

BAROCKBERICHTE

22/23



Luigi A. Ronzoni

Georg Raphael Donner oder Jakob Gabriel Mollinarolo?

Überlegungen zu einigen Terrakottafigurinen

Schon in der ersten Generation nach Donners Tod 1741 manifestierten sich in Wien und besonders im Umkreis der Akademie sein Ruhm und die Wertschätzung seiner Werke. Als zwanzig Jahre später die Reparatur der schadhaft gewordenen Brunnenfiguren des Mehlmarktbrunnens unausweichlich wurde, diente die Stadt Wien dem kaiserlichen Hof die Skulpturen auf Grund ihres *hohen Kunstwerts* für die k. k. Kunstammer an. Sie sollten durch neue Statuen ersetzt werden, deren Kosten allerdings der Hof zu tragen hätte. Die Stadtverwaltung argumentierte in ihrem Ersuchen explizit mit dem Hinweis und dem Werturteil, daß *allermassen auf stete zeiten kein Raphael Donner sich mehr hervorthun dürfte*.

So überrascht es nicht sonderlich, daß als Folge dieser hohen Einschätzung gleichzeitig eine erstaunlich große Anzahl von Kunstwerken mit dem Namen des gepriesenen Bildhauers in Verbindung gebracht wurde. In den Ankündigungen freiwilliger Veräußerungen und verordneter Lizitationen, die in der Wiener Zeitung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts publiziert wurden, findet sich häufig der Hinweis, ein Kunstobjekt wäre *vom berühmten Donner*. Zwischen 1760 und 1807 wurden dreizehn Kruzifixe, mehrere Büsten des Kaiserpaars Karl VI. und Elisabeth, Statuetten und acht Reliefs offeriert². Da mit absoluter Sicherheit kein noch erhaltenes und bekanntes Werk mit den annoncierten Objekten in Zusammenhang zu bringen ist, erscheint es aus heutiger Sicht nahezu unmöglich, die Richtigkeit der Zuschreibungen des 18. Jahrhunderts zu überprüfen. Wie schwierig eines solchen Unterfangen ist, belegt ein kleiner Kruzifix, gefertigt aus einer Blei-Zinn-Legierung, der sich in der Wiener Hofburgkapelle befindet. Er wurde 1788 in einer Inventareintragung als *von Donner gearbeitet* katalogisiert, es handelt sich aber sicherlich um ein Werk des Balthasar Moll³.

Dieses Zuschreibungsproblem hat sich aber im Laufe der Jahrhunderte nicht geändert. Anlässlich der Ausstellung zum 200. Geburtstag des Bildhauers, die 1893 im Wiener Künstlerhaus stattfand, beklagte ihr Initiator Albert Ilg im Katalogvorwort das nämliche Phänomen. *Es ist ja natürlich, daß Donner, wie jedem großen Künstler, eine Menge von Werken zugeschrieben werden, welche einer kunstkritischen Prüfung unter diesem Titel nicht Stand halten*, merkte er an und warnte, *die Laienwelt sondert nicht streng zwischen den Werken Raphaels und seinen Brüder Matthaëus und Sebastian; was seine Schüler und Nachahmer, auch seine anderen Zeitgenossen und Ri-*

*valen . . . gemacht haben, segelt häufig unter seiner Flagge. Ja, das Publicum hat sich gewöhnt, die für die Plastik in Österreich damals so beliebte Technik des Bleigusses schier gänzlich mit dem Namen Donners in Verbindung zu setzen. . . .*⁴

Erst 1929 unternahm Andor Pigler eine kritische Sichtung des zugeschriebenen Œuvre Donners, die in vielen Fällen mit kennerschaftlicher Sicherheit die Eigenhändigkeit des Bildhauers verwarf⁵. Fünfzig Jahre später prüfte Claudia Diemer die Relieifarbeiten mit höchster Akribie⁶. Zum 300. Geburtstag veranstaltete die Österreichische Galerie im Unteren Belvedere in Wien eine umfangreiche Werkschau, die auch die Nachfolge Donners und die Arbeiten der Bildhauer des Akademiekreises mit einbezog. Im Ausstellungskatalog und bei dem anschließenden Symposium wurden einige tradierte Zuschreibungen hinterfragt, abgelehnt und mit guten Gründen mit anderen Künstlernamen in Zusammenhang gebracht⁷.

Dasselbe Problem, die Anbindung und Attribution einzelner Kunstwerke an Georg Raphael Donner zu untersuchen, ist Gegenstand dieser Überlegungen.

Das Salzburger Barockmuseum bewahrt eine kleine dreifigurige Terrakottagruppe, deren Zuschreibung exakt dem besprochenen Schicksal der Donner-Vermutung entspricht (Abb. 1)⁸. Sie wurde erstmals durch A. Brinckmann 1924 als eigenhändiges Werk des berühmten Bildhauers publiziert⁹. Mit Recht schloß jedoch Pigler kategorisch die Urheberschaft Donners aus, und wenige Jahre später bestätigte L. Planiscig die Abschreibung¹⁰. Die Gruppe gelangte in die Privatsammlung Kurt Rossachers, die dann später den Sammlungsbestand des Salzburger Barockmuseums bildete. Im Gesamtkatalog der Sammlung hielt Rossacher an der ersten Donner-Zuschreibung Brinckmanns fest, ohne sich jedoch mit den späteren ablehnenden Meinungen auseinanderzusetzen¹¹. Zuletzt verneinte C. Maué die Autorenschaft Georg Raphael Donners¹².

Seit der Erstpublikation der Gruppe wurde die dargestellte Szene ikonographisch als *Lot und seine Töchter* gedeutet. Eine wahrscheinlich zutreffende Interpretation. Wiewohl eine eindeutige Bestimmung als Wiedergabe dieser biblischen Gegebenheit dadurch erschwert wird, daß sie in der Gattung der Skulptur im Vergleich zur Beliebtheit in der Malerei, besonders im 17. Jahrhundert, sehr selten anzutreffen ist¹³. Die thematische Vorlage bezieht sich auf die Begebenheit, als nach der Zerstörung Sodoms die Töchter des

Lot befürchteten, keine Kinder mehr bekommen zu können, da das Strafgericht Gottes alle Männer vernichtet hatte. Folglich beschlossen sie den Vater trunken zu machen und ihn zu verführen. In der ersten Nacht wohnte ihm die ältere Tochter bei, in der nächsten die jüngere, und beide wurden schwanger⁴.

Die Lot-Gruppe entspricht in ihrem Aufbau der traditionellen, schon im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert entwickelten Bildfindung des Themas (vgl. Abb. 1). Eine zwei-figurige Kerngruppe und eine etwas abseits stehende dritte Figurine, die eben den Trunk für den Vater von einem Krug in einen schalenartigen Pokal gießt. Sie gibt also höchstwahrscheinlich den Moment der alttestamentarischen Erzählung wieder, in dem die ältere Tochter am zweiten Abend Lot den Wein reicht, während die jüngere Schwester, auf seinem Schoß sitzend, ihren Kopf gegen seine Schulter lehnt. Der Bildhauer unterstrich durch die Blickrichtung des Lot auf den gerade zubereiteten Trunk die erzählerische und kompositorische Verbindung zu der in der Gruppenbildung isoliert dargestellten Figur der Stehenden. Dadurch wurde die stärkere Einbeziehung und Anbindung der Einzelstatuette an das ungleich verschränkere, sitzende Paar zu einer dreifigurigen Gruppe gewährleistet. Diese Beobachtung erhärtet sich auch im Nachvollzug des technischen Aufbaus und der dafür notwendigen bildhauerischen Vorgangsweise. An der Unterseite der Lot-Gruppe ist deutlich ein zweiteiliges Verfahren der Entwurfsvorgangsweise auszumachen (Abb. 2). An die querovale Basis der Zweiergruppe, die sicherlich als erste Entwurfsphase anzunehmen ist, fügte der Künstler die Stehende in einem zweiten Modelliervorgang an. Die Erweiterung der Unterseite der Standfläche sowie die notwendigen Materialverfügungen, die die Anfügung der dritten Figurine an den Körper der ursprünglichen Gruppe notwendig gemacht hatte, sind noch deutlich wahrzunehmen (Abb. 3). Selbstverständlich ist eine derartige technisch bedingte Kompositionserweiterung, die dem Thema entsprechend schon von Anfang an geplant gewesen sein mußte, nur im noch feuchten Zustand der Tonerde denkbar, sonst wäre eine ungefährdete Materialverbindung für den späteren Brand des Werks nicht mehr zu bewerkstelligen gewesen.

Der Bozzetto der drei fast nackten Figuren zeigt Lot auf einem wahrscheinlich als Felsterrain zu deutenden Sockel sitzend, mit Andeutungen einer Draperie über seiner Scham, die seitlich nicht genau definiert über seinem rechten Oberschenkel hinabfällt. Einige Faltenzüge sind zu erkennen, jedoch unterblieb die exakte Abgrenzung des Übergangs der textilen Volumina zum Sockelgebilde (Abb. 4). Auf dem rechten, auf einer Terrainerhebung aufgesetzten Bein des Lot situierte der Bildhauer die jüngere Tochter – halb liegend, halb sitzend, mit leicht über-

kreuzten Beinen, das linke etwas höher gezogen. Der Kopf ruht an der väterlichen Schulter. Ihre Rechte liegt entspannt auf ihrem Bauch, während der linke Arm zart den Rücken des Lot umfaßt, der sie seinerseits an ihrer Hüfte umfängt. Durch die gegenseitige Haltungsverstränkung und durch die Über- und Unterschiebungen der Arme entwickelte die Zweiergruppe einen relativ komplizierten Aufbau, der durch seine Geschlossenheit die zwei Körper eng miteinander verbindet und eint. Durch die verwobene Invention wirkt die Statuette der zweiten, mit einiger Distanz zur Doppelgruppe agierenden Tochter isolierter und vermittelt dem Betrachter den Eindruck einer späteren kompositorischen Hinzufügung. In der Vorderansicht wird diese Wirkung durch das entstandene Raumsparium zwischen der Einzelfigur und der Gruppe hervorgerufen und verstärkt.

In der Analyse der uneinheitlichen Gesamtkomposition – einerseits die geschlossene Gruppe, andererseits die nicht ganz überzeugend gelungene Addition der dritten Figurine zu einer einheitlich wirkenden Dreipersonenlösung – liegt der eigentliche Schlüssel für die Negierung der Autorenschaft Donners. Gerade seine Prinzipien, die er bei eigenhändigen Gruppenbildungen zur Anwendung brachte, gehorchten völlig anderen Strukturen.

Sowohl in den Relieifarbeiten als auch in den freiplastischen Werken wandte er andere Aufbausysteme an. In den ersteren legte er größten Wert auf ein sehr ausgewogenes Gruppierungssystem der figürlichen Darstellungen auf dem Reliefgrund. Er organisierte seine Bildfindungen in klaren Reihungen und durchbrach nie das Prinzip der gleichmäßigen Figurenverteilung auf dem neutralen Grund⁵. Wie ausgewogen es Donner verstand, Gruppen geschlossen zu gestalten, demonstrieren seine Reliefszenen der Kreuzabnahme und Beweinung⁶. Noch markanter ist diese Tendenz in seinem freiplastischen Œuvre zu konstatieren. Gerade sein ausgeklügeltes Kompositionsprimat der Verschränkung in der Gruppenbildung durch Diagonalbezüge der Bewegungen und Attribute sowie sein ausgewogenes System korrespondierender Gesten ermöglichten ihm zu seinem unverwechselbaren Stil eines von Winckelmann geschätzten Protoklassizisten zu finden. Nur durch diese Leitlinien erreichte er die für ihn so charakteristische Ruhe der Darstellung und des Ausdrucks⁷.

Derartige Inventionsgrundzüge sind bei der Salzburger Lot-Gruppe nicht das Anliegen des Bildhauers gewesen. Fast diametral unterliegt sie einem weit stärkeren Prinzip der Unstabilität im figürlichen Aufbau. Das tänzelnde Stehen der rechten Figur, die unsichere und nicht genau definierte Sitzposition der zweiten Tochter, die jähe Achsendrehung der Kopfhaltung des Lot sind Merkmale eines anderen Kunstwillens. Als Werk Georg Raphael Donners kann sie sicherlich nicht länger gelten, aber welcher Künstler könnte

Abb. 1 (rechts): J. G. Mollinarolo, Lot und seine Töchter, Terrakottabozzetto, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0511.



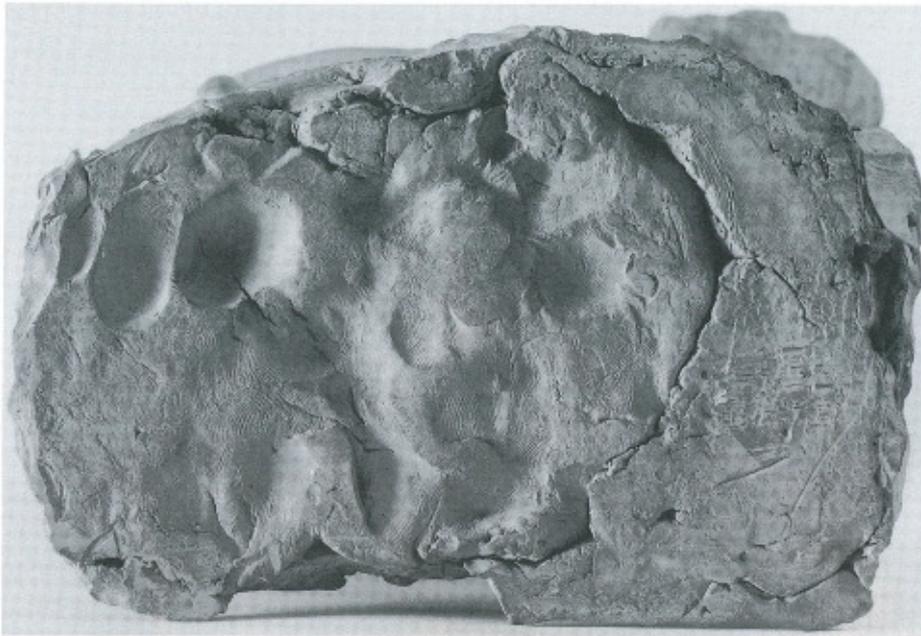


Abb. 2 (links): J. G. Mollinarolo, *Lot und seine Töchter*, Salzburger Barockmuseum (Unterseite).

mit guten Gründen als ihr Schöpfer vorgeschlagen werden?

