkundig überwiegend um Werke der römischen Kaiserzeit. Allerdings sind die meisten dieser Bronzen lediglich in knappen Katalogeinträgen belegt, die es nicht erlauben, eine individuelle Vorstellung von den

Ich bin János György Szilágyi sehr dankbar dafür, mich zur Mitwirkung an dem LA-Projekt eingeladen zu haben. Bei Edit Szentési bedanke ich mich für ihre Hilfsbereitschaft bei der Bereitstellung der diversen Quellen und für ihre unermüdlige, von tiefer Begeisterung für die Sache getragene Auskunftsfreudigkeit. Árpád Miklós Nagy habe ich dafür zu danken, mir in der Antikenabteilung des Szépművészeti Múzeum ein annehmlisches Arbeiten ermöglicht und Zugang zu den dort befindlichen Statuetten gewährt zu haben. Nicht zuletzt möchte ich Judit Lebegyev und Krisztina Figler für ihre freundliche Hilfsbereitschaft danken.

Die detaillierte Besprechung aller Statuetten wird, incl. eines Kataloges, im Rahmen einer größeren, alle Gattungen umfassenden Publikation zum LA erfolgen.

Eine zahlenmäßige Vorstellung vermag der Umstand zu geben, daß sich, als die Sammlung 1868 in Paris zum Verkauf angeboten wurde, unter den 936 zu versteigernden Objekten immerhin 204 „Bronzes grecs and romains“ befanden, s. Kat. 1868, 6 ff., Nr. 69–272.

Figuren zu gewinnen. Um so größere Bedeutung kommt den im LA zusammengestellten Aquarellen zu. Diese geben zwar nur einen Teil der durch die Sammlung gegangenen Statuetten wieder; aber nur diejenigen Exemplare, die auch zeichnerisch dokumentiert wurden, treten für uns aus der Anonymität heraus und gewinnen ein Gesicht.

Eine zweite Schwierigkeit besteht darin, daß sich unter den gezeichneten Statuetten diejenigen, die tatsächlich in der römischen Kaiserzeit entstanden, nicht klar abgrenzen lassen. Der Grund hierfür ist, daß nur bei wenigen Exemplaren ihr gegenwärtiger Aufbewahrungsort bekannt ist und somit die Möglichkeit zur Autopsie besteht. Die Zeichnungen selbst erlauben in etlichen Fällen keine hinreichend begründbare Entscheidung darüber, ob ein Stück in der Antike oder erst in der Neuzeit hergestellt wurde. Da es also nicht möglich ist, antike und nachantike Statuetten sauber voneinander zu scheiden, werden hier auch jene Exemplare mit erfaßt, die seinerzeit als römisch angesehen wurden, bei denen aber mehr oder weniger eindeutige Indizien auf eine neuzeitliche Entstehung deuten.

Aus dieser Ausgangssituation ergibt sich auch die Art der Fragen, denen sich anhand der verfügbaren Quellen nachzugehen lohnt. Entscheidend ist hierbei der Umstand, daß die Aquarelle und, im Zusammenspiel damit, die zeitgenössischen Schriftzeugnisse zuallererst über ihre eigene Zeit Auskunft geben: darüber, wie man im mittleren 19. Jh. antike bzw. als antik geltende Statuetten wahrnahm, bewertete und deutete.

Der Dokumentationsstand zu den weitgehend verschollenen Originalen bietet die Möglichkeit, der Frage nachzugehen, welche Vorstellungen man sich zur Zeit des Bestehens der Sammlung in Fejérvárys und Pulszkys engerem Umfeld von ‚römischen‘ Bronzestatuetten machte.

I. Bestandsaufnahme: Die Statuetten und ihre Dokumentation

Die Identifizierung der Statuetten

Aufschluß darüber, welche Statuetten damals als römisch galten, gibt der handschriftliche Katalog der Sammlung, der 1847 angefertigt wurde. Die betreffenden Stücke sind hier in den beiden Rubriken „Griechische und Römische Bronzen. Ganze

Figuren“ und „Griechische und Römische Bronzen. Thiere“ aufgeführt.³ Wenn man von den hier zusammengestellten, als antik geltenden Kleinbronzen zunächst diejenigen abzieht, die an Geräten angebracht, also nicht frei aufgestellt waren;⁴ wenn man sodann unter den Statuetten diejenigen ausschließt, bei denen bereits nachgewiesen werden konnte, daß sie entweder noch vor der Kaiserzeit oder aber erst in der Neuzeit entstanden;⁵ und wenn man schließlich jene Statuetten ausklammert, von denen keine Abbildungen vorliegen: dann verbleiben insgesamt 64 Statuetten, die – bis auf wenige Ausnahmen – zur Zeit des Bestehens der Sammlung als römisch angesehen wurden.⁶ Dieser Umstand geht entweder aus der Verwendung des lateinischen Namens der betreffenden Figur, aus dem Prädikat „römisch“ und/oder aus einer entsprechenden Datierungsangabe hervor.

Bei den meisten dieser 64 Statuetten sind die originalen, im LA zusammengefaßten Aquarelle erhalten. Die 52 Stücke, für die dies gilt, verteilen sich hier auf insgesamt 29 Blätter, auf denen sie teils allein, teils zu mehreren und teils mit anderen Artefakten zusammen dargestellt sind.⁷ Bei neun weiteren Statuetten sind die originalen Aquarelle zwar verschollen, aber indirekt überliefert: in photographischen Aufnahmen und/oder in Zeichnungen von János Varsányi, die ganz offenkundig nach den Aquarellen anfertigt wurden.⁸ Drei weitere Statuetten schließlich, die im LA offenbar nicht erfaßt waren, sind allein in Zeichnungen von Varsányi dokumentiert.⁹

³ Die Rubrik „Ganze Figuren“ umfaßt 88, diejenige der „Thiere“ 34 Einträge, wobei es sich im letzteren Fall überwiegend um Gerätbronzen handelt. Dies gilt im übrigen auch für die in der Rubrik „Büsten und Köpfe“ zusammengestellten Bronzen, unter denen sich ganz offenkundig keine Statuetten befinden. – Zusätzlich werden hier die beiden Isis-Statuetten LA 13,3 und LA 74,2 einbezogen, die zwar in der Rubrik „Egyptische Bronzen“ aufgeführt sind, aber, wie die Katalogeinträge zeigen, bereits damals als Werke der römische Kaiserzeit angesehen wurden.

⁴ Die kaiserzeitlichen Gerätbronzen bleiben einer gesonderten Untersuchung vorbehalten, da sie ein anders orientiertes Herangehen erfordern als die Statuetten; bei ihnen bleibt vor allem die Frage nach ihrer einstigen funktionalen Verwendung zu klären. Die Beschränkung auf die Statuetten ist auch dadurch gerechtfertigt, daß das Sammlungsinteresse, wie die Einträge in den diversen Katalogen zeigen, primär den bronzernen Statuetten und nicht den Bronzen als Materialgruppe galt.

⁵ Letzteres betrifft den Torso LA 30,1 und den Amor LA 73, die als Werke der Renaissance erwiesen wurden; hierzu s. Sz. Bodnár in diesem Band.

⁶ Hierunter sind einzelne Statuetten, die zwar als „griechisch“ betrachtet wurden (so der Bacchus LA 29; zu diesem s. u.), die aber bislang noch nicht eingehender besprochen worden sind und deshalb in diese Untersuchung mit einbezogen werden.

⁷ LA 13,3; 21,1-6; 24,1. 2; 25,1. 2. 5; 26,2; 28; 29; 30,2; 31,1-3. 5; 32; 33,1-5; 34,1; 35; 36; 37,1. 4; 38,1; 39,1-5; 42; 43; 50; 51; 53,1. 2; 61; 74,1. 2; 80; 83,2. 3; 84 (= VJ 95, unten); 90; 91.

⁸ Nur im Photo vorliegend: LA 108; 110; 114. – Im Photo und in Zeichnungen von Varsányi vorliegend: LA 121 (= VJ 119); 122 (= VJ 121); 123 (= VJ 120); 125,1 (= VJ 123, oben); 125,2 (= VJ 122, oben); 126 (= VJ 117, oben).

⁹ VJ 95, oben; VJ 112; VJ 124.

Die ergiebigste Informationsquelle zu diesen Statuetten ist der handschriftliche Sammlungskatalog. Dieser bietet neben der Benennung der Figuren zumeist eher kurze, mitunter aber auch ausführlichere Informationen zu ikonographischen und anderen Details, dazu jeweils Angaben zur Größe, zum Verkäufer, zur Wert und zur Patina. Diese Informationen sind hinreichend, um eine eindeutige Zuweisung zu den gezeichneten Statuetten zu erlauben. In diesem Katalog sind – bis auf drei Ausnahmen – fast alle der in Zeichnungen vorliegenden Statuetten anzutreffen.¹⁰ Der besondere Zeugniswert dieses Kataloges liegt, abgesehen von den wichtigen Sachinformationen, darin, daß er einen vergleichsweise detaillierten Einblick in die Ansichten des/der Verfasser/s zu den damals in der Sammlung befindlichen Bronzestatuetten gewährt.

Von begrenzterer Aussagekraft sind demgegenüber die beiden gedruckten Kataloge, die von Imre Henszlmann gelegentlich der Londoner Ausstellung 1853 und von Ferenc Pulszky zur Pariser Auktion 1868 erstellt wurden.¹¹ Da diese Kataloge nur das Ziel hatten, die dem jeweiligen Publikum ja vor Augen stehenden Originale zu bezeichnen, bieten sie zumeist nur knappe Erwähnungen, die mitunter kaum über die pure Benennung der Figur hinausgehen; ausführlichere Angaben finden sich nur bei solchen Stücken, denen besondere Wertschätzung entgegengebracht wurde.¹² Die meisten Einträge sind derart kurz gehalten, daß in etlichen Fällen keine eindeutige Zuweisung zu den Statuetten im LA möglich ist; dies gilt vor allem für mehrfach vertretene Figuren wie Mercurius, Minerva oder Priapus, die sich nur dann identifizieren lassen, wenn Angaben zu ikonographischen Details, technischen Besonderheiten oder zum Erhaltungszustand gemacht werden.¹³ Im Falle der identifizierbaren

¹⁰ Es fehlen lediglich der Aesculapius LA 39,1, der Harpokrates LA 39,3 und die Fortuna LA 110; diese Statuetten wurden offenbar erst gezeichnet – und wohl auch erst angekauft –, nachdem der Katalog fertiggestellt worden war.

