

3974

pu à J.R.

ANDREAS RUMPF

Zur Florentiner Antinoosbronze

Sonderabdruck aus: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen
Instituts, Römische Abteilung. XLII 1927

Bibliothèque Maison de l'Orient



151489

ZUR FLORENTINER ANTINOOSBRONZE

Mit 2 Beilagen.

In dem Prachtwerk von Kurt Kluge und Karl Lehmann-Hartleben „Die antiken Grossbronzen“ ist auf Tafel 11 der Antinooskopf des Florentiner Museo Archeologico in Heliogravüre veröffentlicht und im zweiten Band auf S. 36 ff. vom Archäologen wie vom Künstler gewürdigt. Kluges gewissenhafte, auf feinstes Einfühlen in die Technik gegründete und vom sichern Gefühl des schaffenden Künstlers getragene Beschreibung vermerkt zu diesem Kopf eine Reihe ebenso auffälliger wie für ein antikes Original ungewöhnlicher Erscheinungen. Das Stück ist reiner Guss ohne Kaltarbeit, ohne Spuren von Schaber- oder Meisselwerk. Zudem hat der Kopf nie auf einer Statue oder Büste gesessen, denn die Endigungen am unteren Rand sind zum Teil nicht Bruch sondern Gussrand! In der Tat „ein recht interessantes Problem“ (S. 37).

Kluge bescheidet sich, das Tatsächliche festzustellen, denn „die Antinousbronze ist eben selbst keine Antwort, sondern eine offene Frage“. Die einzige Erklärung, die er andeutet, man habe den Kopf trotz offenbaren Fehlgusses bewahrt „als ein gewagtes Exempel wie weit ein Giesser die Metall dünne wegengerweise treiben dürfe“, befriedigt kaum. Eine künstlerisch rege Zeit wie die hadrianische wird sich nicht scheuen einen Fehlguss dem Schmelztiegel zu überantworten. Aber selbst angenommen man habe solch Gegenbeispiel zur Warnung der Giesser aufbewahrt, so könnte es dem Materialhunger einer metallarmen Zeit nur im sichern Schooss der Erde entgangen sein. Dass dieser „zerbrechliche Hohlkörper“ eine Verschüttung und damit

den ständigen Druck von Erdmassen jahrhundertlang ohne Bruch und Quetschung überstanden hätte, scheint nach dem, was Kluge über das Material aussagt, ausgeschlossen. Leider ist über die Herkunft des Kopfes nichts zu ermitteln. Antonio Minto hatte die Freundlichkeit die Inventare des ihm anvertrauten Museums danach zu durchforschen. Dort findet sich nur, dass er aus den Beständen der Galleria Reale stammt, also alter grossherzoglicher Besitz ist. So sind wir zur Lösung des Problems auf den gegenwärtigen Befund angewiesen. Da der erfahrene Bronzebildhauer eine eindeutige Antwort nicht zu geben vermag, muss der Archäolog nach besten Kräften in die Lücke zu treten suchen.

Lehmann-Hartleben sieht in der ganz einzigartigen technischen Beschaffenheit der Bronze bezeichnende Merkmale für den Stil der hadrianischen Zeit. Jeden Zweifel am antiken Ursprung schneidet er in den Anfangssätzen ab: der Kopf sei „das einzige grössere sichere Bronzeporträt“ des Antinoos. So sagte schon Dietrichson (1). Mit demselben Autor stimmt Lehmann-Hartlebens Angabe überein, der Kopf sei etwas unterlebensgross (2). In der Tat misst er, wie Kluge (S. 37) angibt und Antonio Minto mir freundlichst bestätigt, 30 cm Höhe, also reichlich $5/4$ Lebensgrösse. Der überlebensgrosse Maasstab passt wohl zu den übrigen Porträts des vergöttlichten Bithyniers. Diese sind, soweit es sich um grosse plastische Arbeiten handelt, durchweg Marmorwerke.