Alle zu Donner unterschiedlichen Eigenheiten des Figurenaufbaus, die sehr spezifische Charakteristiken aufweisen, entsprechen dem kleinplastischen Werk Jakob Gabriel Müllers, der sich Mollinarolo nannte¹⁹. Gerade dieses Segment seines Œuvres wurde in den letzten Jahren untersucht und in der Donner-Ausstellung 1993 gezeigt²⁰. Wie bei der Lot-Gruppe sind seine Jahreszeiten-Statuetten von dem identen unstabilen Standmotiv und der Achsenverschiebung der Haltung, dem gleichen weiblichen Körperbau mit den kleinen, gespitzten Brüsten und dem typischen Frisuraufbau geprägt (Abb. 5)²¹. Das Sitzmotiv der einen Tochter des Lot findet seine Entsprechung in der labilen Haltung seiner Gruppen. Es tritt sowohl bei der Leda als auch bei der vom Amor abgewandten Venus auf¹. Beide Gruppen Mollinarolos entsprechen auch in ihrer Komposition der verschränkten Zweiergruppe des Salzburger Bozzettos. Bei allen ist die Tendenz zu beobachten, daß der Bildhauer den determinierten Idealumriß der Darstellung durch unvermutete Armhaltungen zugunsten einer bevorzugten Ansichtsseite durchbricht und so den umgebenden Raum darstellungsimmanent, aber zugunsten einer Hauptblickrichtung mit einbezieht. Die Forderungen einer *figura serpentinata* nach Allansichtigkeit sind ihm kein Anliegen. Obwohl er immer wieder manieristische Anregungen aufgenommen und verarbeitet hatte, war ihm das Gebot, daß Skulpturen *von allen Seiten schön* zu sein hätten, keine notwendige Darstellungsaufgabe²². Auffällig ist der unterschiedliche Epidermischarakter der drei Salzburger Figurinen. Die weitgehendst bearbeitete und finalisierte Körperoberfläche hat die sitzende Tochter, sie hatte der Bildhauer am sorgfältigsten mit dem leichte Rillspuren hinterlassenden Holz

geglättet, sogar ihr Arm am Rücken des Lot weist diese Behandlung auf (Abb. 3, 4, 6). Die männliche Statuette weist nur in Teilpartien wie an den Schultern und an den Beinen einen ähnlichen Grad der finalen Oberflächenbehandlung auf. Dagegen wurde die Stehende nicht einem so fortgeschrittenen Fertigungsprozeß unterzogen. Sie verblieb in einem früheren Entwurfsstadium. Der Bildhauer brach seine Arbeit offenbar vorzeitig ab und beließ die Figurine unentgratet. Ihr Körper zeigt noch die strichförmigen Facetten und die durch den ersten Aufbau im weichen Tonmaterial entstandenen Spuren einer breiteren Spachtel. Die kantigen Erhebungen der aneinanderstoßenden Flächen verblieben, ähnlich wie an der Rückseite der Gruppe, nicht endgültig bearbeitet. Kein weiterer Arbeitsvorgang rundete die Körpervolumina von den Unebenheiten der ersten Darstellungsfindung.

Diese unterschiedlichen Bearbeitungszustände bedingen jedoch das uneinheitliche und nicht ganz ausgewogene Erscheinungsbild der Gruppe. Andererseits demonstrieren sie aber vorzüglich die verschiedenartigen Stufen und möglichen Etappen im Werden eines Terrakottabozzettos.

Außer den gleichartigen figürlichen Aufbauprinzipien und den identen Körperhaltungen verweisen auch die verwandten Modellierungen der Gesichtsstrukturen auf die Autorenschaft Mollinarolos. In seinem gesamten Werk wandte er die nämlichen Organisationsformen an, unabhängig ob die Antlitze weiblich oder männlich waren oder in welchem Material er arbeitete²³. Stets vereinigte er die ausgeprägten Augenbrauenwülste über markant definierte Übergänge mit den Kanten des oben abgeflachten Nasenrückens. Dadurch entstanden durchgehende und charakteristische Linien, die von einer Schläfe über die Nasenspitze bis zur anderen führen.

Abb. 3 (rechts): J. G. Mollinarolo, *Lot und seine Töchter*, Salzburger Barockmuseum (Rückansicht).





Mollinarolo verstand es, den Physionomien besondere Plastizität zu verleihen, die je nach der Beleuchtungssituation unterschiedlich intensiv vom Betrachter wahrgenommen wird. Ihr Sentiment ist bei Donner nicht und in Wien erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzutreffen. Diesen lebendigen Eindruck unterstrich er durch die leicht geöffneten Münder und die scharf gezeichneten Kanten der von den Oberlippenhöckerchen zur Nase führenden Furche. Eine weitere Formulierungseigenart betrifft die Augen. Sie liegen relativ tief in den Höhlen und haben leicht hängende, schwere Lider mit scharfen Rändern. Alle konstatierten Merkmale des von Mollinarolo entwickelten

Personalstils sind in den Gesichtern der Lot-Gruppe im Stadium des Bozzettos vorgebildet (Abb. 7, vgl. Abb. 5, 8). Die beschriebene Grundform der Linie von einer Braue über die Nase zur anderen weisen die an Lot gelehnte Tochter und er selbst auf, noch nicht endgültig ausgearbeitet, aber in der Hauptstruktur schon festgelegt. Auch die Volumen der Lider sind schon vorhanden. Die etwas eigentümlich wirkenden Wülste um die Augen des Lot waren das vorbereitete Tonmaterial, um die scharfgeschnittenen, typischen Lider durchzuformulieren. Diese nächste Arbeitsetappe hat der Bildhauer allerdings nicht mehr in Angriff genommen, er hinterließ den Bozzetto in unterschiedlichen

Fertigungsgraden. Welche Gründe dafür maßgebend waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht war Mollinarolo mit der grundsätzlichen Lösung der Darstellung einer dreifigurigen Gruppe nicht zufrieden, möglicherweise schuf er eine andere Konzeption, die wir nicht kennen und die die Zeiten nicht überdauert hat, oder er verwarf das Unterfangen vollends.

Die darzustellende ikonographische Aufgabe blickte im 18. Jahrhundert auf eine lange Formulierungskette zurück, die einem Künstler eine große Palette der verschiedensten Anregungen für seine eigene Invention bieten konnte. Das Thema wurde in Nord-europa im 16. Jahrhundert populär²⁸. Bis

Abb. 4 (links außen): J. G. Mollinarolo, *Lot und seine Töchter*, Salzburger Barockmuseum (Seitenansicht von links).

Abb. 5 (links innen): J. G. Mollinarolo, *Allegorie einer Jahreszeit (Sommer?)*, Bleilegierung, Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie.

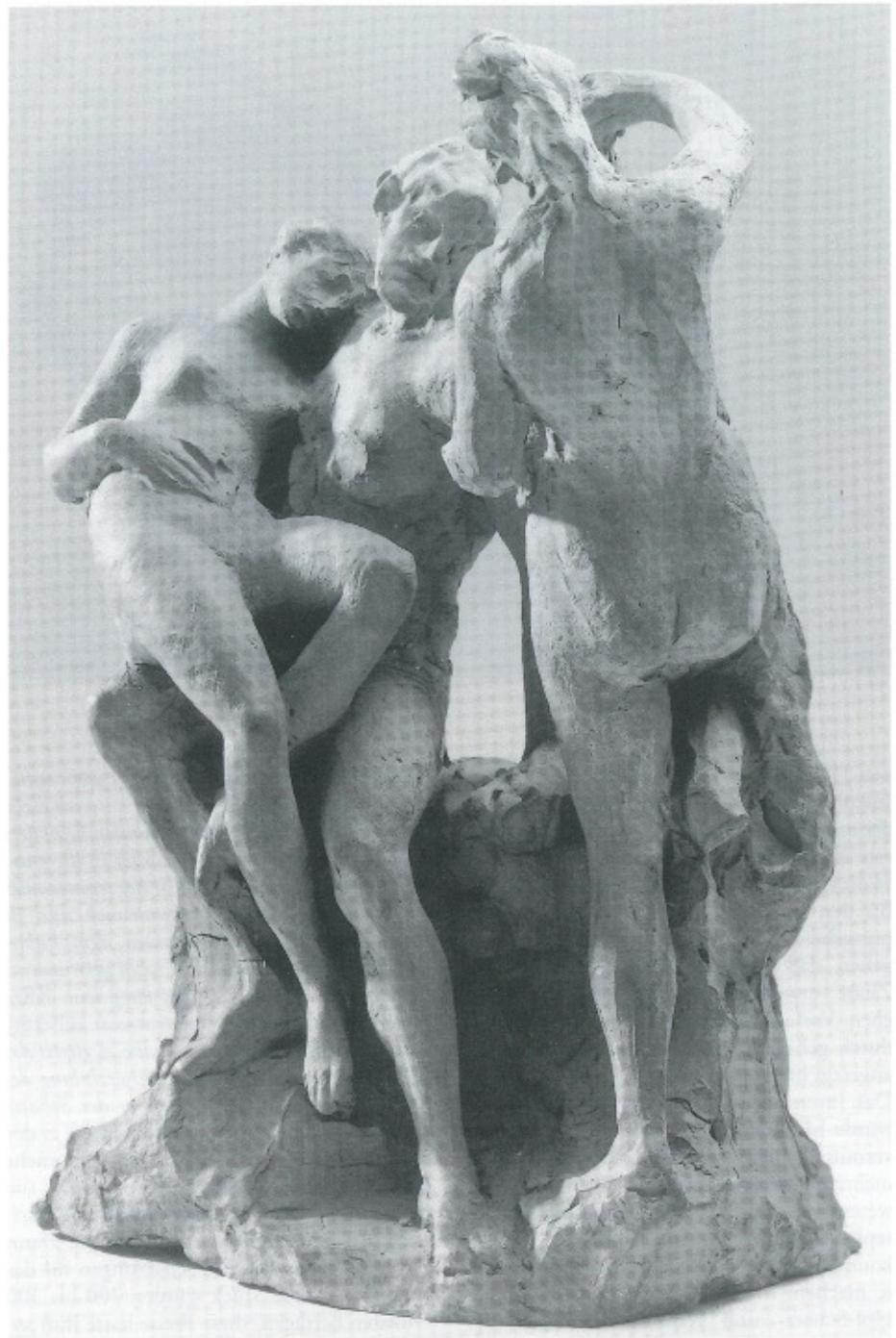


Abb. 6 (rechts): J. G. Mollinarolo, *Lot und seine Töchter*, Salzburger Barockmuseum (Seitenansicht von rechts).

zum Anfang des 18. Jahrhunderts erfreute es sich großer Beliebtheit, dann allerdings verlor es als Darstellungsaufgabe merklich an Attraktion²⁵. Von Bildhauern wurde es äußerst selten aufgegriffen.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, das Protocollum der jährlich verliehenen Preisaufgaben an der Wiener k. k. Hof-Akademie der Maler-, Bildhauer- und Baukunst aus den Jahren 1731–1754 zu prüfen. In den insgesamt siebzehn Themenstellungen – sieben Jahre wurden keine Preise vergeben – waren für die Gattung Malerei sechzehn alttestamentarische Sujets und ein allegorisches gefordert worden. Dagegen hatten die Bildhauer aber nur zwei biblische Aufga-

ben, dafür vierzehn mythologische und eine allegorische zu erfüllen²⁶. Eine erstaunliche Diskrepanz in der akademischen Themenwahl, deren Gründe und Motive noch näher zu erforschen wären.

Mollinarolo hat sich offensichtlich für seine Lot-Version an nordeuropäischen Findungen manieristischer Prägung um 1600 orientiert. Er nahm nicht die Darstellung eines alten, langbärtigen Mannes, der von seinen bekleideten Töchtern für ihr Ansinnen trunken gemacht wurde, entsprechend dem Bibeltext zum Vorbild²⁷. Der Bildhauer entschied sich für eine Lösung, die sich eher an dem Kunstkreis Kaiser Rudolfs II. orientierte. Hier könnten ihm auch Kupferstiche, die die Lot-

Szene thematisierten, Anregungen geboten haben. Etwa Raphael Sadeler I. nach Josse van Winghe²⁸ oder Jan Muller nach Bartholomäus Spranger²⁹. Schon Pigler begründete seine Abschreibung der Lot-Gruppe bezeichnenderweise damit, daß die erotische Auffassung des Gegenstandes und die zerfallende Gruppenbildung Donners Urheberschaft ausschließen würde³⁰. Diese völlig richtige Beobachtung bestärkt aber die Annahme, daß sich Mollinarolo mit den sinnlichen Bildfindungen der Rudolfinischen Kunst auseinandergesetzt haben muß. Und dieses Anschauungsmaterial war ihm in Wien in den kaiserlichen Sammlungen zugänglich und studierbar. Die erotischen Zweigrup-



pen-Darstellungen eines Hans von Aachen, Joseph Heintz d. Ä. und Bartholmäus Spranger mit ihrer Freude an Aktdarstellungen, ihren komplizierten Gruppenaufbauten und Haltungsverstränkungen waren sicherlich für den Bildhauer beeindruckend und impulsgebend³⁰. Freilich ist nicht davon auszugehen, daß der Bildhauer hier unmittelbare Zitate verwendet hatte, aber die grundsätzlichen Vorlagemöglichkeiten waren ihm dadurch geboten, die ihn zu seiner Invention angeregt hatten.