¹¹ Im Londoner Ausstellungskatalog finden sich die betreffenden Statuetten teils in der 42 Einträge umfassenden Rubrik „Greek Bronzes“ (Kat. 1853, 18 ff., Nr. 211–252), teils in der 99 Stücke beinhaltenden Abteilung „Roman Monuments“, bei denen es sich fast ausschließlich um Bronzestatuetten handelt (Kat. 1853, 34 ff., Nr. 541–639). Im Pariser Auktionskatalog erscheinen sie unter den insgesamt 204 „Bronzes grecs and romains“ (hierzu s. o. Anm. 2).

¹² Dies betrifft etwa den einarmigen Bacchus LA 29 (Kat. 1853, 20, Nr. 227; Kat. 1868, 9, Nr. 133); zu diesem s. u.

¹³ Ein Beispiel: Von den fünf Mercurius-Statuetten LA 33,1–5, die in dem handschriftlichen Katalog anhand ikonographischer und technischer Angaben eindeutig identifizierbar sind, kann nur eine einzige sicher mit den im Kat. 1853 erwähnten Darstellungen des Gottes verbunden werden. Der Mercurius LA 33,1 ist wegen der silbern eingelegten Augen und Brustwarzen (s. MS 400; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 12) offenkundig mit Kat. 1853, 36, Nr. 608 identisch („Mercury. The eyes and other parts of the body inlaid with silver.“). Bei den übrigen vier Statuetten LA 33,2–5 ist indes unklar, auf welche der folgenden Figuren sie sich beziehen: Kat. 1853, 36 f., Nr. 607 („Mercury. Bronze.“); Nr. 621 („Mercury. late Roman period.“); Nr. 628 („Mercury.“) oder Nr. 629 („Mercury.“).

Statuetten besitzen die beiden Kataloge freilich durchaus einen hohen Informationswert, denn sie liefern wichtige Informationen über die sich mitunter erheblich wandelnden Deutungen der Figuren.

Vorgeschichte und Verbleib der Statuetten

Über die Vorgeschichte der Statuetten ist in den meisten Fällen nur bekannt, von welchem Vorbesitzer sie erworben wurden, da der handschriftliche Sammlungskatalog jeweils den Namen des Verkäufers und den Ort des Ankaufs angibt. Unter den unmittelbaren Vorbesitzern der 64, in Zeichnungen vorliegenden Statuetten ragen zwei Persönlichkeiten heraus: Immerhin 25 Exemplare wurden bei J. D. Böhm in Wien gekauft, und 11 Bronzen kamen aus der Sammlung Horak in Frankfurt. Die übrigen Stücke wurden bei diversen anderen Sammlern und/oder Händlern in Neapel, Rom, Florenz, Verona, Venedig, London, Paris, Wien, Ofen und Pest erworben.

Weiter zurückverfolgen läßt sich die Vorgeschichte nur bei vier dieser Statuetten, bei denen im Katalog von 1847 verzeichnet ist, aus wessen Händen sie an die Vorbesitzer gelangten. Eine, bei N. Révil in Paris gekaufte Statuette kam aus der Sammlung des Barons D. Vivant-Denon;¹⁴ zwei, bei Böhm in Wien erworbene Stücke befanden sich zuvor im Besitz des Dichters P. Metastasio;¹⁵ und eine in Pest angekaufte Statuette schließlich kam aus der Sammlung von M. Jankovich.¹⁶

Der weitere Werdegang läßt sich in den meisten Fällen nur bis zum Verkauf der Fejérváry-Pulszky-Sammlung in Paris 1868 verfolgen. Nur bei wenigen Stücken liegen Informationen zu den nachmaligen Besitzern vor, doch selbst in diesen Fällen verlieren sich danach mitunter alsbald die Spuren.

Lediglich bei elf der 64 Exemplare ist – bislang – der derzeitige Aufbewahrungsort bekannt.¹⁷ Vier Statuetten – ein ‚Apollon‘, eine Isis, ein Esel und ein Nilpferd –

¹⁴ Der Esel LA 24,2 (= MS 524; Griechische und Römische Bronzen, Tiere, 15). Zur Sammlung Denon s. Szilágyi 1997, 33 / 142 mit Anm. 96 (weitere Lit.).

¹⁵ Der Apollon LA 30,2 (= MS 394; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 6) und der Mercurius LA 33,3 (= MS 403; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 15).

¹⁶ Die Diana VJ 112 (= MS 408; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 18a). – Zur Jankovich-Sammlung s. Kat. 2002.

¹⁷ Vielleicht wird sich im Zuge der weiteren Nachforschungen noch bei einigen weiteren Figuren der Verbleib ermitteln lassen, darunter bei zwei (wohl neuzeitlichen) Statuetten, die zuletzt in Budapest gesichtet wurden: 1) Der ‚Pygmäe‘ LA 21,5 (= MS 452; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 59) ist offenbar mit einer

gelangten an das British Museum in London;¹⁸ zwei Amor-Figuren kamen über Baron E. de Messer de Ravestein an die Musées Royaux in Brüssel¹⁹; eine Isis-Statuette kam in den Pariser Louvre;²⁰ eine gut publizierte und vergleichsweise bekannte Bacchus/Satyr-Gruppe gelangte über die Sammlungen Forman und Loeb in die Münchner Antikensammlung;²¹ und drei Statuetten – ein Pygmäe, eine Minerva und ein Amor – werden in der Antikenabteilung des Szépművészeti Múzeum in Budapest aufbewahrt.²²

Das Gros der ‚römischen‘ Statuetten der Fejérváry–Pulszky-Sammlung tritt somit lediglich in den Jahren zwischen 1842, als die meisten, im LA zusammengefaßten Aquarelle angefertigt wurden, und der Pariser Auktion 1868 ans Licht.

„priapikus figura“ identisch, die sich laut Pulszky F. eml. 1997, 73 / 168 (H. Horváth) unter der Inv.-Nr. 51.2841 in der Antikenabteilung des Szépművészeti Múzeum befindet, sich dort bisher aber nicht auffinden ließ. 2) Der Hercules LA 114 (= MS 439; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 39a) gelangte 1894 über Gy. Ráth an das Budapester Nemzeti Múzeum (s. Hekler 1913, 463 f.), gilt aber inzwischen als verschollen; s. Pulszky F. eml. 1997, 109 / 190 zu Kat. 59.20 (J. Gy. Szilágyi).

¹⁸ ‚Apollon‘ LA 50: Brit. Mus.; MS 455; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 61; Kat. 1853, 35, Nr. 552; Kat. 1868, 12, Nr. 184; Reinach, Rép. Stat., II (1897), 82,7; H. B. Walters, Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman, and Etruscan, in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum (1899) 143, Nr. 792 und Taf. 22; Hekler 1913, 464. – Isis LA 74,2: Brit. Mus., Inv.-Nr. 1868.5–20.53; MS 336; Egyptische Bronzen, 6; Kat. 1853, 7, Nr. 44 oder 45 („Two representations of Isis, in the Roman style [...]“); Kat. 1868, 11, Nr. 158; Walters, a. O., 239, Nr. 1457. – Esel LA 24,2: Brit. Mus., Inv.-Nr. 1868.5–20.50; MS 524; Griechische und Römische Bronzen, Thiere, 15; Kat. 1853, 36, Nr. 595; Kat. 1868, 16, Nr. 255; Reinach, Rép. Stat., II (1897), 745,3; Walters, a. O., 280, Nr. 1790, Abb. 28 (Zeichnung). – Nilpferd LA 25,1: Brit. Mus., Inv.-Nr. 1868.5–20.49; MS 510; Griechische und Römische Bronzen, Thiere, 1; Kat. 1853, 21, Nr. 245; Kat. 1868, 15, Nr. 223; Walters, a. O., 280, Nr. 1789.

¹⁹ Amor LA 84: Brüssel, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Inv. R. 853; MS 423; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 31; Kat. 1853, 35, Nr. 550; Kat. 1868, 9, Nr. 122; E. de Messer de Ravestein, Musée de Ravestein, Catalogue descriptif¹ 1871, 349 f., Nr. 455. – Amor LA 90: Brüssel, Mus. Royaux, Inv. R. 856; MS 421; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 29; Kat. 1853, 35, Nr. 565; Kat. 1868, 8, Nr. 113; de Meester de Ravestein, a. O., 350 f., Nr. 458.

²⁰ Isis LA 13,3: Louvre, Inv.-Nr. MNB 1700; MS 335; Egyptische Bronzen, 5; Kat. 1853, 7, Nr. 44 oder 45 (hierzu s. vorhergehende Anm. zur Isis LA 74,2); Jegyzék 1868, 10; Kat. 1868, 11, Nr. 157; Reinach, Rép. Stat., II (1897), 421,1; A. de Ridder, Les bronzes antiques du Louvre, I (1913), 107, Kat. 790, Taf. 54.

²¹ Zu dieser Gruppe s. u.

²² Zur Minerva LA 31,2 s. u. – Pygmäe LA 21,6: SzM, Antik Gyűjtemény, Inv.-Nr. 51.2855; MS 451; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 58; Kat. 1868, 10, Nr. 152 oder 153; Kat. 1891, 12, Nr. 73. – Amor VJ 95, oben: SzM, Antik Gyűjtemény, Inv.-Nr. 51.2853; MS 418, Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 26; Kat. 1853, 37, Nr. 616; Kat. 1868, 8, Nr. 119; Kat. 1891, 9, Nr. 39.

II. Die Aquarelle im *Liber Antiquitatis* und ihr Umgang mit den Vorbildern

Zur Zuverlässigkeit der Aquarelle

Bei den im LA zusammengestellten Aquarellen stellt sich zunächst die Frage, wie zuverlässig und genau sie die als Modell dienenden Bronzestatuetten wiedergeben. Hieran knüpft sich wiederum die Frage, inwieweit sich bei möglichen Abweichungen übergreifende Gemeinsamkeiten in der zeichnerischen Darstellung erkennen lassen, die Hinweise auf die dahinterstehenden Darstellungsabsichten zu geben vermögen.

Wenn man in denjenigen Fällen, in denen dies möglich ist, Original und Zeichnung miteinander vergleicht, dann ist zunächst grundsätzlich festzustellen, daß die Aquarelle insgesamt und in den wesentlichen Details einen zutreffenden Gesamteindruck vermitteln.