Das Verhältnis der Bronze zu ihnen hat Lehmann-Hartleben nicht beleuchtet, so mag es hier in Kürze geschehen. Erleichtert wird dies durch die sorgfältige Bearbeitung der Antinoosporträts durch Pirro Marconi im 29. Band der „*Monumenti dell'Accademia dei Lincei*“ auf Spalte 161 ff. und durch Georg Lippold

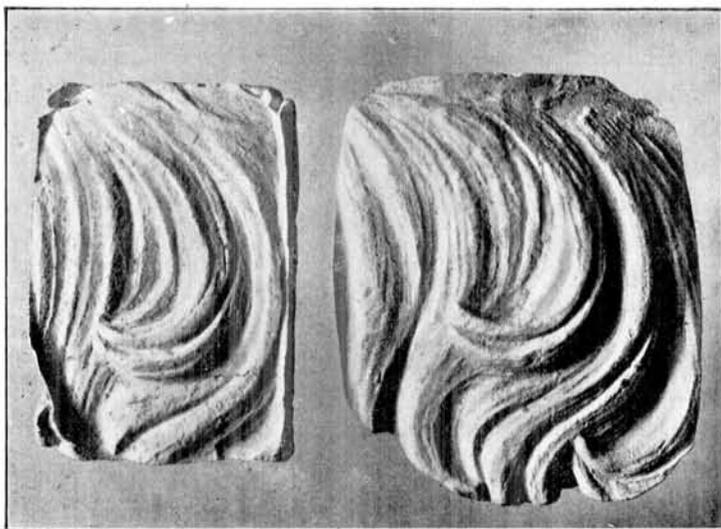
(1) Antinoos (Christiania 1884) S. 213: „Das einzigste uns aufbewahrte Bronzewerk Antinoosischen Inhaltes“.

(2) DIETRICHSON a. a. O.: „schönen kleinen Kopf“. In einer seltsamen Coincidenz der Irrtümer schreibt auch Marconi zu dem Kopf (*Mon. Linc.* 29, 1923, S. 184 Nr. 47): „Opera originale, di piccole dimensioni.“

„Kopien und Umbildungen“, Seite 189 ff. Eine Umschau unter den Marmorbildnissen ergibt, dass der Bronzekopf in Grösse, Ausdruck und Einzelformen zu der durch zahlreiche Achselbüsten vertretenen Klasse gehört, die Marconi auf Sp. 248 ff. als „tipo della serie dei busti“ behandelt. Denselben Kopftypus finden wir wieder auf den Statuen in Delphi und in der Banca d'Italia, endlich auch – gebrochen, aber zugehörig – auf dem Antinoos Farnese in Neapel (Ruesch 983). Den Kopf der letztgenannten Statue verbindet im Gegensatz zu allen übrigen Wiederholungen ein wichtiger Zug mit der Florentiner Bronze: er ist nach seiner rechten Schulter geneigt, nicht wie sonst stets nach seiner linken. Das mag uns veranlassen, die beiden Köpfe auch sonst näher miteinander zu vergleichen. Neben der Heliogravüre sind hierbei ihre Vorlage (Phot. Alinari 31136 *a*) und Phot. Brogi 20617 (hier Beil. 36 *a*) für die Vorderansicht des Florentiner Stückes heranzuziehen; für die Seitenansicht: Brogi 20618 (hier Beil. 36 *c*) und Alinari 31136. Den Antinoos Farnese geben die Tafeln 525-27 in Arndts Porträtwerk (nach 525 hier Beil. 36 *b*) gut wieder (danach Hekler, Bildniskunst Taf. 253). Für das rechte Profil vergleiche man Hekler Tafel 252 (nach Phot. Brogi 12515 = hier Beil. 36 *d*). Der Vergleich ergibt völlige Übereinstimmung beider Köpfe. Zunächst sind die Maasse identisch, dann auch die Formung des Gesichts, vor allem aber Anordnung und Gestalt der Haarlocken. Sieht man von der Oberflächengestaltung vorerst ab, so sind die Haare in der Gesamtheit, wie die einzelnen Büschel in ihrem Umriss so ähnlich, dass eine gegenseitige Abhängigkeit offenkundig ist. Freilich an der Oberfläche der Locken hatte zum Florentiner Stück Kluge, dem sonst „das Steinige des Kopfes“ auffiel, bemerkt, dass im Haar die Modellierung der Wachsarbeit nicht zu verkennen sei.