Das Interesse an der Rudolfinischen Kunst wurde Mollinarolo aber über einen Kontakt vermittelt und ermöglicht, der für ihn in mehreren Beziehungen von Wichtigkeit gewesen war. Der aus Brüssel stammende Joseph Angelo de France (um 1691–1761) konnte in Wien eine beeindruckende Karriere machen. Er wurde Ende 1736 wirklicher Hof-Schatz- und Kammerzahlmeister der Kaiserwitwe Wilhelmine Amalia. Nach ihrem Tod wickelte er ihre Erbschaft ab und wurde dann von Kaiserin Maria Theresia mit der Neuordnung und Aufstellung der kaiserlichen Schatzkammer betraut³¹. Dieses Vorhaben und die in Adaption befindlichen Räumlichkeiten wurden im Sommer 1747 von der Kaiserin kontrolliert und besichtigt. Der Obersthofmeister Fürst Johann Josef Khevenhüller-Metsch berichtet darüber in seinem Tagebuch, am 27. Juli 1747 I(hre) M(ajestät) sich die weiteren Arbeiten in der Schatzkammer ansah, auch disffabls ein und anderes anordneten, und einen Tag später begutachtete Kaiser Franz Stephan die Schatzkammer³². Das fürstliche Archiv enthält aber einen für unsere Überlegungen höchst interessanten Hinweis. In einem Schreiben teilte Maria Theresia dem Obersthofmeister mit,

ich ware in der schatzkammer recht wohl zufrieden wie alles de france gemacht . . . ich habe entsetzliche nackte bilder gefunden besonders weiber und weillen alle ausgerottet in der galerie ist es höchst nöthig auch in der schatzkamer ich wolte alle wan auch kunststück sind de france schenckhen ausgenommen dem buben der die lieb vorstelt ich hätte wohl gern wan es dis monath noch kunte alles weeg sein. Khevenhüller formulierte seine Antwort außerordentlich diplomatisch, . . . habe so gleich das behörige wegen ungesäumter auswechslung deren inconvenablen Gemähliden in der Schatzkammer veranstaltet. Weiters berichtete er der Kaiserin, daß es sich um zwölf oder mehr Bilder handelt, darunter wären einige von Sprengel und anderen sehr berühmten meistern, welche sehr rare originalia seind. Dann gab er zu bedenken, die Schätzungen für das eine oder andere Stück würden 200 bis 300 Dukaten betragen, diese Preise hatte ihm sogar de France bestätigt. Aus diesem Grund ersuchte er die Kaiserin, nochmals zu überdenken, ob sie, gleichwohl er die Gnade dem de France von Herzen gönnen würde, wirklich bei ihrem Befehl bleiben wolle. Da er die Pflicht hat, für Ihrer Majestät dienst und oeconomie zu sorgen, schlug er a conto des erhobenen Bilderwerts vor, die ungebührliche Stellung und Nudites mit wasserfarben überstreichen und dise bilder in die Gallerie oder etwas höher placiren, oder in verwahrung behalten; was aber nicht eben so kostbahr wäre, könnte allenfalls gleichwollen an de France hinweg gegeben werden.³³

Maria Theresia nahm von ihrer Geschenksidee Abstand. Aber die Episode belegt hinreichend, daß de France als Bewunderer der Bilder des Rudolfinischen Kunstkreises, dem das Verdikt der Kaiserin galt, ange-

sehen wurde. Zusätzlich mußte er damals in ihrer Einschätzung auch schon den Ruf eines besessenen Sammlers gehabt haben. Tatsächlich umfaßte der zwanzig Jahre nach seinem Tod verfaßte Sammlungskatalog 6266 Gegenstände³⁴. 1749 erwarb er das sogenannte große Hasenhaus in der Kärntner Straße Nr. 1073, wo er seine Schätze ausdrücklich als museum präsentierte³⁵. Allerdings fehlen im posthumen Katalog Hinweise auf Gemälde, die möglicherweise vorhanden waren und einen anderen Erbweg genommen haben. Aber ohne ein von de France ausdrücklich bekundetes Interesse ist es kaum vorstellbar, daß die sittenstrenge Kaiserin seinem Kunst- und Sammelgeschmack die von ihr nicht geschätzte Bildergruppe zugemutet hätte.

Mollinarolo mußte den späteren General-Direktor der k. k. Schatzkammern und Galerien und seine umfangreiche Kollektion gut gekannt haben. Joseph Angelo de France hatte schon in der Zeit Verbindung zur Wiener Akademie, als der Bildhauer sie besuchte. In den Listen der eingeladenen und auch erschienenen Ehrengäste anlässlich der jährlichen Preisverteilungen wurde der Hof-Kammer-Rat namentlich angeführt³⁶. Es ist nahe liegend, daß der Skulpteur sein eigenes Interesse für die Hofkunst Rudolfs II. in der übereinstimmenden Vorliebe des Sammlers bestätigt finden konnte. Daß er dessen Statuetten-sammlung genau studierte, ist an mehreren Beispielen nachzuvollziehen. Für eine der Figuren Mollinarolos läßt sich die Anregung durch eine Kleinskulptur einer Allegorie des Winters von Alessandro Vittoria belegen³⁷. Die heute in der Kunstkammer des Wiener Kunsthistorischen Museums aufbewahrte Statuette war ursprünglich im Besitz des Jo-

Abb. 7 (links außen): J. G. Mollinarolo, *Lot und seine Töchter*, Salzburger Barockmuseum (Detail).

Abb. 8 (links innen): J. G. Mollinarolo, *Allegorie einer Jahreszeit (Herbst?)*, Bleilegierung, Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie (Detail).



Abb. 9 (rechts innen): Florentinisch (?), Mitte des 16. Jahrhunderts, *Venus auf der Schildkröte*, Bronze, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer.

Abb. 10 (rechts außen): Florentinisch (?), Mitte des 16. Jahrhunderts, *Venus auf der Schildkröte*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer (Rückansicht).



seph de France, ehe sie 1808 mit anderen Teilen seiner Sammlung vom Hof für das k. k. Münz- und Antikenkabinett erworben wurde⁷⁷.

Daher überrascht es nicht sonderlich, daß auch eine weitere Statuette ehemaliger de-Franceischer Provenienz von Mollinarolo für die Salzburger Lot-Gruppe als Vorlage herangezogen wurde. Eine Bronzefigurine einer Venus, deren Spielbein auf einer Schildkröte steht, bot dem Bildhauer eine rezipierbare Haltungsvorlage⁷⁸. Er verarbeitete sie als Grundidee für die Darstellungsfindung der rechten stehenden Tochter des Lot (Abb. 9, vgl. Abb. 3). Noch deutlicher belegt die Rückansicht die Abhängigkeit und das Studium der Anregungen, das Mollinarolo in sein Werk einfließen ließ (Abb. 10, vgl. Abb. 6). Die Haltungskongruenz und der Körpertypus sind offensichtlich und durch den Zufall einer unabhängigen Darstellungsidee

nicht zu erklären. Die Vorlage bot dem Bildhauer auch eine Gestik und Armstellung, die er für seinen Gebrauch, dem Eingießen aus dem Krug in den Pokal, trefflich umsetzen konnte.

In diesem Zusammenhang stellen sich mehrere Fragen. Wie wurden in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Objekte der de-France-Sammlung beurteilt⁷⁹? Welche sah der Eigentümer als antik an⁸⁰? War dem Künstler die Klassifikation des Sammlers bekannt? Wenn ja, war sie für Mollinarolos Auseinandersetzung mit den einzelnen Stücken relevant? Oder suchte er die Stücke, die er als Anregungen erkor, nur nach Kriterien seiner künstlerischen Intention aus, unabhängig von ihrer zeitgenössischen Zuordnung? Es gibt einige stilistische Hinweise, die sich aus der Analyse seines Gesamtwerks ergeben und die eindeutig die letztere Annahme als zutreffend erscheinen lassen.

Einer motivischen Idee konnte Mollinarolo für die Findung seiner Lot-Figur in Wien noch begegnet sein und sie notiert haben, um sie in seiner Komposition zu verwenden. Die Fürstlich Liechtensteinsche Sammlung in der Rossau bewahrte im 18. Jahrhundert in ihrem Bestand ein themengleiches Gemälde des Johann Carl Loth, das um 1670/80 gemalt worden war⁸¹. Diese Bild ist heute nicht mehr überprüfbar, es wurde 1880 verkauft. G. Ewald publizierte aber eine Version der ehemaligen Gräflin Czerninschen Sammlung, die dem Liechtensteingemälde, entsprechend der Beschreibung des V. Fanti im Sammlungskatalog 1767, entsprochen haben könnte⁸². Wenn diese Annahme zutrifft, wäre die Anregung für den Bildhauer verblüffend gewesen. Der Lot des Gemäldes verkörpert denselben kurzhaarigen, athletischen Typ, der eher an Herkules- oder Marsdarstellungen erinnert, den auch Mollinarolo

wählte⁴⁵. Diese denkbare, aber nicht belegbare Rezeptionsmöglichkeit bestärkt die Beobachtung, daß der Bildhauer in seiner Lot-Figurine auf eine für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts eher unübliche Charakterisierung zurückgegriffen hatte⁴⁶.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß es Mollinarolo verstand, die verschiedensten Anregungen auf eine sehr persönliche Weise in seinem individuellen Stil zu bündeln. Dazu kam ihm zweifelsohne seine über das normale Maß hinausgehende Beschäftigung als Zeichner zustatten, die von ihm jahrelang als hauptberufliche Tätigkeit als Zeichenmeister ausgeübt wurde⁴⁷. Diese zweigleisige, gleichwertige Passion befähigte ihn wohl auch mehr als andere Bildhauerkollegen, alles ihm rezipierenswert Erscheinende zu Papier zu bringen. Sie war wahrscheinlich auch der Schlüssel zu dem bei Mollinarolo häufiger auftretenden Phänomen, daß er als Bildhauer Anregungen der konkurrierenden Gattung der Malerei aufgriff und verwertete⁴⁸.

Ein weiteres Statuettenwerk des Jakob Gabriel Mollinarolo befindet sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Abb. 11)⁴⁹. Es war lange Zeit der Öffentlichkeit unbekannt, erst in den Zwanzigerjahren dieses Jahrhunderts wurde es aus dem Wiener Kunsthandel angekauft. Heinrich Zimmermann publizierte die Figurine 1929 erstmalig⁵⁰. Im folgenden Jahr beschäftigte sich Erika Tietze-Conrat mit dem Terrakotta-Bozzetto⁵¹. Spätere Erwähnungen übernahmen entweder die erste Zuschreibung an Johann Baptist Hagenauer oder befürworteten allgemein die Donner-Nachfolge⁵². Éva Szmodis-Eszlár setzte sich 1984 mit einer Reihe von Statuetten auseinander, die sie als Rest einer zusammengehörigen Serie von Monatsdarstellungen glaubte identifizieren zu können und für die sie Johann Georg Dorfmeister als Autor vorschlug. In diesem Zusammenhang deutete sie die Nürnberger Figurine als November⁵³. Gegen die Zuschreibung an Dorfmeister und die Annahme der Zugehörigkeit zu einer einzigen Serie wurde 1993 im Katalog der Donner-Ausstellung ausführlich argumentiert und die Statuetten auf Grund des Vergleichs und der Übereinstimmung mit zweifelsfrei gesicherten Werken dem Œuvre des Jakob Gabriel Mollinarolo zugewiesen⁵⁴. Die kleine Figurine zeigt eine bis zur Hüfte nackte weibliche Figur, deren Unterkörper von einer durch markante Falten gestalteten Draperie verhüllt wird. Ihre Rechte quert den Oberkörper in der Höhe der Brust, während der linke Arm, im unteren Bereich von der Draperie überschlagen, auf einem großen Attribut aufruht (Abb. 12). Der zur Gegenseite des Attributs blickende Kopf trägt eine reich organisierte Haarpracht, lockig um die Stirne, am Hinterhaupt zu einem Kranz gewunden, aus dem mehrere lange Lockenstränge auf die Schulter und den Rücken fallen (Abb. 13, 14). Das große Gebilde an ihrer linken Seite ist ein durch Bänder symmetrisch geschnürtes Rutenbündel, die *fascies*. Sie waren

das Abzeichen der römischen Liktoren und stellten das amtliche Zeugnis des Magistrats dar, züchtigen und die Todesstrafe verhängen zu können. Dieses Symbol, üblicherweise steckte im Bündel ein Beil als Zeichen für die Hoheit über die Blutgerichtsbarkeit, ist im Laufe der neuzeitlichen Ikonographie mehreren Allegorien zum Attribut geworden. Aus diesem Grund ist die Bestimmung der Nürnberger Statuette nicht ganz eindeutig und läßt mehrere Interpretationen zu.

Bei Cesare Ripa, dem über Jahrhunderte absolut regierenden *arbitrator iconographiae*, dienen die Ruten drei Allegorien als mitbestimmendes Symbol⁵⁵ – der *clemenza*, der *concordia* und der *giustizia*⁵⁶. Allerdings erfüllt der Nürnberger Bozzetto die Summe der geforderten Attribute in keinem der drei Fälle eindeutig. Die Milde sollte auf einen Berg von Waffen treten und einen Olivenzweig in der Hand halten, an ihrer Seite die Fascen. Die Einigkeit, ebenfalls mit Fascen ausgestattet, sollte mit Granatäpfeln und Früchten bekränzt sein oder sie mit sich führen. Die Gerechtigkeit sollte mit weiteren Symbolen ihres Amtes, Waage oder Schwert, und den verbundenen Augen charakterisiert sein. Die Schwierigkeit der ikonographischen Beurteilung liegt darin, daß nicht alle Allegoriesymbole zwingend gemeinsam auftreten müssen, oft ist nur eines stellvertretend für die gewünschte Identifikation ausreichend⁵⁷.

In der meistgebrauchten deutschen Ripa-Übertragung des Johann Georg Hertel dienen zwei weiteren Allegorien das Rutenymbol als zusätzliches Attribut, der *Aristocratia* oder dem Regiment der Vornehmsten im Volk und der *Victoria*⁵⁸. Eine gerade im Habsburgerreich des 18. Jahrhunderts wieder sehr diskutierte, wichtig und vermehrt bildwürdig gewordene Allegorie ist in die prüfende Überlegung mit einzubeziehen, das *regimentum bonum*. Darunter wurde besonders unter der Regierung Karls IV. die Forderung des *princeps in compendio* als habsburgischer Fürstenspiegel verstanden⁵⁹. Der Fürst hatte all seine Kraft dem Ziel zu widmen, die Ehre Gottes, das Amt und seine Würde sowie das Wohl der Untertanen zu fördern. Aus dieser grundsätzlichen Einstellung entwickelte sich ein habsburgischer Tugendkanon, der die gesicherte Ausübung des *Guten Regiments* und seinen Garant, die Abfolge der Dynastie, als tragende Säule der Kontinuität sichern sollte. Diese Allegorie entwickelte eine der *Justitia* verwandte und oft verwechselbare Ikonographie, denn die Fascen begleiteten sie meistens⁶⁰.