Das Bemühen um getreue Wiedergabe zeigt sich auch darin, daß die Statuetten entweder genau im Maßstab 1 : 1 oder, um bei kleineren Exemplaren die Details zu zeigen, in lediglich leichter Vergrößerung dargestellt sind. Dies läßt sich auch bei den nicht im Original greifbaren Stücken nachvollziehen, da der Sammlungskatalog von 1847 bei allen Statuetten genaue Maßangaben liefert.²³

Sodann wurde auch in der Farbgebung sichtlich versucht, dem Erscheinungsbild der Originale möglichst nahezukommen, auch wenn dieses Vorhaben bei einigen, recht grell gefärbten Aquarellen allzu farbintensiv umgesetzt erscheint. Die Farbtreue läßt sich zwar nur bei den wenigen greifbaren Originalen wirklich nachprüfen, doch der Sammlungskatalog von 1847 bietet auch sonst eine gewisse Kontrollmöglichkeit, da er jeweils kurze Angaben zur Patina macht.

Deutlich ist schließlich auch das Bestreben, in der Darstellung der Oberflächenstruktur den bronzenen Statuetten nahezukommen. Die Bewältigung dieser, der schwierigsten Aufgabe, vor welche die Maler gestellt waren, ist nur bis zu einem gewissen Grade als gelungen zu bezeichnen. In denjenigen Fällen, in denen die Originale zum Vergleich verfügbar sind, vermitteln die Aquarelle nur eine eher allge-

²³ Im Katalog von 1847 ist die Höhe der Statuetten jeweils in Wiener Zoll (1'' = 2,634 cm) und Wiener Linie (1''' = 0,219 cm) angegeben.

meine, in den Details aber unzureichende Vorstellung von der Plastizität der Statuetten. Dies gilt insbesondere für jene Aquarelle, bei denen die Oberfläche der Figur nur mit groben Strichen und sehr schematisiert angegeben ist. Daher liefern die Aquarelle selbst bei größeren und qualitätvolleren Statuetten, deren Zeitstellung sich anhand der originalen Bronzen, wären sie verfügbar, wohl zumindest eingrenzen ließe, keine zuverlässigen und hinreichenden Anhaltspunkte für eine stilistische Datierung.

Der Vergleich mit den verfügbaren Originalen zeigt aber zugleich, daß die Maler, bei allem Bemühen um getreue Wiedergabe, das Erscheinungsbild der Statuetten auch gezielt und dabei nicht unerheblich veränderten. Zu fragen ist, worin diese Veränderungen bestehen und ob sie ein gemeinsames Muster erkennen lassen.

Dieser Frage soll hier anhand zweier Bronzen exemplarisch nachgegangen werden: zum einen anhand der in München befindlichen Bacchus/Satyr-Gruppe LA 42, da diese Gruppenkomposition Gelegenheit bietet, die Wiedergabe von miteinander in Interaktion befindlichen Figuren zu prüfen; und zum anderen anhand der in Budapest aufbewahrten Minervastatuelette LA 31, 2.

Die Münchner Bacchus/Satyr-Gruppe: Kontrast-Milderung

Die 16,8 cm hohe Gruppe aus Bacchus und Satyr LA 42 (**Abb. 40–41**) ist das prominenteste und am besten publizierte Stück unter den hier zu besprechenden Bronzen.²⁴ Die bei J. D. Böhm in Wien gekaufte Bronze gelangte nach der Pariser Auktion 1868 zunächst in die Sammlung Forman, bei deren Versteigerung dann in den Besitz von James Loeb und von hier aus schließlich an die Münchner Antikensammlung. Diese Figurengruppe entstand, wie zuletzt E. Pochmarski eingehend begründet hat, wohl um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr.²⁵ Da die Gruppe in neueren

²⁴ München, Antikensammlung, Inv.-Nr. SL 19; MS 393; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 5; Kat. 1853, 36, Nr. 604; Jegyzék 1868, 11; Kat. 1868, 10, Nr. 134; Reinach, Rép. Stat., III (1904), 35,7; C. H. Smith, Forman Collection. Auktion Sotheby (1899) 18, Nr. 107, Taf. 7; J. Sieveking, Die Bronzen der Sammlung Loeb (1913), 55 f., Taf. 22; Hekler 1913, 463; I. Manfrini-Aragno, Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains (1987), 92, Abb. 127; St. F. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios (1989), 169, Kat. S 3 (mit weiterer Lit.), Taf. 23; E. Pochmarski, Dionysische Gruppen (1990), 192, 317, Kat. P 11 (mit weiterer Lit.), Taf. 64.2; Pulszky F. eml. 1997, 104 / 186, Kat. 59.11 mit Abb. (J. Gy. Szilágyi).

²⁵ Pochmarski, a. O., 192.

Publikationen hinreichend ausführlich besprochen worden ist, kann hier auf eine Beschreibung verzichtet werden.²⁶

Beim Vergleich des Originals mit dem Aquarell im LA zeigt sich, daß die Gruppe sowohl als Ganzes als auch in den motivischen Details recht genau wiedergegeben ist. Zugleich fallen aber nicht unerhebliche Veränderungen auf.

Der sehr schlanke Körper des Bacchus ist im Aquarell insgesamt fülliger, gerundeter und zugleich gedrungener dargestellt. Der Oberkörper ist stärker zum Satyrn hin geneigt. Der Kopf des Gottes, beim Original nah zur Schulter seines erhobenen rechten Armes hin gerückt, ist zur Mittelachse des Körpers hin verschoben und zudem, im Verhältnis zum Körper, verkleinert. Dementsprechend liegt der rechte Unterarm flacher auf dem Haupt auf, und der angewinkelte linke Unterarm ist flacher zur Schulter des Satyrn hin geführt. Der Unterkörper ist auffallend gerundet und die rechte Hüfte weit herausgeschoben, so daß der Kontur der Hüfte nicht, wie beim Original, fließend, sondern mit einem Knick in denjenigen des Oberkörpers übergeht. An den Beinen sind sowohl Ober- als auch Unterschenkel fülliger gebildet, so daß ihre gerundeten Konturen an den Knien schärfer aufeinandertreffen. Zugleich ist das linke Spielbein weiter zur Seite gesetzt, wobei der stark ausladende Schwung des linken Oberschenkels – deutlich vor allem an dessen Innenkontur – etwas unglücklich durch die steile Stellung des Unterschenkels auszugleichen gesucht ist.

Der Körper des Satyrn wiederum ist weniger massig und gedrungen, sondern schlanker gebildet als beim Original, wobei aber auch hier die einzelnen Körperformen runder und fülliger dargestellt sind; dies fällt vor allem am Oberkörper auf, an dem die kräftige, kleinteilig modellierte Bauchmuskulatur des Vorbildes ganz geglättet ist und sich stattdessen eine speckige Hüfte vorwölbt. Der linke Arm mit dem aufgestützten Stock ist weiter zur Seite gestreckt, wogegen der Kopf zur Mittelachse des Körpers hin verschoben ist und somit näher am angewinkelten linken Arm des Bacchus sitzt. Am Kopf fällt ferner auf, daß dieser nicht so weit zurückgelehnt ist wie beim Original und zudem zum Betrachter hin gedreht ist. Bemerkenswert ist schließlich die veränderte Wiedergabe der Mundpartie: Während beim bronzenen Satyrn der von geraden Lippen eingefasste Mund lachend geöffnet ist, zeigt das Aquarell eine stark geschwungene Oberlippe und den Mund geschlossen.

²⁶ S. v.a. die ausführliche Beschreibung bei Pochmarski, a. O., 192.

Nimmt man diese Abwandlungen zusammen, dann werden die Absichten des Malers deutlich. Zum einen sollten bei der zweidimensionalen Wiedergabe offenkundig so viele Details wie möglich sichtbar gemacht werden; daher ist etwa auch das Trinkhorn des Bacchus nach vorn gedreht, so daß auch seine Öffnung ganz sichtbar wird. Besonders deutlich wird diese Intention in der Drehung und Neigung des Satyr-Kopfes zum Betrachter hin und – damit korrespondierend – darin, daß die gesamte Gruppe nicht frontal, sondern leicht von oben wiedergegeben ist. Ganz offensichtlich sollte das aufblickende Gesicht des Satyrn ebenso vollständig sichtbar gemacht werden wie das seines Herrn. Dieses Streben nach weitgehender Sichtbarmachung brachte es allerdings mit sich, daß der gemalte Satyr seinen Herrn, anders als beim Original, nicht anblickt.

Die füllige, rundliche und weiche Bildung der Körperformen beider Figuren sodann deutet auf das Bestreben, den beim Original sehr pointierten Kontrast zwischen dem schlanken, grazil stehenden Gott und dem stämmigen, muskulösen Satyrn zu mildern und beide einander ähnlich zugestalten. Dieses Bemühen um Angleichung tritt auch darin zutage, daß die Körper und Köpfe beider Figuren einander angenähert sind, vor allem dadurch, daß das linke Bein des Bacchus weit zur Seite gesetzt und sein Oberkörper leicht zum Satyrn hin geneigt ist. Hierdurch wird das für die Bronzegruppe charakteristische Auseinanderstreben der Figuren deutlich abgeschwächt: Während der originale Bacchus vollkommen in sich versunken ist und hierdurch der Kraftaufwand des Satyrs gerechtfertigt erscheint, tendiert der gemalte Gott in die Bewegungsrichtung des Satyrn. In diesem Streben nach Milderung vorhandener Gegensätze scheint auch der Grund für die auffallendste Veränderung zu liegen: dafür, daß der Satyr seinen Herrn nicht lachend anschaut, sondern ernst an diesem vorbeischaut. Damit ist ein ganz wesentliches Moment der Bronzegruppe in der Zeichnung nicht wiedergegeben.

Das Bemühen um eine übergreifende Harmonisierung des Erscheinungsbildes der Gruppe hat zur Folge, daß der Kontrast zwischen den beiden, so unterschiedlich charakterisierten Figuren, welcher den eigentlichen Reiz der Gruppe ausmacht, weitgehend verloren geht: der Kontrast zwischen dem sich selbst genügenden, durch seine ruhige Erscheinung wirkenden, jugendlich-schönen Gott und dem aktiven, unbekümmert-zielstrebigen, auf seinen Herrn fixierten, untersetzten Satyrn.