Besser als Worte veranschaulicht das vielleicht der Gips einer Locke der Florentiner Bronze, den ich wiederum der Hilfsbereitschaft Antonio Mintos schulde (Abb. 1 *a*). Deutlich sind hier die scharfen Züge des Modellierholzes zu erkennen. Lehrreich ist es daneben einen Blick auf die Abformung derselben Locke am Neapler Marmor zu werfen, die Paolino Mingazzini anfertigen zu lassen die Güte hatte (Abb. 1 *b*). Nur die Oberfläche weicht von

der Bronze ab. Die einzelnen Strähnen jedoch sind, wie schon die Photographien lehren, als plastische Gebilde in ihrem Volumen, wie in ihrer Höhenlage und in ihrem Abstand voneinander schlechthin identisch. Ein Zufall dürfte ausgeschlossen sein, umso mehr als auch Zahl, Grösse, Gestalt und Anordnung der übrigen Locken übereinstimmen. Überall freilich ist in Florenz die Arbeit des Modelliersteckens zu erkennen. Ausserdem sind dort die allzu tiefen Bohrlöcher zwischen den Locken ausgefüllt, um Unterschneidungen zu vermeiden.



a *b*
 Abbildung 1. Gipsabgüsse nach Locken:
a) vom Bronzekopf Florenz, Mus. arch. 1640,
b) vom „Antinoos Farnese“ Neapel, Ruesch 983.

Zudem ist die eine Locke, die am Nacken hinten rechts in Neapel gebrochen ist, in Florenz ergänzt. Das ganz tiefe, stark schattenwerfende Loch, das am Marmor unterhalb dieser gebrochenen Locke sichtbar wird, ist an der Bronze glatt verstrichen, so dass die Füllung als Dreieck mit amorpher Oberfläche zwischen Locken und Haut sichtbar ist; ein in der antiken Bronzeplastik unerhörter Fall. Die einzige Erklärung dafür scheint mir die zu sein, dass

ein Abguss des Kopfes der Farnesischen Statue in Wachs für den Bronzeguss übergangen wurde. Dabei bleibt unentschieden, ob die Unterschneidungen erst im Gussmodell oder schon vor Herstellung der Form am Original, etwa mit Ton, ausgeschmiert wurden.

Ist ein solches Nachgussverfahren nach Stein sonst zu belegen, und wann kann es stattgefunden haben? Einen Fingerzeig diese Fragen zu beantworten gibt ein bärtiger Porträtkopf aus Bronze der Sammlung Braz in Leningrad, den Waldhauer im ersten (einzigen) Band der „Jeschegodnik“ des russischen Instituts für Kunstgeschichte (Peterburg 1921) auf S. 1 ff. mit ausgezeichneten Lichtdrucktafeln (danach hier Beil. 37 *a, b, c*) veröffentlicht hat. Er ist ein genauer Nachguss eines Marmorkopfes in der Galleria geografica des Vatikan, dessen Photographien, die ich ebenso wie die Angaben über die Ergänzungen der Güte Walther Amelungs verdanke, neben denen der russischen Bronze hier abgebildet sind (Beil. 37 *d, e, f*). Die Bilder ersparen viele Worte.

Die Übereinstimmung beider Köpfe wird klar. Sie besteht nicht nur in den Maassen (1). Wiederum aber ist die Oberflächengestaltung der Haare verschieden. Aber auch nur die Oberflächengestaltung, denn die Anzahl und Anordnung der Locken stimmt an beiden Stücken aufs genaueste überein. Die an sich natürliche Annahme, dass der Marmor das Urbild, die Bronze der Nachguss sei, lässt sich an unserem Beispiel zur Evidenz erheben. Der Vatikanische Kopf ist nämlich stark ergänzt (2) Entscheidend wird hier die Übereinstimmung in den Locken, die

(1) Leningrad, Höhe der Büste: 0,395, des Kopfes: 0,285 (nach Waldhauer). Vatikan, Höhe des Kopfes: 0,28 (nach Amelung).

(2) Ergänzungen (nach Amelung): Nase, Stück in der r. Braue, kleine Stücke r. und l. in den Haaren, grosses Stück der Haare mit l. Schläfe, l. Augenwinkel und Oberteil der l. Wange und des Bartes mit Teil des Ohres, grosses Stück der Haare mit r. Ohr, der r. Wange, dem Bart dazwischen und fast dem ganzen r. Unterlid, Oberteil des Hinterkopfes und Büste mit fast ganzem Hals.

Antik ist nur der Oberschädel vorne mit Stirn und Augen (diese z. T. ergänzt), Mundpartie und Teil der Wangen, Bart, Oberteil des Haares, Unterlid des Hinterkopfes.

an der linken Schläfe vor dem Ohre sitzen. Diese ganze Partie ist an dem Vatikanischen Kopf modern geflickt, der Bronzekopf kann also nur über dem ergänzten Marmor geformt sein.