Der Nürnberger Bozzetto entzieht sich der eindeutigen ikonographischen Bestimmung. Die Reste des verlorenen Attributs, das die Statuette in ihrer rechten Hand gehalten hat, sind wahrscheinlich als die verbliebenen sieben Blätter eines Lorbeerkränzes zu erklären⁶¹. Er müßte nach unten hängend gehalten worden sein (Abb. 11). Allerdings kann es sich nur um einen nicht ganz runden, sondern um einen länglichen, hochovalen Kranz oder

Abb. 11: J. G. Mollinarolo, Allegorische Figurine, Terrakottabozzetto, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.





Abb. 12 (rechts außen): J. G. Mollinarolo, Allegorische Figurine, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Seitenansicht von rechts).

Abb. 13 (links außen): J. G. Mollinarolo, Allegorische Figurine, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Rückansicht).

Abb. 14 (rechts innen): J. G. Mollinarolo, Allegorische Figurine, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Seitenansicht von links).

Abb. 15 (oben): J. G. Mollinarolo, Allegorische Figurine, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Detail).

ein girlandenartiges Gebinde gehandelt haben. Für diese Annahme spricht auch die stützende Geste der tiefer situirten linken Hand mit ihren eng geschlossenen Fingerspitzen. Der Kranz könnte also sehr fragil, deshalb wohl verloren, beidhändig festgehalten worden sein. Die zweite Möglichkeit wäre, daß der Kranz kleiner, aber rund, ausschließlich mit der Rechten gehalten wurde und die Linke nur einen Gestus des absichernden Auffangens mit der nach oben gedrehten Handfläche zum Ausdruck bringen sollte.

Da die Attributsreste zweifelsfrei keine Früchte oder Oliven, sondern Lorbeerblätter darstellen, mußte es sich wohl um einen Sie-

ges- oder Ruhmeskranz gehandelt haben. Ein sicherlich nicht unwichtiges Argument für die Deutung als Tugendpersonifikation des *regimentum bonum*²².

Vielleicht könnte auch eine inhaltliche Erweiterung des Allegoriebegriffs hier zur Darstellung gekommen sein. In der Berliner Akademieausstellung 1788 wurde eine Allegorie auf den 18. Geburtstag des Kronprinzen Friedrich Wilhelm schaugestellt, die Franz Anton Maulbertsch gemalt hatte. Um die komplizierte und vielfigurige Darstellung dem Publikum zu erläutern, wurde im gleichzeitigen Katalog eine ungewöhnlich lange und detaillierte Bilderklärung abgedruckt, wobei ausdrücklich angemerkt wur-

de, der Künstler hat die Erklärung der Allegorie dem Gemälde beygefügt. In dem Text, der in acht Abschnitten die einzelnen allegorischen Erscheinungen deutete, wurde unter Punkt VI. festgehalten, und die Staatsklugheit opfert fürs Wohl des Reichs den Oelzweig hin. Eine dazugefügte Anmerkung erläuterte, die Friedensliebe gleicht den größten Siegen²³. Maulbertsch bot eine Allegoriedeutung, die in der Tradition einer schon viel früher postulierten, panegyrischen Interpretation des Herrscherlobs in Verbindung mit dem *Guten Regiment* stand. Der Nürnberger Figurine könnte eine sehr ähnliche ikonographische Idee zu ihrer Formulierung verholpen haben. Nur reichte sie am Altar des Vaterlandes statt



des Ölzeigs den Lorbeerkranz als Opfer dar. Die früher vorgeschlagenen Zuschreibungen sind aus stilistischen Gründen nicht aufrechtzuerhalten. Der Vergleich der gesicherten Terrakottastatuetten Johann Baptist Hagenauers mit dem Nürnberger Exemplar ergibt doch einen erheblichen Unterschied, besonders in der Art, Draperie zu gestalten. Der aus Salzburg stammende und in der bayerischen Werkstatt des Johann Georg Itzfeldner ausgebildete Bildhauer war von 1754 bis 1759 Schüler der Wiener Akademie. Gegen Ende seiner Akademiezeit hatte er eine Reihe von erhalten gebliebenen Statuetten, aus einer Blei-Zinn-Legierung gegossen und meistens datiert und signiert, angefertigt⁴⁴.

Zu einem Teil dieses Œuvres sind die vorbereitenden Tonmodelli, die auf Grund ihres Fertigungsgrads schon der unmittelbaren Gußvorbereitung dienten, erhalten geblieben⁴⁵. In diesen aus dem gleichen Material wie die Nürnberger Allegorie modellierten Entwürfen zeigt sich aber deutlich, daß Hagenauer auch schon in den die endgültige Ausführung vorbereitenden Arbeiten seinen Vorlieben entsprochen hat. Die Tendenz, die Oberflächen sehr kleinteilig und höchst detailliert zu formulieren, der er in den Gußstatuetten mit einer weitgehenden Kaltarbeit entsprach, ist schon in den Tonentwürfen anzutreffen. Davon ist aber bei der Statuette des Germanischen Nationalmuseums nicht

das geringste anzutreffen. Hier ist die Draperie nur durch große, Volumen definierende Formen gestaltet (Abb. 14). Kleinteilige Bearbeitung textiler Oberflächen, akribische Terraingestaltung oder detaillierte Haarorganisation waren Mollinarolo kein formulierungswertes Thema. Das Erscheinungsbild der Nürnberger Allegorie wird auch nicht von dem von Hagenauer bevorzugt angewandten Gestaltungswechsel der Draperie geprägt. Dieser Bildhauer organisierte die den Körper verhüllenden Textilpartien eher rhythmisiert durch die Abfolge anliegender Segmente und durch die Volumina der Faltenzüge, denen er jedoch kein wesentliches und allzu eigenwertiges Gewicht in der Wirkung für den Dar-



Abb. 16: Tiziano Aspetti, Judith, Bronze, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer.

stellungsumriß einräumte. Hagenauer steigerte seine die Leiber bedeckenden Gewandformen nicht zu autonomen, vom menschlichen Körper unabhängigen Massen. Dagegen entwickelt die Draperie in der Figurine des Mollinarolo, zusätzlich zu den anliegenden, von charakteristisch querenden Faltenzügen unterbrochenen Bereichen, ungleich mehr raumgreifendes Eigenleben (vgl. Abb. 14). Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen den den Leib nachmodellierenden Abschnitten und dem zu einem eigenen skulptierten Gebilde verselbständigten Stoffvolumen an der Seite resultiert ihr Erscheinungsbild. Die gestalterische Lösung, dem mächtigen Attribut die Draperie als optisches Gegengewicht in der Hauptansichtsseite entgegenzusetzen, entspricht einer Kompositionstendenz, die bei Mollinarolo öfters anzutreffen ist⁶⁶. Die als Argument für Hagenauer ins Treffen geführte Längung der Figuren ist allgemein dem in Wien im dritten

Drittel des 18. Jahrhunderts gepflogenen Akademiestil verpflichtet und weniger einem Personalstil zuzuordnen.

Auch der Versuch, die Nürnberger Allegorie in das Werk Johann Georg Dorfmeisters einzugliedern, ist nicht zielführend⁶⁷. Ihre enge Verwandtschaft mit den für Mollinarolo gesicherten Statuetten der Jahreszeiten schließt diese Überlegung aus. Der Vergleich mit der signierten Hauskrippe Dorfmeisters, ebenfalls aus Terrakotta gefertigt, zeigt ein sehr divergentes Draperie- und Faltenystem⁶⁸. Dorfmeister vertrat auch in seinen figürlichen Aufbauten keine so ausgeprägte Achsendrehung, wie sie bei Mollinarolo anzutreffen ist. Weiters vermied er die drehungs-immanenten Überschneidungen der Körper durch die Arme – alles kennzeichnende Kriterien der Statuette mit den Fascen. Zusätzlich sollte berücksichtigt werden, daß wir über Dorfmeisters Leben von ihm selbst sehr ausführlich und mangels großen Erfolgs klagend informiert sind⁶⁹. In seinen Aufzeichnungen verliert er aber, außer der Beschreibung zweier Gruppen und eines Grabmalentwurfs, kein weiteres Wort über eine allfällige Produktion kleinformatiger Skulpturen⁷⁰. Seine erhalten gebliebenen, signierten Statuetten und Gruppen sind einem völlig anderen Stil verpflichtet⁷¹.

Die Tugendpersonifikation des Germanischen Nationalmuseums zeigt nicht nur in ihrer Draperie wesensverwandte Eigenheiten zu den Statuetten Mollinarolos. Auch in der Struktur ihres Gesichtsaufbaus begegnet uns der schon vertraute und beschriebene Duktus (Abb. 15, vgl. Abb. 5, 8). Wieder tritt die gliedernde, zusammenhängende Linie von einer Braue über die Nase zur anderen auf, die schon bei der Salzburger Gruppe charakteristisch festzustellen war. Die scharfen Augenlider, die Furche über der Oberlippe, der leicht geöffnete Mund und nicht zuletzt das Sentiment des Ausdrucks sind die Gemeinsamkeiten der Statuen und Statuetten des Mollinarolo⁷². Auch die Haargestaltung des Bozzettos ist in seinen kleinen Figurinen fast zitathaft wiederzufinden⁷³. Abgesehen von den Übereinstimmungen der Detailformen ist die Haltungskongruenz des figürlichen Konzepts unüberschbar: das etwas labile Standmotiv, die Achsenverschiebung Hüfte – Schulter, darüber der jäh zur Seite gewandte Kopf, die den Oberkörper betont querende Armhaltung. Alle diese Eigenschaften sind fast in seinem gesamten Werk Mollinarolos Darstellungscredo. Die Nürnberger Allegorie hat zusätzlich die ganz gleiche Art der Hautbehandlung wie die liegende Tochter der Salzburger Lot-Gruppe. Beiden sind die zarten Spuren des glättenden Holzes gemeinsam, mit dem die Materialunebenheiten des Aufbaus auf den Körperrundungen verschliffen wurden.

Auch im Fall der Tugendfigurine konnte Mollinarolo die Beschäftigung mit der Sammlung des Joseph Angelo de France nicht leugnen. In ihr fand er eine enorm gro-

ße Anzahl kleiner italienischer Bronzestatuetten vor. Gerade sie bildeten in der massiven numerischen Anhäufung einen signifikanten Teil der Sammlung. Die Figurinen formten den Charakter der Kollektion ganz außerordentlich, und ihnen galt offensichtlich das nachdrückliche Interesse des Sammlers. Er vereinte in seiner Person den adeligen, hochrangig bei Hof in Diensten stehenden Staatsbeamten sowie den gelehrten und wissenschaftlich interessierten Privatsammler⁷⁴. Die an dem Ideal eines *studiolo* orientierte Aufstellung mußte auch dem zeitgenössischen Besucher den Eindruck einer schon vor langer Zeit gewachsenen und aufgebauten Sammlung vermittelt haben. Das *ungemein prächtige de Francische Cabinet*⁷⁵ war in seiner Vielschichtigkeit der umfaßten Gebiete für den vorherrschenden Wiener Geschmack ungewöhnlich und erstaunlich für eine erst unter Karl IV. und Maria Theresia zusammengetragene Sammlung.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Mollinarolo hier die Möglichkeit vorfand, den Typus der Figurine als Kunstkammerobjekt und kleinformatiges Sammlerstück zu studieren, deren Tradition er mit seinen Statuettenwerken wieder aufgegriffen hatte. Eines dieser Figürchen, das ehemals im Eigentum des General-Direktors der k. k. Schatzkammern und Galerien war, scheint in direktem Bezug zur Nürnberger Allegorie zu stehen⁷⁶. Die Bronzedarstellung der auf dem Haupt des Johannes stehende Judith entspricht in mehreren Beziehungen den von Mollinarolo rezipierten Anregungen (Abb. 16, vgl. Abb. 11)⁷⁷. In solchen als Prototypen genutzten Vorlagen sah der Bildhauer Körpertorsionen vorgegeben, die er in seinen persönlichen Abwandlungen, dem Zeitstil des Rokokos angepaßt, paraphrasieren konnte⁷⁸. Auch die flatternde Draperie und die dadurch bedingte Umrißbelebung kam seinen und den Intentionen des dritten Viertels des 18. Jahrhunderts entgegen. Der Vergleich der beiden Statuetten läßt den Impuls, den derartige Schöpfungen des späten 16. Jahrhunderts dem dafür empfänglichen Mollinarolo vermitteln konnten, augenfällig werden. Für ihn stand nicht ein kopierendes Auseinandersetzen mit diesen Statuetten zu Diskussion, er entlehnte ihnen aber grundsätzliche Aufbaustrukturen ihrer körperlichen Erscheinungsform. Sie boten ihm Anregungen, die er für sein Wollen gefügig machen konnte, ohne in Konflikt zum herrschenden Stilempfinden zu kommen. Und dieser Auseinandersetzung verdankte der Bildhauer auch seine singuläre Stellung als Schöpfer von Kleinskulpturen im Wien der sechziger und siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts.

Ob der Nürnberger Bozzetto nur als vorbereitender Entwurf gedacht war oder ob er eine Zwischenstufe zu einem noch weiter ausgeführten Modell repräsentiert, entzieht sich unserer Kenntnis. Ebenso, ob er je in eine gegossene Version, die nicht mehr erhalten oder unbekannt ist, umgesetzt wurde.



Abb. 17: J. G. Mollinarolo, *Liegender Jüngling*, Terrakottabozzetto, Baden, Rollett-Museum.