Die Budapester Minerva: Ausdrucks-Steigerung

Die 11,9 cm hohe Statuette der Minerva LA 31,2 (**Abb. 42–43**) wurde ebenfalls bei J. D. Böhm in Wien gekauft; sie gelangte nach der Pariser Auktion 1868 in die Sammlung von Gy. Ráth, nach dessen Tod sie dann an das Szépművészeti Múzeum in Budapest kam.²⁷

Bevor nach dem Verhältnis zwischen Aquarell und Original zu fragen sein wird, ist zunächst auf die Bronzestatuette selbst einzugehen, da diese bislang noch nicht ausführlicher publiziert wurde.

Die Göttin steht auf dem rechten Bein und hat das linke weit zurückgesetzt. Sie ist mit einem langen, gegürteten Peplos bekleidet, der den Körper bis zu den Füßen verhüllt; die Fußspitzen treten hervor. Das Standbein wird von den langen, kräftigen Röhrenfalten des Gewandes verhüllt, während sich der Oberschenkel des zurückgesetzten linken Beines unter dem Gewandstoff abzeichnet. Der Überfall des Peplos zieht waagrecht über den Bauch, fällt in mehreren Faltenwürfen hinab bis auf die Oberschenkel und verläuft von dort über das Becken nach oben, wo er oberhalb des Gesäßes wieder waagrecht endet. Die Ägis ist ringsum geschuppt und besitzt einen profilierten Saum, von dem aus sich sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite jeweils zwei paarweise angeordnete Schlangen nach innen schlängeln. Im Rücken der Göttin ist der Saum der Ägis halbrund gebildet, während er auf der Vorderseite bis hinauf zum Gorgoneien eingezogen ist und auf diese Weise die leicht hervortretenden Brüste umfährt. An dem runden, plastisch hervortretenden Gorgoneion sind schematisch Gesichtszüge angedeutet, und das Haar ist als flacher Bogen angegeben. Die Ägis weist einen dreieckigen Ausschnitt auf, auf dessen profiliertem Rand oberhalb der Schultern je ein kleiner länglicher, offenbar Schlangen meinender Aufsatz angebracht ist. Der rechte Arm der Göttin ist leicht angewinkelt vorgestreckt; die Hand fehlt. Der linke Arm ist erhoben, und die Hand ist zum Kopf hin angewinkelt. Die Hand ist für das Einsetzen eines stabartigen Attributes hergerichtet; die entsprechende Rille verläuft oben genau auf den Helm und unten auf den Unterarm der

²⁷ Budapest, SzM, Antik Gyűjtemény, Inv.-Nr. 51.2842; MS 396; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 8; Kat. 1853, 35, Nr. 566; Kat. 1868, 7, Nr. 94 oder 96; Henszlmann 1875/76, 54 (zur Sammlung Ráth); evtl. Kat. 1891, 11, Nr. 58 (?). Zum Verbleib in der Sammlung Ráth s. Pulszky F. eml. 1997, 73 / 168) (H. Horváth).

Göttin zu. Das lange, schmale Gesicht läuft nach vorn spitz zu. Die Lippen springen vor, und die schmale Nase geht in gerade Brauenbögen über, unter denen längliche Augen mit profilierten Lidern und leicht vorspringender Pupille sitzen. Das lange Haar zieht von der Stirnmitte in parallel geführten Strähnen zum Nacken und endet dort an einer Haarspange, unterhalb derer vier, mit den von oben kommenden Strähnen nicht korrespondierende Strähnen herabfallen. Auf dem leicht zur Standbeinseite hin gedrehten Haupt sitzt ein korinthischer Helm, an dem der Nasenschutz und die Augenöffnungen im Relief angedeutet sind; die Helmkalotte ist leicht erhaben abgesetzt.

Die Statuette geht auf einen kaiserzeitlichen Minerva-Typus zurück, der sich in Motiven wie der Anlage des Peplos, dem Armschema und der Gestaltung der Ägis allgemein an Vorbilder des 5. Jhs. v. Chr. anlehnt.²⁸ Der Budapester Minerva sowohl typologisch als auch in den einzelnen Motiven besonders eng verwandt ist eine auch in der Größe entsprechende Bronzestatuette in Paris, bei der die rechte Hand mit einer darauf sitzenden Eule erhalten ist.²⁹

Mehrere Indizien sprechen allerdings dafür, daß die Budapester Statuette erst in der Neuzeit entstand. Der sauber geglättete, keine Bruchspuren aufweisende Stumpf des rechten Armes deutet darauf, daß hier nie eine Hand saß und der Arm bereits fragmentiert hergestellt wurde. Zweifel an der antiken Zeitstellung weckt ferner der Umstand, daß sich die Schuppen der Ägis auch unterhalb des Ägis-Saumes fortsetzen. Vor allem aber befremdet der Umstand, daß die für das Einstiften eines Attributes hergerichtete Rille in der linken Hand genau zwischen Helm und linkem Unterarm verläuft, so daß hier allenfalls ein kurzer länglicher Gegenstand, aber keine Lanze eingesetzt gewesen sein kann; eine Lanze ist aber das einzige Attribut, welches bei einer Statuette der Minerva in der erhobenen Hand in Betracht kommt. Welche Handhaltung zu erwarten wäre, zeigt etwa die eng verwandte Statuette in Paris, bei der die linke Hand nur so weit abgeknickt ist, daß sie eine senkrecht eingesetzte Lanze halten konnte.³⁰ Bei der Anfertigung der Budapester Statuette kam es ganz

²⁸ Zum Typus: A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, I, Augst (1977), 61 (hier Typus II B); A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, III, Westschweiz, Bern und Wallis (1980), 49 f. zu Kat. 44, Taf. 60, 61 (mit weiteren Beispielen).

²⁹ Paris, Louvre, Inv.-Nr. 36. H. 13,5 cm. Reinach, *Rép. Stat.*, II (1897), 280,5; A. de Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*, I (1913), 103, Kat. 750, Taf. 51.

³⁰ S. vorhergehende Anm.

offenkundig nicht auf die glaubhafte Herrichtung für die Einstiftung eines Attributes, sondern allein auf die graziöse Haltung der – vermutlich nie mit einem Attribut versehenen – Hand an. Bei der Bronze handelt es sich somit sehr wahrscheinlich um die neuzeitliche Imitation eines kaiserzeitlichen Vorbildes.

Das Aquarell im LA zeigt die Statuette in leichter Vergrößerung (H. 12,5 cm). Trotz insgesamt zutreffender Darstellung ist sie aber in einigen Details merklich verändert wiedergegeben.

Der schlanke Körper der Bronzefigur ist deutlich breiter und massiger dargestellt. Mit diesem Bestreben um kompakte Geschlossenheit hängt es wohl auch zusammen, daß, anders als beim Original, die Fußspitzen nicht unter dem schweren, zum Boden reichenden Gewand hervortreten. Besonders auffallend ist aber, daß das Haupt, ganz im Gegensatz zum Original, leicht gesenkt und zum Betrachter hin gedreht ist. Der Grund ist wohl in dem Bestreben zu suchen, die bei der Bronze anzutreffende, recht befremdliche Längung des Gesichtes mit dem hohen Kinn und den sehr flachen, spitz nach vorn zulaufenden Wangen nicht zum Vorschein treten zu lassen. Bemerkenswert ist ferner, daß der beim Original recht hoch sitzende, sehr kleine und fest geschlossene Mund leicht geöffnet dargestellt ist, offenkundig in der Absicht, das Gesicht zu beleben. Durch diese Veränderungen erhält das Gesicht eine träumerisch-sinnliche, fast schmachtende Note, die bei der bronzenen Vorlage vollkommen fehlt.

Die Bacchus/Satyr-Gruppe und die Minerva im Vergleich: Zeitgemäße Verschönerungen

Wenn man die zeichnerischen Wiedergaben der Bacchus/Satyr-Gruppe LA 42 (Abb. 40) und der Minerva LA 31,2 (Abb. 42) miteinander vergleicht, dann lassen sich durchaus Gemeinsamkeiten in der Vorgehensweise des Malers feststellen. In beiden Fällen ist das Bestreben deutlich, die Figuren insgesamt fülliger, gerundeter und in sich geschlossener zu gestalten, vorhandene Kontraste im Erscheinungsbild zu mildern und einzelne Partien wie vor allem die Gesichter, wenn deren Ausführung beim bronzenen Original als störend empfunden wurde, durch Drehung der Ansichtsseite und sogar motivische Eingriffe im Sinne eigener Schönheitsvorstellungen zu verändern.

Die Zielrichtung der vorgenommenen Veränderungen ist indes jeweils eine andere. Während bei dem agilen Satyrn dessen hohes Energiepotential durch die Drehung des Kopfes und das Schließen des Mundes gedämpft wird, erfährt die ruhig stehende Minerva durch das Senken des Hauptes und das Öffnen des Mundes eine sichtliche Belebung. Im einen Fall wurde also die offenkundig als zu stark empfundene Expressivität zurückgenommen, im anderen die als ungenügend betrachtete Ausdrucksstärke des Originals gesteigert.

Durch diese Art der Stilisierung werden die Unterschiede zwischen den beiden, nach Körperlichkeit, Habitus und Handlungsweise denkbar verschiedenen Bronzen merklich nivelliert: im Sinne einer übergreifenden, vom Maler verinnerlichten Schönheitsvorstellung. Seine Absicht – und damit natürlich auch diejenige seiner Auftraggeber – war es ganz offenkundig, die Bronzen von ihrer vorteilhaftesten Seite zu zeigen, indem er ihr Erscheinungsbild dem eigenen Zeitgeschmack entsprechend verschönerte.

Denn mit seinen Bemühungen stand er ja keineswegs allein. Ganz vergleichbare Tendenzen lassen sich in den Jahrzehnten um 1850 auch sonst bei zeichnerischen Wiedergaben von Antiken beobachten, etwa in jenen überaus zahlreichen Zeichnungen, die damals nach Wandbildern aus Pompeji angefertigt wurden.³¹ Diese geschmacklichen Gemeinsamkeiten sind angesichts der engen persönlichen Beziehungen Fejérvárys und Pulszkys zu Antikenfreunden in anderen europäischen Ländern und ihrer regen Reisetätigkeit keineswegs verwunderlich;³² und ihre Italienreisen, die ja auch nach Pompeji führten, fielen just in die Zeit, als Pompeji seine Blütezeit als inspiratorischer Anziehungspunkt für antikenbegeisterte Maler erlebte.