Dieser unzweifelhafte Befund ist wohl geeignet, Licht über das Problem des Antinooskopfes zu verbreiten. Bei der Annahme, dass dieser ein modernes Werk auf Grund eines Abgusses, aber mit Durcharbeitung der Haarlocken am Wachsmo-
 dell sei, lösen sich alle Schwierigkeiten. „Das Steinige des Kopfes“ verträgt sich so mit der offenkundigen Wachsar-
 beit an den Haaren. Das Fehlen von Ziselierung in den Locken ebenso wie der Mangel von Kaltarbeit sind bei einer neuen Bronze, die ja fast stets „in der Hauptsache Giesswerk“ zu sein pflegt, nichts überraschendes mehr. Das für ein antikes Kunstwerk ganz unerhörte formlose Dreieck an der Lockenunterschneidung am Nacken rechts (o. S. 244) findet ungezwungen seine Erklärung. Endlich aber lässt sich unter dieser Voraussetzung allein der Befund am unteren Rand der Bronze verstehen. Die Gussränder, die teilweise von Kluge festgestellt wurden, sind ja der untrügliche Beweis, dass der Kopf nie auf einer Statue oder Büste gesessen hat, also nicht antik sein kann. Rechts unten am Hals stimmt in den Abbildungen der Gussrand der Bronze mit dem Umriss des Halsbruchs am Marmor genau überein. Gleichermassen ist die Tatsache, dass die ungewöhnlich dünnwandige Bronze trotz ihrer Gussprünge ohne Quetschung erhalten ist, ein Beleg gegen antiken Ursprung. Der Giesser, der den Florentiner Antinoos herstellte, braucht jedoch keineswegs von vornherein eine Fälschung beabsichtigt zu haben. Erst als der Guss missglückte, wird er sich entschlossen haben das Stück als antik gelten zu lassen. Die Versuchung dazu lag bei einem im allgemeinen wohlgelungenen Kopf nahe, der nur durch einige Gusslöcher und Sprünge und den zackigen Bruchrand am Hals die Romantik der Ruine erhielt. Mit dem Entschluss, das verunglückte Kunstwerk als „Antike“ zu retten, ist wohl auch der bald wieder aufgegebene Versuch, Gussflicken anzubringen, zu erklären. Über den näheren Zeitpunkt des Gusses lässt sich vorerst schwer urteilen. Am geeignetsten dazu dürfte die Zeit

um 1796 gewesen sein. Damals befand sich der Kopf vom Körper noch getrennt bei Albacini in Rom, der auch die Arme und Unterschenkel ergänzen sollte, während die übrigen Farnesischen Antiken schon nach Neapel überführt waren (1).

Dass schon im 18. Jahrhundert und früher Interesse für Antinoosbronzen bestand, lehren die zahlreichen erhaltenen Beispiele. Marconi nennt zwei in Florenz (2), Dietrichson eine aus Farnesischem Besitz in Neapel (3), endlich hat Étienne Michon einer der bedeutendsten, dem sog. Antinoos von Château Écouen eine ausführliche Besprechung gewidmet (4). Bezeichnenderweise liess auch er sich als Nachguss nach einer Steinbüste erweisen. Freilich war bei all diesen der Guss wohl gelungen. Es wäre sehr zu wünschen, dass ein so gründlich erfahrener und feinsinniger Kenner des Materials und der Kunst, wie Kurt Kluge es ist, die modernen Nachgüsse nach Antiken auf ihre technischen Eigenheiten hin untersuchte. Die reichhaltigste Sammlung, die des Louvre in der Galerie Mollien mit aufs Jahr datierten Stücken wie dem Laokoon (5) gibt sicher reichen Stoff dafür. Ehe genaue Beobachtungen darüber vorhanden sind, wird es nicht möglich sein das Jahrhundert, dem die Florentiner Bronze entstammt, einwandfrei festzustellen. Wohl aber genügen die archäologischen Hilfsmittel, sie als unantik zu erweisen. Als „einziges grösseres, sicher antikes Bronzeporträt“ des Antinoos und als „bezeichnendes Beispiel für den kühlen Klassizismus der hadria-

(1) Monumenti inediti per la storia dei Musei d'Italia I S. 192 Nr. 216.

(2) MonAnt. 29, 1923, S. 253.