Eine weitere Terrakotta-Figurine wurde von der beginnenden Donner-Forschung des 19. Jahrhunderts dem berühmten Meister zugewiesen. Die Darstellung eines liegenden Jünglings befindet sich im Rollett-Museum der Stadtgemeinde in Baden bei Wien (Abb. 17)⁷⁹. Von den hier besprochenen Statuetten ist sie diejenige, die die älteste, belegbare Provenienz aufweist. Sie hat sich bereits um 1800 oder knapp später in der Sammlung des Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld befunden⁸⁰. Dieser außergewöhnliche Sammler wurde 1750 in Prag geboren, schon sein Vater betrieb ein florierendes Druckerei- und Verlagsgeschäft. Dazu gesellte sich eine Papiermühle und -fabrik. Er übersiedelte 1799 nach Wien, wo er es als Druckerei- und Buchhandlungsunternehmer zu großem Wohlstand brachte. Um 1800 erwarb er in Baden, heute Helenenstrasse 64–68, ein respektables Haus, in dem er 1821 starb. Schönfeld gab 1817 den Umfang seiner enormen Sammlung mit beiläufig 200.000 Gegenständen an. Den spektakulärsten und beherrschendsten Aspekt seiner Kollektion formten Kunstkammerobjekte des Rudolfinischen Kunstkreises. Er selbst behauptete,

Reste der unter Joseph II. für die Errichtung einer Artilleriekaserne am Hradschin in Prag zerstörten Rudolfinischen Kunstammer auf einer öffentlichen Versteigerung 1782 erworben zu haben, die zu den Prunkstücken seiner Sammlung wurden. Als Vorbild betrachtete er die von Maximilian II. und Rudolf II. angelegte Schatzkammer, der er nachzueifern trachtete. Schönfeld sah allerdings den wesentlichsten Sammlungszweck in der Bewahrung der Proben des alten Kunstfleißes, die wegen des großen Einflusses auf die Vervollkommnung der Künste und Gewerbe des öffentlichen Lebens und auf den Wohlstand eines großen Teils der Staatsbürger Aufmerksamkeit verdienten. Er verstand seine Sammlung als den Bürgern gewidmetes Museum für Wissenschaft, Künste und Gewerbe und als einzig wahre Versinnlichung eines technologischen Unterrichts. Seiner Beschreibung nach, enthielt sie außer den vollständigen Sammlungen von Kunsterzeugnissen auch Bücher, Zeitschriften, Kupferwerke und andere Hilfsmittel, die der Gewerbekunde dienten⁸¹. Ein frühes technologisches, kunstgewerbliches und für den praktischen Anschauungsunterricht der Handwerker gedachtes

Museumsunternehmen, überhöht von Gegenständen vorgeblicher oder tatsächlicher Rudolfinischer Provenienz.

Knapp vor seinem Tod schenkte Schönfeld dem Badener Wundarzt, Naturforscher und Pomologen Anton Rollett einige Bilder des aufgehobenen Augustinerklosters und die Terrakottafigurine für sein Museum⁸². Es umfaßte einen großen naturwissenschaftlichen Bereich, ein Herbarium und die berühmte Schädel- und Büstensammlung des Franz Joseph Gall, die der Anhänger der Phrenologie in Wien, vor seinem erzwungenen Abgang nach Paris, angelegt hatte. Dazu kamen noch Medaillen, Autographen, Kupferstiche, Textilien, Antiquitäten und eine technologische Sammlung. Über mehrere Etappen wurden die Bestände von der Familie des Sammlers dem Städtischen Museum gewidmet. Als Gegenleistung für diese Schenkungen verpflichtete sich die Stadt Baden zu den Auflagen des öffentlichen Zutritts, der konservatorischen Betreuung, der zu verfolgenden Erweiterung und der Namensführung Rollett in der Bezeichnung⁸³. Die ausführliche Provenienzdarstellung ist in diesem Fall von besonderer Bedeutung, da



aus ihr die Wertschätzung des Bozzettos rekonstruiert werden kann. Er war offensichtlich schon am Beginn des 19. Jahrhunderts als museumswürdig angesehen und in Sammlungen, die von ihren Eigentümern explizit als solche verstanden wurden, integriert worden. Einschränkend muß festgehalten werden, daß wir weder über seinen Erhaltungszustand bei der Aufnahme in die Schönfeldsche und dann in die Kollektion des Rollett Bescheid wissen, noch ob ihm schon damals die Donner-Attribution zuerkannt worden war⁸⁴.

Für die erste publizierte Zuschreibung an Georg Raphael Donner im Ausstellungskatalog 1893 war Albert Ilg verantwortlich⁸⁵. Er hielt die Statuette für ein eigenhändiges Werk. Dieser Zuschreibung schloß sich 1907 Anton Mayr an⁸⁶. Sie wurde von Dagobert Frey 1924 zurückgewiesen und als irrtümlich bezeichnet⁸⁷. Ihn bestätigte Pigler und begründete seine Ablehnung mit dem Hinweis, daß mit der naturalistischen Körperdarstellung zugleich eine gewisse pathetische Auffassung zur Geltung gelangte⁸⁸. Als Autor vermutete er Johann Georg Dorfmeister.

Der Jüngling liegt auf einer aus mehreren Blöcken geschichteten, zu den Beinen abfallenden Terrainbildung, die durch teilweise gekreuzte, teilweise durchlaufende Rillen definiert wurde (Abb. 18). Das eigentliche Lager bildet eine lose auf das Terrain geworfene Decke, die unter dem Haupt des Liegenden durch schwere Falten einen stützenden Polster formt. Ähnlich unterlegten Bauschungen der Decke den herabhängenden rechten Arm. Die Deckenränder sind mit weichen Fransen besetzt. Die entspannte Haltung des

Jünglings ist in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform, trotz der heute fehlenden Gliedmaßen, vollständig nachvollziehbar. Der Liegende hatte den linken Arm nach oben gestreckt, die Hand ruhte wahrscheinlich locker auf dem Deckenpolster und berührte leicht das herabfallende Haar. Diese Haltung bedingte die freie und raumgreifende Armstellung, die im Bereich des Ellbogens auf die stützende Materialverbindung verzichtete. Ähnlich exponiert wurde das etwas angezogene rechte Bein von der Beuge an freiplastisch formuliert und nur mit dem Fuß aufgesetzt. Beide exponierten Extremitätenstellungen hatten durch ihre geringe Anbindung an den Materialblock den Lauf der Zeit nicht überdauert.

Es stellt sich die Frage, ob die mythologische Deutung als eine der geläufigen Darstellungen liegender Jünglinge in diesem Fall zielführend ist?

Als Endymion – die häufigste ikonographische Bezeichnung der Statuette – sollten die Augen eindeutig geschlossen sein. Der inhaltlich seinem Mythos wesentliche Zustand ist der Schlaf⁸⁹. Der schöne Sohn des Zeus und der Nymphe Kalyke schlief eines Nachts in einer Höhle auf dem Berg Latmos⁹⁰. Dort erblickte ihn Diana oder Selene erstmals, sie legte sich zu ihm und küßte sanft seine geschlossenen Augen. Der Grund seines Schlafs wurde unterschiedlich begründet. Einerseits wurde Endymion nachgesagt, daß er es vorzog zu schlafen, um dem verhassten Älterwerden zu entgehen, andere interpretierten den Zustand als Rache des Zeus, der ihn der heimlichen Liebe zu Hera verdächtigte. Eine weitere Erklärung sollte im Wunsch Dianas

liegen, Endymion nur während seines Schlafs zärtlich verbunden zu sein. Allen Deutungen liegt aber mythosimmanent der Schlaf zugrunde. Aber diesen Zustand sieht man beim Badener Jüngling nicht zur Darstellung gebracht. Seine schwerlidrigen Augen sind eindeutig geöffnet.

Die von großer Kenntnis griechischer Mythen zeugende Bezeichnung Rolletts als Kephalos bezog sich auf die Episode der tragisch endenden Liebesbeziehung des Helden zur schönen Prokris, der Tochter des Königs Erechtheus⁹¹. Mit ihr vermählt, wurde Kephalos von Aurora entführt, jedoch auf Grund seiner unstillbaren Sehnsucht zu seiner Frau von dieser wieder freigegeben. Zurückgekehrt wollte er die Treue der Prokris prüfen, veränderte sein Aussehen und umwarb die ihn nicht erkennende Gattin. Sie gab seinem Werben nach. Dann aber machte er ihr wegen des Treuebruchs so heftige Vorwürfe, daß sie ihn verließ und jagend als Gefährtin der Diana in den Bergen lebte. Nach einiger Zeit fand Kephalos sie wieder und beschwor sie, zu ihm zurückzukehren. Diesen Bitten entsprach sie und brachte einen unfehlbaren Jagdspeer und einen Hund, Geschenk der Diana, mit, die sie ihm überließ. Etwas später wurde Prokris hinterbracht, daß Kephalos, als er ermattet nach der Jagd im Gras lag, *Aura* gerufen hätte. Sie nahm an, dahinter würde sich der Name einer Nymphe verbergen, in die ihr Mann verliebt gewesen war. Tatsächlich beschwor aber Kephalos nur den kühlenden Talwind, um die Hitzten der Jagd zu lindern. Prokris entschloß sich, den jagenden Gatten zu belauschen, um sich selbst zu überzeugen. Dieser aber, von

Abb. 18 (links): J. G. Mollinarolo, *Liegender Jüngling, Baden, Rollett-Museum.*

Abb. 19 (rechts): J. G. Mollinarolo, *Liegender Jüngling, Baden, Rollett-Museum (Aufsicht).*

einem von ihr verursachten Geräusch aufmerksam gemacht, hielt sie für ein Wild, schleuderte den unfehlbaren Speer und verletzte sie unbeabsichtigt tödlich. Erst als sie sterbend in seinen Armen lag, klärte sich die tragische Verkettung der Umstände.

Rollett assoziierte den Moment des ausruhenden und *Aura* hauchenden Kephalos, um die Darstellung zu deuten⁹². Dieser prinzipiell denkbaren Erklärung ist nur entgegenzuhalten, daß gerade diese Sequenz der Erzählung äußerst selten als darstellungswürdig erachtet wurde. Pigler wies in seiner Donner-Ablehnung des Badener Jünglings auf die Ähnlichkeit zu einer Darstellung Georg Raphaels im Sakristeirelief der *Hagar und Ismael in der Wüste* hin. Donner rekurrierte in der liegenden Figur des durstgeschwächten Ismael auf antike Vorbilder bzw. auf graphische Vorlagen solcher Lösungen⁹³. Die auf den ersten Blick überzeugende Assoziation basiert aber nur auf einem allgemeinen Anbinden eines antikisch vorgeprägten Typus einer Liegefigur. Donner rezipierte ebenfalls das Motiv des angezogenen linken Beins und der hängenden Rechten, variierte aber die Kopfhaltung entgegengesetzt zur Badener Figurine. Hier wurde auch die von Donner gewählte, körperparallele Stellung des linken Arms zugunsten der zum Haupt raumgreifend geführten Haltung verändert. Ich meine, daß eine direkte Abhängigkeit hier nicht zu postulieren ist, eher ein unterschiedliches Zitat gemeinsamer Vorbilder.

Der schon von Frey und Pigler vorgenommenen Donner-Abschreibung ist aus mehreren Gründen zuzustimmen. Die Auffassung des jugendlichen Körpers – in seinen sensua-



listischen Weichheiten, dem aus sanften Wölbungen zusammengesetzten Thorax, den einzeln abgesetzten Rippenbögen, den einfallenden und markant zum Brustkorb ansteigenden Bauchmuskulatur, den stärker hervortretenden Schlüsselbeinen, der vertiefteren Halsgrube und den deutlicher hervortretenden Muskelsträngen der Kopfwender – entspricht nicht dem Donnerschen Credo (Abb. 19). Er vollzieht in seinen Körpern,

trotz seiner hervorragenden Anatomiekenntnisse oder sogar wegen ihnen, glattere, klassifizierende Oberflächen, die weniger unterschiedlichen Höhen- und Tiefenwechseln unterliegen⁹⁴. Wenn er doch zum Modus sehr ausgeprägter Muskulatur greift, setzt er sie in einzelnen, jeweils für sich definierte Bereiche aneinander⁹⁵. Die im Badener Akt angestrebte, nicht so angespannt über den Muskeln und Knochen liegende und dadurch weicher

unterlegt wirkende Epidermis war für Donner kein Darstellungsanliegen – seine Torsi stecken in einer strafferen Hauthülle. Allerdings entwickeln sie deshalb keine so von der Beleuchtung abhängige und belebte Oberfläche – Forderungen, denen erst die Bildhauer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien verobliet waren.

Gerade diese unterschiedlichen Ansätze ermöglichen es uns, auf Grund der erweiterten Materialkenntnis zielführendere Zuweisungen an Künstler dieser Epoche vorzunehmen. Der Liegende des Rollett-Museums muß ebenfalls in das gesicherte Œuvre des Mollinarolo gereiht werden. Alle beschriebenen und im Unterschied zu Donner charakterisierten Merkmale sind bei seinen männlichen Aktdarstellungen dingfest zu machen. Sie prägen sowohl die große Anzahl seiner Kreuzifix-Darstellungen, aber auch die bezeichnete Chronosfigur, die die Hauptdarstellung eines skulptierten Uhrgehäuses bildet⁶⁶. Vollends ident ist der Körperstruktur, die der Bildhauer in seinen halblebensgroßen Aktdarstellungen seiner beiden Györer Seitenaltäre modellierte. In dieser enormen Reliefszene, die er anfangs der Siebzigerjahre zu entwerfen begann, zog Mollinarolo die Summe seines Könnens und verlieh seiner bildhauerischen Fähigkeit und Darstellungskunst höchstes Niveau der Umsetzung. Im rechten, dem heiligen König Ladislaus geweihten Altar finden wir drei monumentale Aktdarstellungen, einen Engel in der Relieflunette, die liegende Chronos-Darstellung auf dem Sarkophag und einen links vorstehenden Arbeiter⁶⁷. Er akzentuiert als Repoussoirfigur die räumliche Tiefenwirkung der Darstellung durch seine vollplastische Körperlichkeit, mit der ihn Mollinarolo vom Reliefgrund abhob. Der Bildhauer ließ ihn mit seiner rechten Seite, vom frontalen Betrachter aus gesehen, in den Raum austragen, den Kopf zur linken Seite gewandt, tief in den Nacken gesenkt und den Blick steil nach oben gerichtet. Diese Aktdarstellung, nur mit einer Draperie um die Lenden und über die linke Schulter bedeckt, ist derselben Auffassung, den menschlichen Körper zu bilden, unterworfen wie der Badener Jüngling (Abb. 20, 21). Das nämliche sensible Gestaltungsvermögen baute die Thoraces, formulierte die Hautweichheiten und stellte das anatomische Verständnis gleichwertig unter Beweis.