³¹ Hierzu s. die umfassende Dokumentation in: Pompei, Pitture e mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatore e pittori dei secoli XVIII e XIX (1995). – Ein gutes, freilich ganz willkürlich herausgegriffenes Vergleichsbeispiel ist etwa das von Giuseppe Abbate angefertigte Aquarell der Ostwand des Trikliniums (16) der Casa di Marco Lucrezio (IX 3, 5) (ebenda 366, Abb. 182), deren bekanntes Mittelbild den trunkenen, sich auf Priapus stützenden Hercules und Omphale vorführt. Der zwischen 1836 und 1866 tätige Maler (s. ebenda 238) veränderte das heute in Neapel (Mus. Naz., Inv. 8992; s. etwa in: LIMC, VII [1994], s. v. Omphale 29, Taf. 34; Pompei, Pitture e mosaici IX. Regio IX parte II [1999], 269, Abb. 191 a) befindliche Wandbild in durchaus vergleichbarer Weise, wie es im Aquarell des LA mit der Bacchus/Satyr-Gruppe LA 42 geschah: Die Körper der Figuren, dabei insbesondere der des Hercules, sind gedrungener und in den Einzelformen gerundeter dargestellt, und vor allem sind die Mäuler des Hercules und des Priapus nicht, wie beim Original, geöffnet, sondern fest geschlossen; das Lachen des Priapus ist ebenso unterdrückt wie bei dem Satyrn der Bronzegruppe.

³² Zu den Reisen der beiden und insbesondere zu ihren zahlreichen persönlichen Kontakten in Italien s. Szilágyi 1997, 26 f. / 134 ff.

Es bleibt freilich die Frage, ob und inwieweit die Abwandlungen in der zeichnerischen Wiedergabe der Bronzen damals auch als solche reflektiert, d. h. als verändernde Eingriffe wahrgenommen wurden. Direkte Auskunft hierüber geben die Quellen nicht, da es in ihnen jeweils um die Bronzen selbst und nicht um die Aquarelle geht. Aber aus dem handschriftlichen Sammlungskatalog (MS) lassen sich immerhin insofern Anhaltspunkte gewinnen, als dort jeweils vermerkt ist, was man an den Bronzen besonders schätzte.

Der vergleichsweise ausführliche Eintrag zur Bacchus/Satyr-Gruppe LA 42 gibt diesbezüglich folgendermaßen Auskunft: „Bacchus und Satyr Gruppe, prachtvoll erhaltene, Bacchus ruhend [...], und sich auf einen stämmigen Satyr stützt – der, den Stock in der Hand, fröhlich sich vorwärts beugend, den ruhenden Gott mit sich zu reißen strebt. Neben Bacchus eine Vase, Copie einer berühmten Marmorstatue daher Stok und Vase als stützen, schöner Gegensatz im Ganzen und einzelnen, der sonst schlanke ruhige Gott, der fröhliche bewegte stäm(m)ige Satyr, mit gespitzten Ohren, schwänzchen, Hörnern und zäpfchen [...]“.³³

Dieser begeisterte Text zeigt ganz explizit, daß es gerade die Gegensätzlichkeit der beiden Figuren war, die als eigentlicher Reiz der Gruppe angesehen wurden. Um so bemerkenswerter ist es, daß in dem fast gleichzeitig angefertigten Aquarell eben diese, als inspirierend empfundenen Gegensätze zwischen Bacchus und Satyr deutlich abgeschwächt wurden. Dies läßt nur den Schluß zu, daß die bei der zeichnerischen Wiedergabe vorgenommene Kontrast-Milderung nicht als solche wahrgenommen wurde. Die diminutive Begrifflichkeit bei der Beschreibung des Satyrn („Schwänzchen“, „Zäpfchen“) deutet darauf, daß dieser nicht nur als Kontrastfigur zu Bacchus, sondern zugleich auch als niedlich und putzig angesehen wurde; hierin könnte eine mögliche Erklärung für die Bereitschaft liegen, seine Expressivität zu dämpfen.

Zu der Minerva LA 31,2 bieten die Kataloge von 1847 und 1853 nur kurze Einträge, doch aus diesen geht, wenn auch lakonisch, so doch klar hervor, was man an der Figur schätzte: den „strengen Stil“.³⁴ Gemeint ist damit offenkundig der bereits

³³ MS 393; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 5.

³⁴ MS 396; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 8 („Minerva stehend, gehelmt mit der Agis auf der Brust, in langen gefalteten Gewand, in strengen Styl – Die rechte Hand bei Gelenk abgebrochen, die linke erhoben“); Kat. 1853, 35, Nr. 566 („Minerva standing, Bronze. Severe style“). Das Prädikat „strenger Stil“ findet sich nur bei dieser Minerva, und deshalb lassen sich die beiden knappen Einträge überhaupt auf dieselbe Figur beziehen.

damals präse Umstand, daß diese Figur in einzelnen Motiven auf Werke des 5. Jhs. v. Chr. rekurriert.

Angesichts dessen, daß die Wertschätzung dieser Bronze auf ihrem altertümlichen Erscheinungsbild beruhte, ist es allerdings erstaunlich, daß die so geschätzte ‚Strenge‘ im Aquarell keineswegs konsequent zum Vorschein tritt, sondern in der romantisierenden Darstellung des Gesichtes geradezu in ihr Gegenteil verkehrt wurde. Der lediglich partielle Anschein hohen Alters reichte offenkundig aus, um die Wahrnehmung der gesamten Figur zu prägen. Insofern verwundert es auch nicht, daß der Verfertiger der sehr wahrscheinlich neuzeitlichen Bronze mit seinem Vorhaben Erfolg hatte, seiner Minerva mittels einzelner altertümlicher Motive die Aura besonderer Authentizität zu verleihen, um sie als antik zu verkaufen.

III. Bewertungsmaßstäbe:

Die schriftlichen Äußerungen zu den Statuetten

Zur zeitgenössischen Bewertung der Statuetten

Im folgenden soll gefragt werden, nach welchen Kriterien sich seinerzeit die Bewertung der Statuetten richtete und weshalb sich einige von ihnen besonderer Wertschätzung erfreuten. Diesbezüglich bieten die diversen Kataloge, darunter in erster Linie der handschriftliche Sammlungskatalog (MS) recht aussagekräftige Informationen.

Eine Rolle spielte zunächst grundsätzlich der Wert des Materials, wobei die Bronze deutlich hinter Gold und Silber rangierte. Dies zeigt sich deutlich darin, daß in dem Sammlungskatalog die aus Metall bestehenden Artefakte in der Reihenfolge Gold–Silber–Bronze aufgeführt sind; hierbei folgen auf die antiken Figuren und Gegenstände aus Gold und Silber zunächst die betreffenden mittelalterlichen Stücke, bevor die Bronzen, als eigener Block, an die Reihe kommen. In dieser Gewichtung liegt offenbar auch der Grund dafür, daß auf dem Titelblatt des LA, also an herausgehobener Stelle, von den mutmaßlich kaiserzeitlichen Statuetten nicht etwa zwei Bronzefiguren, sondern zwei kleine, zudem fragmentierte Silberstatuetten abgebildet

sind.³⁵ Dementsprechend werden bei der Besprechung der Bronzestatuetten, wenn silberne eingelegte Augen vorhanden sind, diese stets ausdrücklich vermerkt.³⁶

Weitere äußere Kriterien, die in den diversen Katalogen als Ausweis besonderer Qualität erscheinen, sind: eine schöne Patina, eine vermeintlich antike und/oder aus kostbarerem Material bestehende Basis und ein perfekter Erhaltungszustand.³⁷

Von größerem wissenschaftsgeschichtlichen Interesse sind nun freilich andere, weniger objektive Kriterien, die direkt mit der Deutung und kunsthistorischen Verortung der Figuren zu tun haben und die, wie sich zeigen läßt, bei der Bewertung der Statuetten die ausschlaggebende Rolle spielten. Dies soll im folgenden anhand zweier Fallbeispiele aufgezeigt werden. Es handelt sich dabei um Statuetten, die es zu der Zeit, als sie sich in der Fejérváry-Pulszky-Sammlung befanden, aus jeweils unterschiedlichen Gründen zu zeitweiligem Ruhm brachten.

Der einarmige Bacchus und ein verlorener Mythos

Der wissenschaftsgeschichtlich wohl spektakulärste Fall ist der Werdegang der Bacchus-Statuette LA 29 (**Abb. 44**).³⁸ Die Statuette wurde bei Rollin in Paris gekauft und verscholl nach der Pariser Auktion 1868.

Die stattliche, 24,4 cm hohe Figur erscheint im LA leicht vergrößert (25,5 cm), auf einem eigenen Blatt. Der nackte, jugendliche Gott ist nicht von vorn, sondern von der linken Körperseite dargestellt. Er steht auf dem linken Bein und hat das rechte zurückgesetzt, so daß nur der Fußballen am Boden aufsitzt. Am linken Fuß zeigt das

³⁵ Zum Titelblatt des LA s. Pulszky F. eml. 1997, 99 / 182, Kat. 59.1 mit Abb. (J. Gy. Szilágyi). Dort erscheinen im untersten Fach des filigran stilisierten, hölzernen Regals zwei wohl kaiserzeitliche Silberstatuetten, bei denen jeweils die rechte Hand fehlt: eine Fortuna (= MS 289; Antike Figuren und andere Gegenstände aus Silber, 3) und ein mit der über den Kopf gezogenen Toga bekleideter Genius (= MS 290; Antike Figuren und andere Gegenstände aus Silber, 4 [„Redner“]).

³⁶ Etwa: ‚Juppiter‘ LA 28 (MS 389; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 1); Minerva LA 31,5 (MS 395; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 7; Kat. 1853, 36, Nr. 585; Kat. 1868, 7, Nr. 95); Mercurius LA 33,1 (MS 400; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 12; Kat. 1853, 36, Nr. 608; Kat. 1868, 9, Nr. 128), etc.

³⁷ Etwa: Isis LA 13,3 (Kat. 1868, 11, Nr. 157: „Belle figure d’une conservation parfaite, socle antique“); Priapus LA 21,1 (Kat. 1868, 10, Nr. 149: „belle patine verte“); Priapus LA 21,2 (MS 445; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 52: „postament von Chalcédon“), etc.

³⁸ Verbleib unbekannt; MS 392; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 4; BullInst 1851, 124; Kat. 1853, 20, Nr. 227; E. Braun, MonAnBull 1854, 82, Taf. 14; Jegyzék 1868, 10; Kat. 1868, 9, Nr. 133; Reinach, Rép. Stat., II (1897), 112,8.