(3) Antinoos, S. 211, Nr. 64. Vielleicht ist er eine der Bronzen, die in den Ovati des grossen Salone in Pal. Farnese standen (Monum. ined. per la storia dei Musei d'Italia II S. 380; III S. 188 u. 199; wohl auch I, S. 179 Nr. 111-114). Daneben werden in den alten Inventaren zwei Bronzeköpfe des Antinoos als Osiris in der Villa an der Lungara genannt, deren einer wiederum modern war (Monum. ined. per la storia dei Musei d'Italia III S. 193 u. 195, vgl. I S. 201 Nr. 317 u. 318).

(4) Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France 1899, S. 53 ff. Dazu AMELUNG, Sculpturen des vatican. Museums II S. 547.

(5) AMELUNG, Sculpturen des vatican. Museums II S. 200.

nischen Zeit“ wird sie fernerhin nicht gelten dürfen. Ebenso wenig darf ihre Technik zum Vergleich mit der des constantinischen Bronzekopfes im Conservatorenpalast herangezogen werden (1).

Andreas Rumpf.

(1) LEHMANN-HARTLEBEN auf S. 54. Übrigens sollte man, worauf mich Hans Nachod hinweist, aufhören den Kopf Constans zu nennen. PETERSEN, der ihn richtig als einen der Söhne des grossen Constantin erkannte, hatte (*Atti dell'Accad. Pontef. 2. Ser. VII, 1900, 178*) wegen des Lebensalters des Dargestellten dem Constantius II., der allein 45 Jahre wurde, vor seinen Brüdern, dem mit 23 Jahren verstorbenen Constantinus, dem mit 26 Jahren verstorbenen Constans und dem nicht 20 Jahre alt gewordenen Crispus den Vorzug gegeben. Die ähnlichen Namen der Prinzen haben bei PETERSEN auf S. 180 den Druckfehler Costante (statt Costanzio) ergeben, auf ihn gehen die mit Fragezeichen versehenen Benennungen bei HELBIG-AMELUNG, Führer Nr. 959, ARNDT-BRUCKMANN, Porträts zu Nr. 893/4 und bei H. S. JONES, *Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, S. 173 ebenso wie die mit Bestimmtheit vorgetragene bei Lehmann-Hartleben zurück. Richtig benennt den Kopf EUGENIE STRONG, „*La scultura Romana*“ II S. 410, mit Tafel 81.