Der Liegende verrät auch in der Gesichtsstruktur die Hand Mollinarolos. Alle schon in der Salzburger Gruppe und in der Nürnberger Allegorie festgehaltenen Eigenheiten begegnen uns hier wieder (Abb. 22, vgl. 7, 8, 15). Der Linienduktus der Einheit von der Braue über die Nase zur Braue und der abgeflachte Nasenrücken gliedern den Gesichtschädel grundlegend. Dazu gesellen sich die scharfen Lider, die die geöffneten Augen schmal erscheinen lassen (Abb. 23). Sie wirken fast geschlossen, deshalb wurde der Jüngling als schlafend angesehen. Dem nicht

geschlossenen Mund unter der ausgeprägten Oberlippenfurchen verdankt der Gesichtsausdruck sein Sentiment. Die Profile der drei Terrakotta-Entwürfe gehorchen dem identen Rhythmus von der Stirne über die Nasegerade und das Tief der Mundöffnung zum markanten Kinn, der den Statuetten und großfigurigen Darstellungen Mollinarolos eigen ist (Abb. 1, 12, 20, 21).

Auf Grund der offensichtlichen Übereinstimmung der Körper- und Gesichtsstruktur zu den Györer Altarreliefs stellt sich die Frage, ob die Terrakottafigurine tatsächlich als mythologisch zu deutende Darstellung gesehen werden muß? Ist sie nicht vielmehr als Haltungsstudie vorbereitender Natur geschaffen worden? Lag ihr nicht ein in den Akademiestudien übliche Auseinandersetzung mit dem Modell zugrunde? Ich glaube, sie war eine von vielen formsuchenden Fingerübungen Mollinarolos, um eine ihm genehme und endgültig erscheinende Aktdarstellung zu formulieren. Sie ist nur zufällig und glücklich erhalten geblieben. Stilistisch wird sie sich in die vorbereitenden Studien für die Györer Altäre einzureihen haben, von denen, soweit wir wissen, weder vorausgehende Entwurfszeichnungen noch skulptierte Bozzetti oder Modelle auf unsere Zeit überkommen sind.

Außer den hier vorgestellten drei Terrakotaskulpturen ist bis heute keine weitere Arbeit Mollinarolos in diesem Material bekannt geworden. Selbstverständlich hat er, der überkommenen Bildhauerüberlieferung entsprechend, im Zuge des vorbereitenden Arbeitsprozesses mit vergänglichem Material gearbeitet⁶⁸. Sicherlich gab es erste dreidimensionale Inventionen in Wachs und höchstwahrscheinlich auch in Ton, der nur luftgetrocknet und nicht gebrannt war. Den Werkstattgewohnheiten entsprach eventuell auch ein erstes Skizzieren einer haptischen Form in Gips, einem Material, das im Laufe des 18. Jahrhunderts an Beliebtheit, auf Grund der leichten Bearbeitungsmöglichkeiten, dazugewonnen hatte.

Die Protokolle eines die höchsten Gremien der Wiener Akademie beschäftigenden Streites, der sich anlässlich der Teilnahme Mollinarolos an der jährlichen Preisauflage 1750 ereignet hatte, werfen ein bezeichnendes Bild auf die Materialfrage⁶⁹. Im Zuge dieser Auseinandersetzung mit Joseph Schnabl, einem Werkstattmitarbeiter Balthasar Molls, die seitens Mollinarolo äußerst temperamentvoll und jähzornig, wie es offenbar seinem Naturell entsprochen hatte, geführt worden war, stand auch die Entscheidung an, welches Material für die Preisstücke herangezogen werden sollte. Zur Diskussion stand Gips oder Terrakotta. Wobei die protokollierte Meinung interessanterweise argumentierte, ... *la terre cuite etant beaucoup plus forte, et moins sujette à deperir que le platre: et que c'estoit d'ailleurs une grande epargne* ... Die Terrakotta wurde im Vergleich zum Gips also als widerstandsfähiger und weniger anfällig

zugrunde zu gehen angesehen und war übrigens noch viel billiger. Der Akademiedirektor van Schuppen überließ die Materialwahl der Entscheidung der Mehrheit der Zertanten, man sah beide Möglichkeiten für die Preisarbeiten als prinzipiell gleichwertig an, unabhängig von den praktischen und ökonomischen Einwänden, die der Akademiesekretär Leopold Wasserberg protokolliert hatte. In jedem Fall waren Mollinarolo beide Materialien, Gips und Terrakotta, vertraute Werkstoffe.

Das Arbeiten in Wachs ergab sich schon durch die notwendige Vorbereitung der Gußmodelle für die aus einer Metall-Legierung gefertigten Figurinen. Sie bildeten den größten Teil der kleinskulpturalen Produktion Mollinarolos. Im Vergleich mit anderen Bildhauern seiner Generation weist sein Œuvre bemerkenswert viele Statuetten auf. Außer den Einzelfigurinen und den Doppelgruppen schuf er im Laufe seines Lebens eine große Anzahl Kreuzifixe⁷⁰. Dieses Werksegment war offensichtlich einer fast gewerblich zu bezeichnenden Produktionsmethode unterworfen worden, dessen Vertrieb – soweit das heute noch nachvollziehbar ist – nicht vom Künstler selbst abgewickelt wurde, sondern von spezialisierten Händlern besorgt wurde. Es haben sich über ein Dutzend solcher Kreuzifixe erhalten, die aber, von wenigen Ausnahmen abgesehen, aus nicht multipel verwendeten Formen gegossen wurden. Der Bildhauer nahm einen einmal gefundenen Typus *des christo morto* mehrfach wieder auf, allerdings adaptierte er ihn unterschiedlich stark in der Körpergestaltung, der Draperie des Lententuchs und der nachträglichen Kaltbearbeitung. Wobei nicht immer ganz klar ersichtlich ist, ob die finale Ziselierarbeit auch tatsächlich von ihm eigenhändig ausgeführt wurde. Folglich mußte es eine dementsprechend große Anzahl den Guß vorbereitende Wachsmodele gegeben haben, die jedoch zugrunde gegangen sind.

Unabhängig von den erwähnten Werkstoffen Gips, Terrakotta und Wachs verfertigte Mollinarolo auch in der üblichen Tradition eines bürgerlichen Bildhauers Holzbozzetti⁷¹. Ihnen ist ein sehr charakteristischer, expressiv wirkender Schnitzduktus eigen. Seine Aufgabe war es, nur die große Strukturform der Darstellung zu definieren, und nur vereinzelte, kleine Detailbereiche wurden bereits penibler und sorgfältiger durchgestaltet.

Unabhängig von der Materialwahl für Bozzetti oder Modelle, die noch nicht nahe oder schon sehr ähnlich zu einer tendierten Ausführung standen, war es selbstverständlich, die ersten Formulierungsideen eines Findungsprozesses zeichnerisch auf Papier zu notieren. Auch in diesem Schritt der üblichen und überwiegend gepflogenen Entwurfsgenese verhielt sich Mollinarolo den Werkstattusancen entsprechend. Allerdings zeichnete ihn in seiner gesamten Karriere eine ganz außergewöhnliche Hingabe an das Medium der Zeichnung aus. Daß er diese



Abb. 20: J. G. Mollinarolo, *Liegender Jüngling*, Baden, Rollett-Mus. (Detail).



Abb. 21: J. G. Mollinarolo, *Ladislaus-Altar*, Bleilegierung, Győr, Dom (Detail).

Gattung beherrschte und seine Zeichnungen das übliche Maß vorbereitender Bildhauerzeichnungen in ihrer Qualität weit hinter sich ließen, belegen die erhalten gebliebenen Proben seiner Kunst. Er verstand es, ihnen eine auffällig malerische Note zu geben. Seine Art der abgestuften Lavierungen, durch die er die Illusionierung haptischer Formen und Körper erreichte, entsprach weit mehr der Zeichnungsart seiner gleichaltrigen Malerkollegen als typischen Bildhauerzeichnungen. Hier stand er dem Können eines Maulbertsch nicht nach¹⁰². Nicht von ungefähr war es möglich, daß dieser eine gezeichnete Invention einer skulpturalen Lösung Mollinarolos ident in eine freskierte Ausführung umsetzen konnte, wie es in der gemeinsam gestalteten Ausstattung der Franz-Regis-Kapelle in der Jesuitenkirche Am Hof in Wien praktiziert wurde, wobei diese Fähigkeit Mollinarolos nicht nur seiner vorbereitenden Entwurfsarbeit zustatten kam. Er erkor dieses Können jahrelang zu seinem hauptsächlichen Brotberuf. Fünf Jahre war er der Zeichenmeister der beiden Erzherzöge Ferdinand und Maximilian. Diesen Titel führte er

bis zu seinem Tod, auch seine hinterbliebene Witwe firmierte in der amtlichen Korrespondenz mit dem identen Berufshinweis ihres Gatten¹⁰³. Die ihm als zentrales und unabdingbares Anliegen wichtige Stellung der Zeichnung führte er knapp vor seinem Tod nochmals explizit ins Treffen. Er bewarb sich 1779 nach dem Tod des Direktors der Graveurakademie Anton Joseph Domanöck vergebens um seine Stellung. Im Zuge dieses letztlich erfolglosen Unterfangens richtete er an den Akademieprotector Fürst Wenzel Kaunitz ein Memorial, in dem er Vorschläge unterbreitete, um die Kandidatenbewerbung und -auswahl für die zu besetzende Domanöcksche Stelle zu verbessern und ihre Probenarbeiten einer strengeren Kontrolle zu unterwerfen¹⁰⁴. In diesem Schriftsatz beklagte er ausdrücklich, er hätte vernommen, daß eine *hohe Verordnung* ergangen wäre und bei der Kandidatenauswahl für die Neuberufung die Fähigkeit zu zeichnen nicht entsprechend berücksichtigt werden sollte: *... Indem unter anderen die höchst nothwendig angetragene Zeichnung verworfen werden sollte, wo doch diese die Säule der Bildenden Künsten sey, und*

anstatt der Zeichnung nach dem Leben, oder der Natur eine Vase zu verfertigen der Antrag zu seyn befunden worden wäre . . . Er beurteilte die Aufgabe, eine Vase anzufertigen, als zu unwichtig, und sie würde dem geringsten Künstler nicht schwerfallen, *... und dahero umso weniger auch der erstgemeldten so nützlich als nothwendigen Zeichnung den Vorzug benehmen . . .*

Mollinarolo postulierte gegenüber den höchsten Akademieautoritäten eindringlich und schriftlich die eminente Wichtigkeit der Gattung der Zeichnung. Sie hatte ihm langjährigen, wenn auch kärglich bezahlten Unterhalt ermöglicht. Allerdings um einen hohen Preis, dessen Nachwirkungen seine letzte Lebensspanne überschatten sollten. In einer Abschrift eines an Kaiserin Maria Theresia gerichteten Bittgesuchs um eine Pensionsversorgung vermerkte der Bildhauer: er hätte durch fünf Jahre die Erzherzöge unterrichtet und die dafür notwendigen Lektionszeichnungen unentgeltlich angefertigt¹⁰⁵. Er beklagte seine schlechte Finanzsituation und die der Familie, *wann ich nicht durch Allerhöchsten Hofdienst alle meine Kundschaften*



Abb. 22 (links): J. G. Mollinarolo, *Liegender Jüngling*, Baden, Rollett-Museum (Detail).

Abb. 23 (rechts): J. G. Mollinarolo, *Ladislaus-Altar*, Bleilegierung, Győr, Dom (Detail).

verloren und der Welt in Vergessenheit gerathen wäre. Aus den beredten Argumenten ergibt sich eindeutig, daß es Mollinarolo einige Jahre offenbar nur eingeschränkt möglich war, größere Aufträge anzunehmen. Die Stellung eines k. k. Zeichenmeisters unterband und behinderte derartige Aufgaben auf Grund der aufzuwendenden dienstlichen Obliegenheiten. Allerdings klagte Mollinarolo in dem Gesuch nicht ganz wahrheitsgetreu. Gerade in dieser Zeitspanne übernahm er den großen Auftrag für die Errichtung des Hochaltars im Wiener Neustädter Dom⁹⁶. Trotzdem muß man aber in dieser beruflichen Entwicklung den Schlüssel für das relativ umfangreiche, kleinformatische Figurinenwerk des Bildhauers sehen. Solche Arbeiten konnte er auch neben den Hofverpflichtungen realisieren. Der dafür erforderliche Arbeitseinsatz überschritt keinen unvereinbaren Zeitaufwand. Statuetten konnte er zusätzlich zu den für den allerhöchsten Unterricht geforderten Anschauungs- und Lektionszeichnungen entwerfen. Auch die Modelle für den Guß zuzubereiten war in der knappen, verbleibenden Zeit noch möglich, aber größere Aufträge konnte Mollinarolo offenbar nebenbei nur schwer erfüllen. Die kleinformatischen Werke hatten jedoch einen weiteren Vorteil. Sie waren nicht unmittelbar von konkret bestellenden Auftraggebern abhängig. Man muß wohl davon ausgehen, daß sie

von spezialisierten Händlern vertrieben wurden. Dadurch hatte der Bildhauer allerdings den unmittelbaren Marktkontakt verloren, und das erklärt die Bemerkung über den Kundenverlust und das Vergessenwerden. Trotz der jahrelangen und zeitraubenden Hoftätigkeit als Zeichenmeister gelang es Mollinarolo aber beeindruckend, besonders in den Figurinen sein Können als Skulpteur unter Beweis zu stellen. Ausgerechnet den ihn bedrängenden und Sorge bereitenden Lebensumständen verdankte der Bildhauer einen außergewöhnlich reizvollen Teil seines Werks, die zahlreichen Statuetten. Eine Voraussetzung, die es erst ermöglichte, daß der Nachwelt zufällig diese drei Terrakotta-Entwürfe erhalten blieben.