Aquarell eine hohe Sandale, deren Riemen bis zur Mitte der Wade hinaufreichen; am rechten Fuß hingegen ist nur eine Sohle dargestellt, während die Riemen fehlen. Der Oberkörper ist gerade aufgerichtet und leicht zur Standbeinseite hin gedreht, wogegen der Kopf zur Spielbeinseite hin gewandt ist. Im Haar sitzt ein Kranz aus kräftigen Blättern. Aus dem aufgebundenen Haar fällt auf der im Aquarell dargestellten linken Körperseite eine lange Strähne (oder Binde?) herab, die sich auf Schulterhöhe in zwei gewellte, über die Brust reichende Strähnen teilt; eine ebensolche lange, gewellte Strähne ist über der rechten Brust dargestellt. Der Ansatz des fehlenden rechten Armes ist nicht sichtbar. Das auffallendste Kennzeichen der Figur ist indes das Fehlen des linken Armes. Die im Aquarell gut sichtbare Schulter ist ringsum vollkommen glatt und läßt jeden Hinweis auf die einstige Existenz eines Armes vermissen, zumal der sorgsam modellierte Brustmuskel nahtlos in die Schulter übergeht. Wäre hier ein Arm abgebrochen, hätte die Bruchstelle selbst bei sorgsamster Nachbearbeitung kaum derart spurlos versiegelt werden können.

Der Umstand, daß die Statuette nie einen linken Arm besaß, wurde von Anfang an gesehen. Wie man sich diesen Umstand zu erklären suchte, zeigt bereits der ausführliche Eintrag im handschriftlichen Sammlungskatalog: „*Bachus*, rechte [Fuß, Anm. d. Verf.] fehlt, linke fuß von dem Wade ergänzt, *Bachus* in gracioser Stellung, schreitend, die [rechte, Anm. d. Verf.] hand wahrscheinlich auf den Kopf haltend, mit trunkenen Blick seitwärts sich wendend, durch diese Wendung wird die linke Schulter muskirt an dem der linke Arm schon jeher fehlte, sie ist bedeutend dicker, als die rechte. Wahrscheinlich Copie einer Tempelstatue, einer local Mythe zu Folge, wo der linke Arm fehlen mußte, am Kopf die Königsbinde und den Ephenkranz [Efeukranz, Anm. d. Verf.], silberne Augen, schön lockiges Haar, zierliche Arbeit der stark verzierten Fußbekleidung – Zeit der Ptolomeer, Fundort Ägypten“.³⁹

Was zunächst die übrigen Besonderheiten der Figur betrifft, so ist dem Text zu entnehmen, daß es sich bei den beiden, im Aquarell vorhandenen und hier nahtlos ansitzenden Füßen um Ergänzungen handelte.⁴⁰ Bemerkenswert ist dabei, daß die

³⁹ MS 392; Griechische und Römische Bronzen, Ganze Figuren, 4.

⁴⁰ Da der rechte Fuß in der Zeichnung vorhanden ist, laut Katalog aber fehlt, gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder entstand das Aquarell vor der Abfassung des Kataloges, so daß der zunächst ergänzte Fuß zwischenzeitlich wieder abgenommen wurde; oder aber das Aquarell wurde später als der Katalog angefertigt, so daß der zunächst fehlende Fuß erst nachträglich zugefügt wurde.

Fußbekleidung eigens gerühmt wird, obwohl man sich der mangelnden Authentizität des linken Fußes bewußt war. Bedauerlich ist, daß im Text nicht erwähnt wird, wie die im Aquarell nicht sichtbare, da abgewandte Ansatzstelle des rechten Armes aussah. Ungewöhnlich ist schließlich, daß hier sowohl ein Fundort als auch eine Datierung angegeben sind; die beiden Angaben unterstreichen, daß keinerlei Zweifel an der antiken Zeitstellung der Figur bestanden.

Interessant ist aber vor allem, wie man den Umstand, daß die Figur nie einen linken Arm besaß, zu erklären suchte: nicht als Manko, sondern, ganz im Gegenteil, als exzeptionelle ikonographische Besonderheit, welche diese Statuette zum einzigen Beleg für einen bislang unbekanntem lokalen Mythos mache.

Dies gab Anlaß, die Bronze einer weiteren Öffentlichkeit bekanntzumachen, und so schickte Pulszky das betreffende Aquarell nach Rom, wo die Statuette von E. Braun im *Bullettino dell'Instituto* 1851 zunächst knapp – und ohne Abbildung – besprochen wurde: mit dem Ergebnis, daß es sich um einen literarisch nicht überlieferten Dionysos-Mythos handeln müsse; denn der von Tantalos zerstückelte Pelops, an den man zuerst denken würde, könne kaum gemeint sein, da die Figur Dionysos vorstelle, und der (in der orphischen Mythologie) von den Titanen zerstückelte und dann wieder zusammengesetzte Dionysos Zagreus komme aus Altersgründen (dies widerfuhr dem Gott bereits als Kind) nicht in Betracht.⁴¹ Bei der Ausstellung der Sammlung in London 1853 hob I. Henszlmann die Figur durch einen vergleichsweise langen Katalogbeitrag heraus, wobei er die Entscheidung zwischen einem lokalen Mythos und Dionysos Zagreus offenließ.⁴²

⁴¹ BullInst 1851, 124. – Der letzte Satz dieser Besprechung lautet: „Il bronzo proviene dalle mani del sig. Rollin a Parigi, il quale dovrebbe essere interpellato sul luogo di ritrovamento“. Pulszky hatte also offenbar die – wohl von Rollin übernommene – Herkunftsangabe „Ägypten“ nicht an Braun weitergeleitet: vielleicht deshalb, weil er sie selbst nicht für hinreichend zuverlässig hielt? Die Fundangabe findet sich zwar noch einmal im Londoner Ausstellungskatalog von 1853 (Kat. 1853, 20, Nr. 227), taucht aber danach nicht mehr auf; dies zeigt, wie großzügig bzw. willkürlich man mit Herkunftsangaben verfuhr. Nicht ganz uninteressant ist hierbei auch die Frage, wie es überhaupt zu dem Fundort „Ägypten“ (und der Datierung „ptolemäisch“) kam: weshalb man also den mutmaßlichen lokalen, d. h. auch irgendwie befremdlichen Mythos vom armlosen Dionysos gerade in diesem Randbereich der griechisch-römischen Mittelmeerwelt ansiedelte.

⁴² Kat. 1853, 20, Nr. 227 (s. v. „Greek Bronzes“): „Bacchus [...] Remarkable representation for the antiquary, as the god is represented only with one arm, which is now broken off. The other never did exist; there is no place for it on the shoulder. Probably an allusion to some local mythos, or to Dionysos Zagreus, dismembered by the giants. The artist placed this statue thus, as to conceal the wanting arm [...]“ Die letztere Bemerkung ist insofern interessant, als das Aquarell im LA die Figur nicht von der angeblich vom Künstler präferierten rechten, sondern von der linken Körperseite zeigt, welche die Fehlstelle des Armes gerade sichtbar macht.

Größere internationale Beachtung erlangte die Statuette wenig später, als sie von E. Braun in den *Monumenti dell' Instituto 1854* einer ausführlichen Besprechung gewürdigt wurde: unter der Überschrift „*Bacco giovane dalla spalla mozza.*“⁴³ Für diese Publikation wurde nach dem im LA erhaltenen Aquarell, welches Pulszky nach Rom geschickt hatte, eine neue Zeichnung angefertigt. Diese verändert die Vorlage in einem wichtigen Detail, indem nämlich der im LA nicht angegebene rechte Oberarm in Umrißzeichnung ergänzt wurde.⁴⁴ Der Oberarm ist nach vorn gestreckt und endet an einer gezackten angegebenen Bruchstelle. Daß der Arm nur dezent im Umriß angedeutet ist, trägt dem Umstand Rechnung, daß der Zeichner, dem ja nur das Aquarell vorlag, nicht wußte, wie die rechte Körperseite aussah. Diese Rekonstruktion zeigt jedenfalls, daß das Fehlen gleich beider Arme offenbar als allzu störend und ästhetisch schwer zumutbar empfunden wurde.

Bei seiner Beschreibung hatte Braun lediglich das Aquarell vor Augen, was der begeisterten Würdigung der Statuette indes keinen Abbruch tat. Der unsichtbare rechte Arm sei, im Einklang mit dem majestätischen Gesamterscheinungsbild der Figur, erhoben gewesen, in einer befehlenden und zugleich den Feinden des Gottes Respekt einflößenden Geste. Doch vor allem geht es hier natürlich um das einzigartige Fehlen des linken Armes. Die Gestaltung der armlösen Schulterpartie wird detailliert beschrieben: mit dem Ergebnis, daß hier mit größter anatomischer Präzision der Befund nach einer „*amputazione fatta con raro successo*“ wiedergegeben sei; die Schulter besitze „*l'aria d'una medicatura chirurgica fatta con stupenda destrezza*“. Freilich bleibe die Frage, wie dieser körperliche Defekt mit der „*bellezza la più perfetta del corpo*“ in Einklang zu bringen sei: „*Un dio mutilato e chirurgicamente risanato?*“ Braun gesteht ein, in Ermangelung eines passenden Mythos hierfür einstweilen keine einleuchtende Erklärung finden zu können; es bleibe nur die Hoffnung, daß eines Tages entsprechende Zeugnisse auftauchen und helfen könnten, „*questa anomalia monumentale*“ zu erklären. Der Tätbestand selbst indes sei absolut unzweifelhaft: denn das detailgenaue Aquarell („*il disegno esattissimo*“) sei ja gerade auch mit der Absicht angefertigt worden, die linke Schulterpartie präzise

⁴³ E. Braun, *MonAnnBull* 1854, 82 mit Taf. 14.

⁴⁴ Nach diesem Vorbild wurde der Oberarmstumpf dann, ebenfalls in Umrißzeichnung, auch bei dem Aquarell im LA nachgetragen.

darzustellen, und die Zuverlässigkeit der Zeichnung stehe außer Zweifel, da ihre Ausführung von Pulszky selbst, wie dieser versichert habe, überwacht worden sei. Er, Braun, könne vorerst nicht mehr tun als zu versuchen, dieses einzigartige und bemerkenswerte Bildwerk durch seine Besprechung vor dem Vergessen zu bewahren.