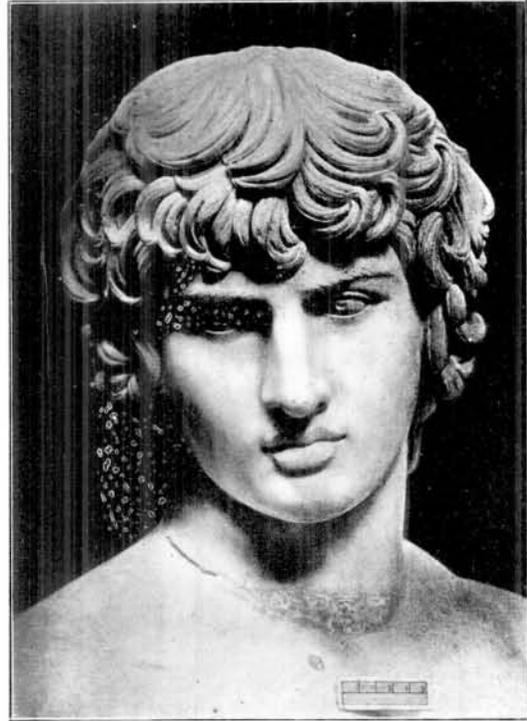
a



b

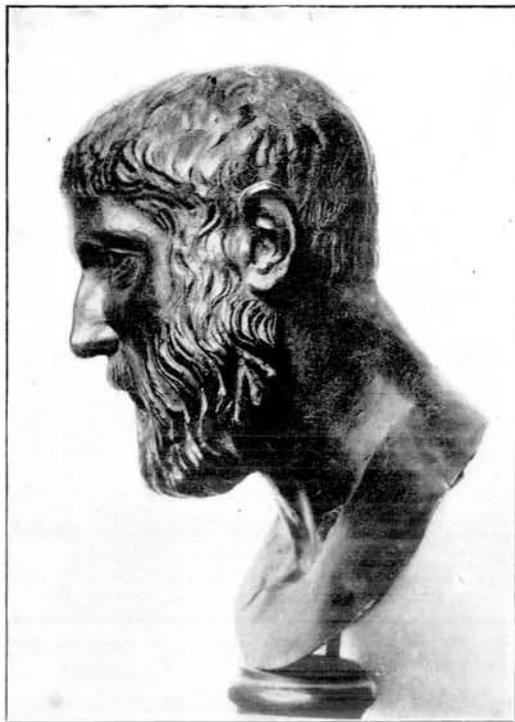


c

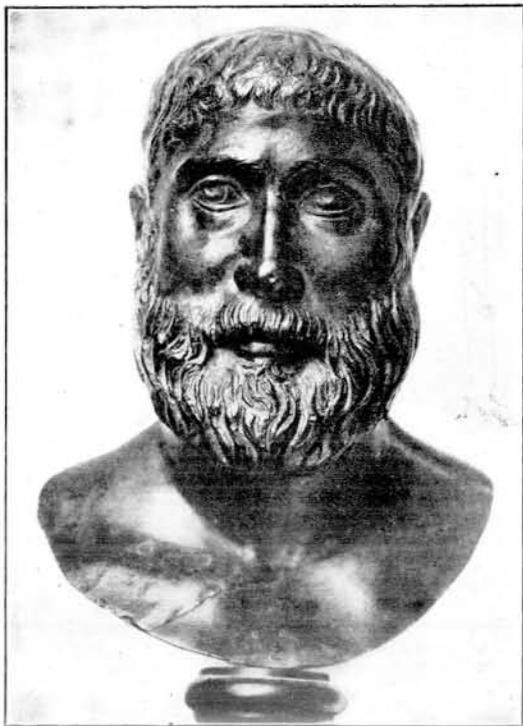


d

Antinoosk pfe in Florenz Mus. Arch. 1640 (*a* u. *c*) und Neapel.
„Antinoos Farnese“, Ruesch 983 (*b* u. *d*).



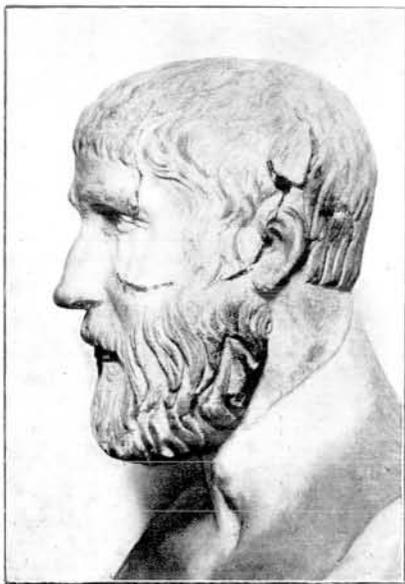
a



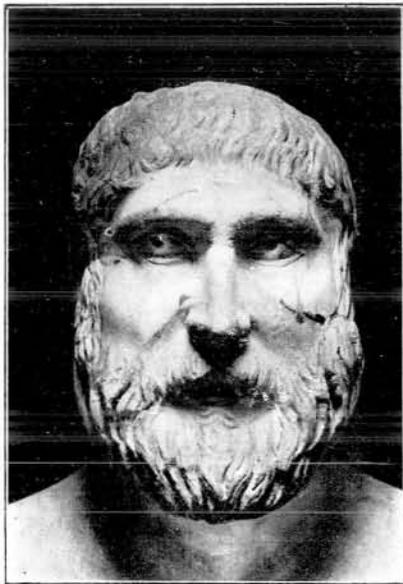
b



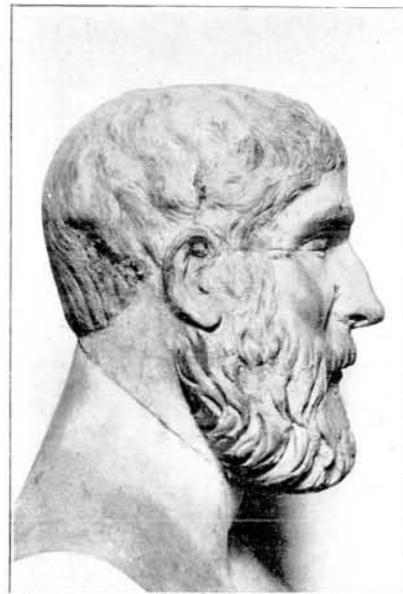
c



d



e



f

Köpfe eines Bärtigen in Sammlung Braz (*a-c*) und in der Galeria Geografica (*d-f*).