Anmerkungen:

- (1) Wiener Stadt- und Landesarchiv, Sonderregistratur, Wirtschaftskommission, A 1/V/49, 1. Juni 1761.
- (2) G. Gugitz, *Lesefrüchte zu Georg Raphael Donners Schaffen*, in: *Unsere Heimat*, N. F. XX, 7–10, 1949.
- (3) *Ausstellungskatalog Georg Raphael Donner*, Wien 1993, Kat.-Nr. 122.

- (4) A. Ilg, *Georg Raphael Donner – Ausstellung*, Wien 1893, S. 5f.
- (5) A. Pigler, *Georg Raphael Donner*, Leipzig und Wien 1929.
- (6) C. Diemer, G. R. Donner, *Die Reliefs*, Diss. Univ. Heidelberg, Nürnberg 1979.
- (7) Vgl. Anm. 3. – G. R. Donner, *Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst*, Symposium 1993, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 92, 1996.
- (8) *Salzburger Barockmuseum*, Inv.-Nr. 0511, Terrakotta, Höhe 26,8 cm, Breite 18,0 cm, Tiefe 12,0 cm. – Braune patinierte Oberfläche. – Brandrisse, Brüche an der Vorderkante und hinten am Sockel, rechter Vorfuß der stehenden Figur verloren, Bruch am rechten Arm restauriert.
- (9) A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti IV*, Deutsche Bildbauer, Frankfurt/M. 1924, S. 42ff., Taf. 13, Provenienz: Slg. Rudolf Berl.
- (10) Pigler 1929 (zit. Anm. 5), S. 87. – L. Planiscig, E. Kris, *Bozzetti und Modelletti der Spätrenaissance und des Barock*, Ausstellungskatalog der IV. Ausstellung des Kunsthistorischen Museums, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Wien 1936/1937, S. 7, Kat.-Nr. 16 (Zuschreibung an Wilhelm Beyer).
- (11) K. Rossacher, *Visionen des Barock*, Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts, Gesamtkatalog, Salzburger Barockmuseum – Sammlung Rossacher, Salzburg 1983, S. 174f.
- (12) C. Maué, *Zu den Modellen G. R. Donners*, in: *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, Beiträge zum intern. Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 1985, München 1986, S. 165, Anm. 17.
- (13) *Zur Häufigkeit in der Malerei* vgl. A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1974, Bd. I, S. 42ff. Hier führt er die Salzburger Gruppe als niederländisch, 18. Jh., an (S. 49).
- (14) I. Buch *Mose*, 30–35. – LCI, Freiburg 1971, *Allg. Ikonographie*, Bd. 3, S. 107ff. – Andere, aber eher nicht zutreffende ikonographische Deutungen wären möglicherweise: 1) *Sara führt die Magd Hagar zu Abraham*: I. *Mose* 16, 1–3, Pigler 1974 (zit. Anm. 13), S. 37; 2) *Mars und Venus, bewirtet von einer ihrer Begleiterinnen*.
- (15) Vgl. Diemer 1979 (zit. Anm. 6), S. 255f. – *Weiters die frühen Reliefs der Pressburger Elementosynariuskapelle und die mythologischen Szenen (Urteil des Paris, Venus in der Schmiede des Vulkans)*, siehe Donner 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 21–23, 37, 38.
- (16) *Ebenda*, Kat.-Nrn. 27, 28.
- (17) Vgl. die Gruppe des hl. Martin mit dem Bettler und die beeindruckende Gurker Pietà, siehe Donner 1993 (zit. Anm. 3), Abb. 24, 34–37.
- (18) 1717–1780. Vgl. dazu L. Ronzoni, *Jacob Gabriel de Mollinarolo, detto Müller – Polyclestes Austriae*, in: Donner 1993 (zit. Anm. 3), S. 160–185.
- (19) Vgl. weiters L. Ronzoni, *Beiträge und Überlegungen zum Werk Jakob Gabriel Mollinarolos*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 92, 1996, S. 95–121.



(20) Vgl. Donner 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 60–65, 130–133.

(21) Ebenda, Kat.-Nrn. 136, 137.

(22) Siehe V. Krabn, „Von allen Seiten schön“, in: *Ausstellungskatalog „Von allen Seiten schön“ – Bronzen der Renaissance und des Barock*, Berlin 1995. – Zu den Anregungen Mollinarolos siehe weiter unten.

(23) Vgl. ganz ähnliche Gesichtsstrukturen im Werk Mollinarolos: die „Ruhende Nymphe mit Hündchen“ in der Österreichischen Galerie, die Darstellungen des Ladislaus-Altars im Dom von Győr, siehe Ronzoni 1996 (zit. Anm. 19), Abb. 126, 134, 138.

(24) Siehe A. W. Lowenthal, *Lot and His Daughters as Moral Dilemma*, in: R. E. Fleischer und S. Scott Munshower (Hg.), *The Age of Rembrandt – Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting, Papers in Art History from The Pennsylvania State University*, Vol. III, Michigan 1988.

(25) Vgl. Anm. 13.

(26) *Archiv der Akademie, Wien; Preis-Protocollum*. – Publiziert in: *Ausstellungskatalog F. A. Maulbertsch und der Wiener Akademiestil* (H. Horsch), Langenargen 1994, Anhang, S. 326–335.

(27) Derartig wurde das Thema meistens in der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts formuliert. Vgl. z. B.: S. Pepper, *Guido Reni*, Novara 1988, Kat.-Nr. 47 (London, *National Gallery, 1615–16*); *Ausstellungskatalog Il*

Guercino, Frankfurt 1991, Kat.-Nr. 12 (*El Escorial, 1617*); In *Neapel: Ausstellungskatalog La raccolta Molinari Pradelli*, Bologna 1984, Kat.-Nr. 99 (Agostino Beltrano, um 1650); L. Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975, Kat.-Nr. 220 (um 1670).

(28) *Hollstein XXI*, S. 215, Nr. 8; *XXII*, S. 184, Nr. 8 (Abb.), Amsterdam 1980.

(29) *Hollstein XIV*, S. 105, Nr. 10, Amsterdam o. J.; *The illustrated Bartsch*, 4, New York 1980, S. 497, Nr. 64. – Für den Typus weitere vergleichbare Themenlösungen: A. Bloemaert (Federzeichnung, Paris, Louvre); C. van Haarlem (Federzeichnung, München, Staatl. Graphische Slg.); H. Goltzius (Öl/Leinwand, Amsterdam, Rijksmuseum); siehe *Ausstellungskatalog Dawn of the Golden Age – Northern Netherlandish Art 1580–1620*, Amsterdam 1993, Fig. 15, Kat.-Nrn. 8, 217.

(30) Siehe Anm. 10.

(31) Hans von Aachen: *Jupiter, Antiope und Armor; Bacchus, Ceres und Armor*. – Joseph Heintz d. Ä.: *Venus und Adonis (?)*. – Bartholomäus Spranger: *Herkules und Omphale; Vulkan und Maia; Venus und Adonis*. – Vgl. *Ausstellungskatalog Eros und Mythos – Kunst am Hof Rudolf II.*, Wien 1995, Kat.-Nrn. 1, 3, 11, 20, 21, 31 (mit Abb. und ält. Lit.).

(32) J. Bergmann, *Pflege der Numismatik in Österreich im XVIII. und XIX. Jahrhundert*, in: *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der Kais. Akademie der Wissen-*

schaften, Bd. XIX, Jg. 1856, Heft 1, Wien 1856, S. 47–50, 86–89. – M. Leithe-Jasper, *Ausstellungskatalog Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum, Vienna, Washington 1986*, S. 39f.

(33) R. Graf Khevenhüller-Metsch, H. Schlitter (Hg.), *Aus der Zeit Maria Theresias, Tagebuch des Fürsten J. J. Khevenhüller-Metsch*, Bd. II (1745–49), Wien 1908, S. 169.

(34) Ebenda, Bd. III, 1910, S. 638f. – Undatierte Schreiben, entweder anlässlich des Besuchs 1747 oder erst bei der Eröffnung der Schatzkammer 1750. – Mit dem „bub der die lieb vorstelt“ ist wahrscheinlich der bogenschnitzende *Armor* des Parmigianino gemeint. Möglich wäre auch die Kopie danach von J. Heintz d. Ä. (KHM, Inv.-Nrn. 275, 1588). – „Sprengel“ steht für B. Spranger.

(35) G. H. Martini, *Musei Franciani Descriptio*, Leipzig 1781. – Die Sammlung enthielt Münzen, geschnittene Steine, Statuen und Statuetten, Büsten und Reliefs. – Vgl. R. Noll, *Wiener Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, in: H. Beck u. a. (Hg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1981, S. 234f. – P. Berghaus, *Joseph Angelo de France (1691–1761)*. Bankier, Diplomat, Sammler, Galeriedirektor, Lebemann, in: *Berliner numismatische Forschungen*, Bd. 4, Berlin 1990, S. 95ff. – A. Bernhard-Walcher, *Geschnittene Steine des 18. und 19. Jahrhunderts in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums*

Wien, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2. 1996, S. 173. – 1808 erwarb das k. k. Münz- und Antikensabinet die Statuetten und andere Objekte.

(36) M. Fuhrmann, *Historische Beschreibung und kurz gefasste Nachricht von der . . . Residenzstadt Wien und ihrer Vorstädten*, 3. Teil, Wien 1770, XII. Capitel, § XIX, S. 250.

(37) Wien, *Bibliothek der Akademie*, Sign. 17596; Fasc. *Primat, Publicate, Decreten* (Liste 1734, 1737, 1740, 1742). – Die Listen wurden jeweils mehrere Jahre verwendet.

(38) Für A. Vittoria vgl. *Leithe-Jasper* 1986 (zit. Anm. 32), Kat.-Nr. 44. – J. G. Mollinarolo, *Allegorie einer Jahreszeit (Winter)*, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 2510. Vgl. *Donner* 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nr. 132.

(39) Martini 1781 (zit. Anm. 35), S. 12, *Descriptio Signorum, Scrinium I*, Nr. 99 (Ser. 3, Cat. A. n. 333).

(40) Ebenda, S. 63, *Descriptio Signorum, Scrinium VII*, Nr. 559 (Ser. 3, Cat. A. n. 314): *Venus eadem . . . Pede dext. testudinem premit.* – Vgl. M. *Leithe-Jasper*, *Ausstellungskatalog Italienische Kleinplastiken, Zeichnungen und Musik der Renaissance, Schloß Schallaburg* 1976, Kat.-Nr. 28 (Florentinisch [?], Mitte d. 16. Jh.s; Höhe 30 cm; KHM, Kunstskammer, Inv.-Nr. 5715).

(41) Eine publizierte Exegese des Katalogs könnte diese Fragen möglicherweise teilweise klären. Vgl. dazu *Leithe-Jasper* 1986 (zit. Anm. 32). – Auch die Frage, welchem Sammlungstypus de France mit seiner für das 18. Jahrhundert untypischen Kollektion naheiferste, sollte geprüft werden.

(42) Winckelmann besuchte während seines Aufenthalts in Wien 1768 die Sammlung. Sie mußte also wegen ihrer antiken oder als antik angesehenen Objekte einiges Ansehen gehabt haben.

(43) V. Fanti, *Descrizione completa . . . nella Galleria di S. A. Giuseppe Wenceslao Principe Lichtenstein . . .*, Vienna 1767, *Camera quarta*, Nr. 289, 7 Fuß 8,5 Zoll × 5 Fuß 11,5 Zoll.

(44) G. Ewald, *Johann Carl Loth 1632–1698*, Amsterdam 1965, Kat.-Nr. 32, *Tafel 11* (Czernin, Schloß Rosenberg, Böhmen), Nr. 37 (ehemals Sammlung Lichtenstein). – Auch die Sitzposition des Lot ist erstaunlich ähnlich.

(45) Ein auffällig übereinstimmender Lot-Typus wurde von J. M. Rottmayr in seinem themengleichen Gemälde gewählt (1695–97). Es befindet sich im Stift Klosterneuburg, könnte aber aus dem Kunstbesitz des aufgelassenen Dorotheenklosters in Wien stammen. Da Mollinarolo zu dessen Propst Ignaz Müller Kontakt hatte, mußte ihm das Bild geläufig gewesen sein. Siehe E. Hubala, J. M. Rottmayr, Wien – München 1981, Kat.-Nr. 54, Abb. 46.

(46) Vgl. andere zeitgleiche Lot-Darstellungen: z. B. B. Matsche-von Wicht, *Franz Sigrist 1727–1803*, Weissenhorn 1977, Kat.-Nr. 2 (*Radierung, um 1752*), Nr. 20 (*Öl/Leinwand, um 1756, Augsburg, Deutsche Barockgalerie*), Abb. 2, 17, 18. – J. M. Schmidt, gen. Kremerschmidt, *Federzeichnung, Salzburger Barockmuseum*, Inv.-Nr. 1074, siehe *Rossacher* 1983

(zit. Anm. 11), S. 410f. – Weiters B. Heinzl, *Bartolomeo Altomonte*, Wien – München 1964, S. 54; *Stift Kremsmünster, Galerie* (Abb. BDA N 32.374: *Halbfigurenbild, beide Töchter bekleidet, Lot, mit nacktem Oberkörper, greift zum von einer Tochter gehaltenen Glas, die andere hält beidhändig den Krug*).

(47) Ronzoni 1993 (zit. Anm. 18), S. 161, Anm. 16.

(48) Derartige Beeinflussungen konnten auch umgekehrt auftreten. Siehe *Ausstellungskatalog Triumph der Phantasie – Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Wien 1998, Kat.-Nr. 75, 76.

(49) *Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg*, Inv.-Nr. P10 2422, *Terrakotta, Höhe 30 cm, Breite 13 cm, Tiefe 6,5 cm. Bräunlich, spärliche (spätere?) Farbreste (?), Brand(?)spuren. Rückseitig bis zur Hüfthöhe gehöhlt. Brüche und fehlende Teile: Ursprüngliches in der rechten Hand gehaltenes Attribut, Locke an der rechten Schulter, rechter Fuß, Sockelteile fehlend. Rechter Oberarm gebrochen, restauriert.*

(50) E. H. Zimmermann, *Neuerwerbungen des Germanischen Museums 1925–1929*, Nürnberg 1929, S. 115, *Tafel 109* (*Die Einigkeit, in der Art des J. Hagenauer*).