Diesem Wunsch blieb dann doch die Erfüllung versagt. Zwar wurde die Statuette bei der Pariser Auktion 1868 unter explizitem Verweis auf Brauns Besprechung, die sich offenkundig, wie erhofft, als wertsteigernd erwies, für den recht stattlichen Preis von 850 Fr. verkauft.⁴⁵ Was danach mit ihr geschah, liegt aber leider im Dunkeln.⁴⁶

Das Erstaunliche an dieser Erfolgsgeschichte ist, daß der fehlende Arm von allen Fachleuten, die sich mit ihr auseinandersetzten, einhellig als Indiz nicht etwa gegen, sondern für die antike Zeitstellung der Figur angesehen wurde: und dies gerade wegen der völligen Einzigartigkeit dieses Motivs. Die Statuette wurde unverkennbar bereits als Torso hergestellt, und dies wohl nicht allzu lange vor dem Einsetzen ihrer wissenschaftlichen Nobilitierung. Ihrem Hersteller ist eine gewisse Anerkennung für die kühne Entscheidung nicht zu versagen, sein durchaus ansprechendes, mit großem Können und Aufwand verfertigtes Werk gezielt ohne Arm herzustellen: in der richtigen Voraussicht, daß die Fachwelt sein Werk gerade wegen dieses Details zu schätzen wissen würde. Offenkundig waren die Wahrnehmungsmuster dieser Fachwelt hochgradig berechenbar; und so machten die formalen Qualitäten einerseits und die motivische Einzigartigkeit andererseits diese Statuette derart unwiderstehlich, daß sie allenthalben begeistert aufgenommen wurde.

Die Laufbahn einer ‚Juno‘: Von Argos nach Heidelberg

Aus anderen Gründen brachte es eine andere Statuette zu zeitweiligem Ruhm: die kleine Figur einer sitzenden Göttin LA 37,4 (**Abb. 45**).⁴⁷ Die Statuette wurde bei Horak in Frankfurt gekauft und verschwand nach der Pariser Auktion 1868.

⁴⁵ Kat. 1868, 9, Nr. 133 („Bacchus manchot publié par le docteur Émile Braun [...]“). Der tatsächliche Verkaufspreis übertraf den ursprünglich angesetzten, im Auktionskatalog vermerkten Schätzwert von 243 Fr. ganz erheblich. Zum Vergleich: Die ebenfalls sehr prominente Bacchus/Satyr-Gruppe LA 42 wurde für 710 Fr. verkauft.

⁴⁶ Zum letzten Mal erblickte die Statuette in der (nach der in den Monumenti publizierten Zeichnung angefertigten) Skizze bei Reinach, *Rép. stat.*, II (1897), 112,8 das Licht der Öffentlichkeit.

⁴⁷ Verbleib unbekannt. MS 472; Griechische und Römische Bronzen. Ganze Figuren, 74; Kat. 1853, 37, Nr. 630; E. Braun, *MonAnnBull* 1854, 111 f., Taf. 32; Jegyzék 1868, 15; Kat. 1868, 6, Nr. 79; Reinach, *Rép. stat.*, II (1897), 685,4.

Die Statuette ist nur 5,3 cm hoch und in originaler Größe im LA abgebildet. Das Aquarell zeigt, in leicht nach rechts gedrehter Vorderansicht, auf einer zweistufigen Basis eine auf einem hohen Thron sitzende, langgewandete weibliche Figur. Auf der sichtbaren linken Seite des Thrones ist dessen hintere Stütze gebogen und schwingt an beiden Enden aus; kurz über dem Boden ist sie mit dem vorderen, geraden Bein durch eine Querstrebe verbunden. Die von den Beinen abgesetzten vorderen Enden der Armlehnen scheinen leicht vorzuspringen. Die von den seitlichen Streben überragte Rückenlehne läuft nach oben dreieckig zu. Die Sitzende trägt um den Unterkörper ein langes, dickes Gewand, unter dem nur die Füße hervorschauen; das rechte Bein ist vorgesetzt, das linke zurückgestellt. Der Oberkörper wird oberhalb der Hüfte von einem kurzen, westenartigen Übergewand bedeckt, welches faltenlos am Körper anliegt und die kräftigen Brüste hervortreten läßt; dieses Kleidungsstück läuft unten leicht spitz zu und endet oben mit einem spitzen Kragen. Darunter treten an den Schultern weit gebauschte Ärmel hervor, die bis zu den Ellenbogen reichen und dort zusammengezogen sind; die Unterarme sind frei. Der rechte Arm ist erhoben, und auf der geschlossenen Hand sitzt ein kugelartiger Gegenstand auf. Die linke Hand ist gesenkt und umfaßt ein längliches, stabartiges Attribut, welches im Aquarell keine Details erkennen läßt. Der Kopf ist nach vorn gewandt. Das Haar ist kappenartig vom Gesicht abgesetzt, und vom Mittelscheitel aus verlaufen, gerade noch die Ohren bedeckend, kräftige Strähnen zum Nacken.

Im Sammlungskatalog von 1847 wird die Bronze zunächst, ganz unspektakulär, als „weibliche Figur“ mit „Kugel“ und „Stab“ bezeichnet.⁴⁸ Doch dann gewann die Figur geradezu rasant an Profil: Im Londoner Ausstellungskatalog von 1853 firmiert sie als: „Juno seated on the throne, holding an apple. It is the Juno of Argos“.⁴⁹

Diese Aufwertung zum Nachklang eines prominenten statuarischen Meisterwerkes führte dazu, daß die Statuette an prominenter Stelle Anklang fand: Sie wurde von E. Braun in den *Monumenti dell' Instituto* 1854 besprochen, zusammen mit einer nach dem eingesandten Aquarell angefertigten Zeichnung.⁵⁰ In seinem Text würdigt Braun zunächst allgemein den Zeugniswert kleinformatiger Statuetten, der hinsichtlich des Verlustes an großplastischen Werken nicht hoch genug eingeschätzt

⁴⁸ MS 472; Griechische und Römische Bronzen. Ganze Figuren, 74.

⁴⁹ Kat. 1853, 37, Nr. 630 (s. v. „Roman Monuments“).

⁵⁰ E. Braun, *MonAnBull* 1854, 111 f. mit Taf. 32.

werden könne. Auf die Statuette selbst kommend, wird zunächst G. Fejérváry dafür gelobt, die Aufmerksamkeit auf dieses „importante monumento“ gelenkt zu haben, doch dann lehnt Braun die von dem Gelobten favorisierte Deutung, es handle sich aufgrund des Granatapfels um die argivische Juno, ab. Zur Begründung wird angeführt, daß der Charakter der Figur in keiner Weise zur Gemahlin des Göttervaters passe. Eher könnte es sich, so Braun, um Nemesis handeln, mit dem drohenden Schwert in der Linken und dem Granatapfel, als Symbol des wiederkehrenden Lebens, in der erhobenen Rechten. Allerdings stehe diese Figur allzu isoliert da, um sichere Aussagen treffen zu können, zumal sie einige ziemlich ungewöhnliche Details aufweise: Das Gewand besitze nämlich „più del moderno che dell'antico costume, le maniche essendo gonfiate e sopra il gomito strette ad uso nostro“; und noch bemerkenswerter sei der Schnitt des Obergewandes „che rassomiglia specificamente al costume recente“. Angesichts des übrigen Erscheinungsbildes der Figur sei allerdings an der antiken Entstehung nicht ernsthaft zu zweifeln; die Statuette verdiene wegen ihres zwar unklaren, aber unbestreitbar vorhandenen „significato mitologico“ auf jeden Fall die Aufmerksamkeit der Fachwelt.

Erstaunlich an dieser Besprechung ist, daß der Autor zwar ganz explizit darauf hinweist, daß ihn die Bekleidung der Figur sehr an die Mode seiner eigenen Epoche erinnere, daß aber diese ja keineswegs unbeträchtlichen Bedenken vor dem als Prämisse gesetzten Zeugniswert des Figürchens verstummen. Natürlich sind das Untergewand mit seinen weit gebauschten, vor den Ellenbogen geschnürten Puffärmeln und das kurze, enganliegende Wams, schon jeweils für sich genommen, klare Indizien dafür, daß die Statuette erst in der Neuzeit hergestellt wurde; abgesehen davon, daß auch die Beschaffenheit des Thrones sowie der Umstand befremden, daß das kugelartige Attribut oben auf die geschlossene Hand gesetzt ist.

Als die Statuette 1868 in Paris zum Verkauf angeboten wurde, wurden die von Braun vorgetragenen Bedenken nur teilweise beherzigt. Im Verkaufskatalog wurde die Figur zwar wieder unter dem prominenten Namen der Juno angeboten, allerdings mit einer bemerkenswerten Veränderung: „Junon assise sur un trône, tenant un sceptre et une grenade, trouvée près de Heidelberg, publié dans les Monumenti dell'Instituto.“⁵¹ Zwar wurde, wohl eingedenk der von Braun geäußerten Bedenken,

⁵¹ Kat. 1868, 6, Nr. 79.

der Verweis auf das argivische Kultbild weggelassen, doch stattdessen taucht nun plötzlich ein – in keinem der früheren Kataloge anzutreffender – Fundort auf.⁵²

Aufschlußreich ist hierbei, daß man die von Braun vorgetragene Ablehnung der Deutung als Juno zwar unterschlug, sich aber hierdurch keineswegs davon abhalten ließ, auf dessen Publikation zu verweisen. Diese Tatsache zeigt zum einen, daß man die Gefahr nicht allzu hoch einschätzte, einer der sich in Paris einfindenden, potentiellen Käufer könnte den zitierten Artikel tatsächlich kennen oder würde ihn nachlesen. Deutlich wird aber vor allem, welch hohes Renommee allein schon die Tatsache einer Publikation in den *Monumenti* einbrachte, unabhängig davon, was dort genau geschrieben stand. Im Falle der ‚Juno‘ war die erhoffte preissteigernde Wirkung allerdings nicht allzu groß; das Figürchen wurde bei der Auktion für den vergleichsweise moderaten Preis von 120 Fr. verkauft. Das weitere Schicksal der Bronze ist unbekannt.⁵³

IV. Wahrnehmungsstrategien: Das Original und seine inspiratorische Kraft

Die Biographien des Bacchus LA 29 (**Abb. 44**) und der ‚Juno‘ LA 37,4 (**Abb. 45**) zeigen, daß die Hochbewertung dieser, in nahezu jeder Hinsicht sehr verschiedenen Figuren allein aus ihrer Deutung resultierte. Hierbei wurden zwar verschiedene Wege eingeschlagen: Im einen Fall wurde eine stattliche, künstlerisch recht ansprechende Statuette zum singulärer Beleg für einen unbekanntes Mythos aufgebaut, im anderen eine kleine, bescheidene Figur zum Nachklang eines prominenten Kultbildes deklariert. Beiden Statuetten ist aber gemeinsam, daß ihnen mittels individueller Sinnzuschreibung ein einzigartiger Zeugniswert zugemessen wurde, der rasch eine unwiderstehliche Eigendynamik entwickelte: War das Werk erst einmal durch eine

⁵² Bei Angaben zu Fundorten ist auch in anderen Fällen grundsätzliche Skepsis angebracht. Ein besonders eklatanter Fall ist der in der Renaissance entstandene Amor LA 73 (zu diesem s. Sz. Bodnár in diesem Band), der laut Henszlmann, Kat. 1853, 19, Nr. 225: „near Pergamus, in Asia“ gefunden worden sein soll. Bei der ‚Juno‘ wäre interessant zu wissen, weshalb man ausgerechnet auf Heidelberg kam.

⁵³ Eine Skizze findet sich noch bei Reinach, *Rép. stat.*, II (1897), 685,4. Hier erscheint die Figur, mit Erwähnung der Deutung als Nemesis, in der deutungsreichen Rubrik „Femmes assises“, allerdings (endlich) mit dem lakonischen Vermerk „Suspect“.

individuelle Deutung nobilitiert und damit aus der Masse der Bronzen herausgehoben, dann gab es kaum noch ein Zurück. Bezeichnend ist, daß bei der Publikation in den renommierten *Monumenti dell' Instituto* trotz kritischer (und im Falle der Juno sehr schwerwiegender) Einwände der Zeugniswert der beiden, unbeirrbar als antik geltenden Bronzen nicht im geringsten in Zweifel gezogen wurde.

Dabei spielten die formale Beschaffenheit der Bronzen und ihre rein kunstgeschichtliche Bedeutung nur eine untergeordnete Rolle, wie sich in allen vier der oben besprochenen Fälle nachvollziehen läßt. Die Bacchus/Satyr-Gruppe LA 42 wurde zwar auch in ihrer Eigenschaft als Nachklang eines großplastischen Marmorvorbildes gewürdigt, aber ihre Hochschätzung beruhte zuallererst auf der gegensätzlichen Charakterisierung der beiden Akteure. Beim Bacchus LA 29 wurde die gekonnte Oberflächenmodellierung durchaus gewürdigt, doch dieser Aspekt trat hinter dem spektakulären, die Phantasie freisetzenden Motiv der Einarmigkeit völlig in den Hintergrund. Bei der bescheidenen ‚Juno‘ LA 37,4 interessierte ohnehin allein die Deutung. Lediglich bei der Minerva LA 31,2 galt deren „strenger Stil“, also der edle Hauch von griechischer Klassik, als Schlüsselreiz: dies aber, wie ihre jeweils sehr knappen Erwähnungen zeigen, offensichtlich nur deshalb, weil man die Figur als anderweitig nicht sonderlich inspirierend ansah.

Das primäre und eigentliche Interesse der Sammler galt ganz offenkundig weniger dem Stück selbst als vielmehr dem ihm innewohnenden Deutungspotential. Wichtiger als das Artefakt war das, worauf es verwies: auf einen seltsamen Mythos, auf eine unbekannte Marmorplastik, auf ein berühmtes Kultbild oder – und erst dann –, wenn sich kein konkreterer ideeller Bezugspunkt anbot, ganz allgemein auf die griechische Klassik. Das Original gewann erst dadurch wirklich Bedeutung, daß es eine bestimmte Idee auslöste.

Diese abstrahierende Art der Wahrnehmung scheint mehrere der oben festgestellten, einer Erklärung bedürftigen Phänomene bei der Deutung und Darstellung der Figuren verstehbar zu machen:

1) In dem eher zurückhaltenden Interesse am originalen Artefakt scheint ein Grund dafür zu liegen, daß die Frage nach seiner Authentizität eine erstaunlich geringe Rolle spielte. Die Bereitschaft, dem Einzigartigen und Ungewöhnlichen von vornherein und nahezu fraglos einen besonderen Zeugniswert zuzubilligen, war derart fest verwurzelt, daß sie jeden, noch so naheliegenden Zweifel beiseite zu

räumen vermochte. Vor der inspiratorischen Kraft des Zeugnisses verblaßte die Frage, ob es wirklich derjenigen Zeitepoche angehörte, für die man nach Zeugnissen suchte.

2) Mit der – für unsere Verhältnisse – geringen Fixierung auf das Original erklärt sich wohl auch der Umstand, daß man eine zeichnerische Darstellung als völlig gleichwertigen Ersatz für das Stück selbst betrachtete; bei der Publikation des Bacchus LA 29 und der ‚Juno‘ LA 37,4 in den angesehenen Monumenti dell’Istituto wurden ja sowohl die Beschreibungen als auch die Abbildungen allein anhand der eingesandten Aquarelle gefertigt.

3) In der relativierenden Wahrnehmung der Originale scheint schließlich auch eine Erklärung dafür zu liegen, daß man größeren Abweichungen in der zeichnerischen Wiedergabe mit bemerkenswerter Toleranz gegenüberstand bzw., was wahrscheinlicher ist, sie gar nicht als auffallend empfand. So, wie das konkrete Objekt hinter der Idee, die es auslöste, zurücktrat, drängte es sich auch bei der zweidimensionalen Übersetzung nicht in den Vordergrund; es kam nicht auf größtmögliche Vorbildtreue, sondern auf ein möglichst schönes Abbild an. Der subjektiven Sichtweise des Malers wurde offenkundig dieselbe Existenzberechtigung zugestanden wie der subjektiven Sichtweise des Gelehrten.

V. Und was könnte das mit uns zu tun haben?

Bei uns, die wir aus dem – forschungsentwicklungsgeschichtlich enormen – Abstand von eineinhalb Jahrhunderten zurückblicken, löst der damalige Umgang mit antiken Bildwerken in mancherlei Hinsicht schwere Bedenken aus: Die Aquarelle im LA vermitteln, abgesehen von ihrer eher mittelmäßigen Qualität, im Detail eine recht unvollkommene Vorstellung von den Originalen, und das freizügige Verfahren beim Deuten mancher Figuren fordert unmittelbar den Vorwurf unkontrollierter Hypothesenbildung heraus.

Beim Zurückblicken könnte man sich freilich auch zu der Frage animiert fühlen, ob uns Heutigen wirklich all das, was unsere Kritik hervorruft, gänzlich unvertraut ist: die Bereitschaft etwa, spekulative Bildinterpretationen nur deshalb ernstzunehmen, weil sie von anerkannten Autoritäten verfochten werden; oder ein selbstgewisser

Unwille, sich die Zeitbedingtheit und Subjektivität eigener Wahrnehmungsstrategien klarzumachen und den eigenen Standpunkt zu relativieren.

Da es hier um Bronzestatuetten geht, drängen sich freilich noch konkretere Fragen danach auf, welche Verfahrensweisen uns wirklich fremd sind. Der Hang etwa, kaiserzeitliche Götterstatuetten nicht als Zeugnisse ihrer eigenen Zeit ernstzunehmen, sondern ihren Wert danach zu bemessen, ob sie „klassische“, d. h. um Jahrhunderte ältere Vorläufer erahnen lassen? Oder die – trotz grundsätzlicher methodischer, mittlerweile unschwer nachlesbarer Einwände anscheinend unausrottbare – Bereitschaft, römische Bronzestatuetten als typentreue Überlieferungen verlorener großplastischer Meisterwerke zu betrachten und auszuwerten?

Und schließlich, da es hier ja nicht zuletzt auch um den unbefangenen Handel mit Antiken geht: Wie steht es mit der Bereitwilligkeit, im Wunsch nach persönlichem Besitz eines besonderen Artefaktes die Begleitumstände auszublenden, etwa die Möglichkeit, eine Provenienzangabe könne gezielt erfunden worden sein, um dem Stück den Anschein der Authentizität zu geben? Oder mit der Bereitschaft, ein dubioses Stück durch Publikation in einer Fachzeitschrift zu nobilitieren und auf diese Weise bei seiner Wertsteigerung mitzuhelfen?

Wenn man derlei Fragen nicht rundweg verneint, dann kann man sich auch fragen, ob die als kritikwürdig empfundenen Verfahrensweisen beim Umgang mit antiken Zeugnissen unter den heutigen Rahmenbedingungen nicht sehr viel weniger verständlich sind als damals: angesichts der enormen Fülle an seither erschlossenen Denkmälern, angesichts der ungleich besseren Kenntnis antiker Lebenszusammenhänge, angesichts des erreichten Standes kritischer Methodenreflexion, angesichts also ungleich besserer Kontrollmöglichkeiten bei der Thesenbildung, und nicht zuletzt angesichts der massenhaften Reproduzierbarkeit detailgetreuer Abbilder.

Umgekehrt stellt sich schließlich aber auch die Frage, ob nicht zwischenzeitlich einiges verloren gegangen ist, auf das es sich zu zurückzubedenken lohnen könnte. Die Quellen zur Fejérváry–Pulszky-Sammlung zeugen von einem weithin offenen, nicht an Gattungs- oder Epochengrenzen endenden Wissensdurst; von der Bereitschaft, ohne selektive, auf „Meisterwerke“ oder „Hochkunst“ fixierte Vorwertung allen Artefakten einen Zeugniswert zuzubilligen, sofern sie nur zu interessanten Fragen Anlaß gaben; und von einer beeindruckenden Aufnahmebereitschaft gegenüber allem Neuen.

Gerade heute könnte eine Persönlichkeit wie Ferenc Pulszky durchaus dazu anregen, sich einen offenen Blick zu bewahren.



Abb. 40. Bacchus/Satyr-Gruppe, Bronze, Mitte des 2. Jhs. n. Chr. LA, Taf. 42



*Abb. 41. Bacchus/Satyr-Gruppe, Bronze, Mitte des 2. Jhs. n. Chr.
(München, Antikensammlung)*



Abb. 42. Minerva, Bronzestatue. L.A., Taf. 31, Ausschnitt



Abb. 43. Minerva, Bronzestatuette (Budapest, Museum der bildenden Künste)



Abb. 44. Bacchus, Bronzestatuetten. LA, Taf. 29



Abb. 45. „Juno“, Bronzestatuetten. LA, Taf. 37, Ausschnitt