(51) E. Tietze-Conrat, *Zwei österr. Barockskizzen*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, NF, Bd. VII, 1930, S. 182ff. (früher Hagenauer, jetzt Dorfmeister zugeschrieben).

(52) M. H. von Freeden, *Kleinplastik des Barock*, Stuttgart 1951, S. 14, *Tafel 63* (*Gerechtigkeit, Hagenauer*). – A. Schönberger – G. Woeckel, *Ausstellungskatalog Ignaz Günther, München 1951*, S. 40f., Kat.-Nr. 119 (Nachfolger G. R. Donners, Mitte d. 18. Jh.s).

(53) É. Szmodis-Eszlári, *Serie de representations de mois par J. G. Dorfmeister*, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, Nr. 62–63, Budapest 1984, S. 97–107 (bes. S. 106). Zum Budapester Exemplar dieser sogen. Serie siehe weiters: *Ausstellungskatalog Baroque Art in Central-Europe, Crossroads*, Budapest 1993, S. 393f., Kat.-Nr. 169 (É. Szmodis-Eszlári): *Wiener Meister um 1775–80*. – J. Balogh – É. Szmodis-Eszlári, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste, III. Neuerwerbungen*, Budapest 1994, S. 86f., Kat.-Nr. 104 (*Wiener Meister, letztes Drittel d. 18. Jh.s*).

(54) *Donner* 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 130–133. Hier wurde schon der Nürnberger *Bozzetto Mollinarolo* zugeschrieben, dagegen die *Budapester Statuette* (siehe Anm. 53) als im weiteren Werkstattzusammenhang stehend angesehen (Kat.-Nr. 131).

(55) Zu Ripa, siehe M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rom 1964, S. 200f., 472ff. – *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavaliere . . .*, In Padova, per Pietro Paolo Tozzi 1618 (Reprint hg. von P. Buscaroli, Mailand 1992).

(56) Ebenda, S. 55f., 65f., 162.

(57) Beispiele für die Darstellung der Iustitia nur mit den Fascen: M. Soldani, *Friede und Gerechtigkeit, Bronzerelief*; vgl. *Ausstellungskatalog Lichtenstein – The Princely Collections*,

New York 1985, Kat.-Nr. 52. – Zu *Justitiasdarstellungen allgemein*: W. Schild, *Gerechtigkeitsbilder*, in: W. Pleister – W. Schild (Hg.), *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988, S. 86–171.

(58) *Pars I. des . . . Ritters Caesaris Ripae . . . Sinnbilder und Gedanken . . . Johann Georg Hertel in Augsburg, o. J. (um 1760?)*, *Pars IV*, S. 63 (*Aristocratia: gekrönt, Faszen mit Lorbeer umwunden*), 78 (*Victoria: gerüstet, auf Besiegten und Waffen sitzend*). – Zur Datierung von Hertel vgl. J. Landwehr, *German Emblem Books 1531–1888, Bibliotheca emblematica V*, Utrecht 1972, No. 505.

(59) F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Berlin – New York 1981, S. 57, 212f., 234f., 389.

(60) Ebenda S. 213, 353, 393 (Abb. 155, als *labores pacis*).

(61) *Meine Vermutung, es könnte sich bei dem Attributrest um die Schlaufen einer Waage handeln, also um die Iustitia, hat sich nicht bestätigt. Für die nochmalige und genaue Autopsie sowie für viele Hinweise bedanke ich mich herzlich bei C. Maué, Nürnberg. Sie wies mich auch auf eine zwar spätere, aber in diesem Zusammenhang interessante Darstellung hin: ein Kostümentwurf einer Allegorie der Concordia mit Likatorenbündel und dem Lorbeerkranz auf dem Haupt. Vgl. Ausstellungskatalog Giuseppe Bernardino Bison pittore e disegnatore, Udine 1997, Kat.-Nr. 56, Abb. 186 (1814).*

(62) Dem würde auch das Faktum entsprechen, daß das Rutenbündel keine Spuren des ansonsten darinsteckenden Beils aufweist. Das Gute Regiment stellte sich nicht mit allen Attributen der strafenden Gerechtigkeit dar.

(63) Zitiert nach Helmut Börsch-Supan, F. A. Maulbertsch und Berlin, in: *Ausstellungskatalog F. A. Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis*, Langenargen 1996, S. 231 (mit Abb.). Das Gemälde ist seit 1945 verschollen.

(64) *Donner* 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 146–149.

(65) *Beweinung Christi*, Brünn, *Mährische Galerie; Ausstellungskatalog Barock in Mähren*, Wien 1988, Kat.-Nr. 10. – *Büßende Maria Magdalena*, Österreichische Galerie, Wien; E. Baum, *Katalog d. Österr. Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Wien – München 1980, Bd. I, Kat.-Nr. 126. – Hl. Petrus, *Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg*. – Von beiden letzteren Repliken im *Museum für Angewandte Kunst, Wien*. – *Pietà*, *Salzburger Barockmuseum; Rossacher* 1983 (zit. Anm. 11), S. 238. – *Prometheus*, *Museum für Angewandte Kunst, Wien*.

(66) Vgl. *Donner* 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 130–133, 136, 137.

(67) Ronzoni 1993 (zit. Anm. 18), S. 179: J. G. Mollinarolo – J. G. Dorfmeister, *Ein stilkritischer Exkurs*.

(68) *Donner* 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nr. 143.

(69) J. G. Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Heft XXIV, Erfurt 1785, S. 328ff., 334.

(70) Die Wiener Akademie-Ausstellung 1777 zeigte zwei kleinformatige Kreuzfixe von Dorfmeister (Elfenbein und Blei). Siehe O. Kurz, *Der Katalog der Wr. Kunstausstellung vom Jahre 1777*, in: *Monatsblatt d. Vereines für Geschichte d. Stadt Wien*, Nr. 7/9, IX. (44.) Jg., 1927, S. 197.

(71) Donner 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 138, 140–143.

(72) Siehe Anm. 23. – Vgl. auch die jetzt ebenfalls Mollinarolo zugeordnete Dianafigurine der Budapester Gruppe bezüglich der Gesichtsbildung, der Kopfhaltung in der Relation zum Hals, dem Proportionsverhältnis und der seitlichen Draperie. Siehe Ronzoni 1996 (zit. Anm. 19), Abb. 115, 116.

(73) Z. B. die Frisuren der beiden Berliner Gruppen. Vgl. Donner 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 136 (Leda mit dem Schwan), 137 (Venus und Amor). – Auf Grund dieser Vergleiche zu den Berliner Gruppen, insbesondere die in den weichen Partien sehr ähnliche und gelängte Körperauffassung, andererseits die etwas stärker gewordene Draperieverblockung und die Zunahmen an schärferen Faltenprofilen und -knickungen, die den Altären in Győr näherstehen, ist die Nürnberger Figurine gegen 1770 zu datieren.

(74) Zu adeligen Antikensammlungen und ihrer Neubewertung durch die Verwissenschaftlichung im 18. Jh. vgl. G. Walthers, *Adel und Antike. Zur politischen Bedeutung gelehrter Kultur für die Führungselite der Frühen Neuzeit*, in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 266, Heft 2, 1998, S. 359–385.

(75) J. von Kurzböck, *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens*, Wien 1779, S. 191f.

(76) Martini 1781 (zit. Anm. 35), S. 3, *Descriptio Signorum, Statuae et Signa, Scrinium I*, Nr. 5 (Ser. I. Cat. A. n. 467).

(77) Leithe-Jasper 1976 (zit. Anm. 40), Kat.-Nr. 99 (Tiziano Aspetti, Judith, Ende d. 16. Jh.s; Höhe 20,5 cm; KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. 5863).

(78) Vgl. auch eine weitere Statuette der ehemaligen de-France-Sammlung. – Siehe Martini 1781 (zit. Anm. 35), S. 34, *Descriptio Signorum, Scrinium II*, Nr. 289 (Ser. 3. Cat. A. n. 277). – Leithe-Jasper 1976 (zit. Anm. 40), Kat.-Nr. 35 (Flora Farnese, römisch?, Ende d. 16. Jh.s, Bronze, Höhe 40,5 cm; KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. 5665). Sie hält ebenfalls, allerdings in der linken Hand, der antiken Vorlage entsprechend einen freiplastisch gestalteten Kranz. Vgl. J. von Sandrart, *Teutsche Academie . . .*, Nürnberg 1675, I. Teil, II. Buch, S. 38, Tafel T.

(79) *Städtische Sammlungen – Archiv/Rollett-Museum der Stadtgemeinde Baden*, Inv.-Nr. 3149 ex 1893, Terrakotta, Höhe 22,5 cm, Breite 46 cm, Tiefe 26 cm. Bräunlich, (später?) grün-graue, tlw. großflächige Fassungsrreste, metallisierend, tlw. leicht glänzend, die an die patinierte Oberflächenerscheinung einer Bleilegierung erinnern. An der Unterseite geböhlt. Brüche und fehlende Teile: rechter Fuß, linkes Bein ab der Beuge, Teile des rechten Unterarms

und die Hand, linker Arm ab der Achsel, Fehlstellen am Sockel, div. Beschädigungen der Oberfläche. Mehrfache Spachtelspuren. Standfläche der Basis mit Gips stabilisiert und begründet. – Für die freundliche Hilfe sei Frau H. Hnatek, Rollett-Museum, herzlich gedankt.

(80) E. Leisching, *Ein Wiener Museum zur Zeit des Wiener Kongresses*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. XXIV., Wien 1921, S. 73–105.

(81) Ebenda, S. 81–85. Leisching berichtete auch ausführlich über das weitere Schicksal der Sammlung, von der Teile der Rudolfinischen Objekte 1860 in London versteigert wurden. Einige Stücke befinden sich heute in einer Pariser Sammlung, siehe F. Antonovich, *L'art à la Cour de Rodolphe II., Empereur du Saint Empire Romain Germanique – Prag et son rayonnement*, Paris 1992, z. B. Kat.-Nr. 201 (Noli me tangere, Elfenbeinrelief).

(82) H. Rollett, *Neue Beiträge zur Chronik der Stadt Baden bei Wien*, XII. Teil, Baden 1899, S. 96f. – Er datierte die Schenkung der Statuette an seinen Vater um 1820 und hielt sie für das Modell zum Christus der Gurker Pietà von Donner.

(83) H. Meissner, G. Holler, H. Hnatek, J. A. Stark, R. Maurer, *Anton Rollett – ein Badner Arzt und Naturforscher im Biedermeier*, in: *Neue Badner Blätter*, 3. Jg., Nr. V, 1992.

(84) In diesem Zusammenhang wäre es interessant die Frage zu klären, ob die metallisierende Fassung des Bozzettos schon vor dem Eintritt in die Schönfeldsche Sammlung aufgebracht wurde. Sie könnte durch eine restauratorische Untersuchung eventuell geklärt werden.

(85) Ilg 1893 (zit. Anm. 4), Kat.-Nr. 44 (Schlummernder Endymion).

(86) A. Mayr, G. R. Donner, *Wien – Leipzig 1907*, S. 8f. Er hielt die Statuette für eine Modellstudie für die Gurker Pietà (vgl. dazu Anm. 82). Mayr wies, allerdings ohne Quellenangabe, darauf hin, daß Anton Rollett sie als Kephalos interpretierte.

(87) D. Frey, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Baden in Niederösterreich*, ÖKT, Bd. XVIII, Wien 1924, S. 185f.

(88) Pigler 1929 (zit. Anm. 5), S. 87. – Siehe auch Maué 1986 (zit. Anm. 12).

(89) Apollodoros I, 7, 5–6. – Pausanias V, 1, 3; I, 6; 8, 1 und 1, 2; VIII, 4, 2–3. – Vollmers *Wörterbuch der Mythologie aller Völker*, Stuttgart 1874, S. 128. – Pigler 1974 (zit. Anm. 13), Bd. II, S. 160–165. – R. von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Hamburg 1984, Kap. 64.

(90) Ch. Habicht, *Pausanias und seine „Beschreibung Griechenlands“*, München 1985, S. 67, 163.

(91) Ovid, *Metamorphosen*, VII, 795–865. – Vollmer 1874, S. 187. – Pigler 1974, S. 56–58, 232, 471. – v. Ranke-Graves 1984, Kap. 89 (alle zit. Anm. 89).

(92) Siehe Anm. 86.

(93) Vgl. dazu jüngst ausführlich L. Ronzoni, *Beiträge zur Geschichte der Ausstattung des Wiener St. Stephansdoms im 18. Jahrhundert – Zu den Magistratsaufträgen von G. R. Donner*

und B. F. Moll, in: *Wr. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. L, 1997, S. 235, Abb. 25, 26.

(94) Vgl. den toten Christuskörper der Gurker Beweinung. Hermann Rollett und A. Mayr hielten die Badener Statuette völlig unzutreffend für einen Entwurf dafür (Anm. 82, 86). Sowohl der Donnersche Körperbau als auch die von ihm gewählte Haltung differieren grundsätzlich. Siehe Donner 1993 (zit. Anm. 3), Abb. 34–37.

(95) Z. B. ebenda, Kat.-Nrn. 38 (Venus in der Schmiede des Vulkan), 39 (Parisurteil), 73 (Mehlmarktbrunnen, Enns), 75 (Traun).

(96) Ebenda, Abb. 87, 91 (Kreuzfixe), 88 (Chronos-Uhr).

(97) Ebenda, Abb. 82.

(98) Zur Entwurfsmaterialfrage bei G. R. Donner siehe Maué 1986 (zit. Anm. 12), S. 161.

(99) *Archiv der Akademie*, Wien, VA 1750, fol. 39–41. – Erwähnt auch bei Hosch 1994 (zit. Anm. 26), S. 64.

(100) Donner 1993 (zit. Anm. 3), S. 172, Kat.-Nrn. 134, 135. – L. Ronzoni, *Die Ausstattung der Harrachschen Palais und die Wiener Akademie*, in: ÖRAG (Hg.), *Palais Harrach*, Wien 1995, S. 58f.

(101) Vgl. L. Ronzoni, *Zu J. G. Mollinarolos Hochaltar im Wiener Neustädter Dom*, in: ÖZKD 1996, Heft 1/2, Abb. 62, 65–67. – *Barocke Modelle* 1998 (zit. Anm. 48), Kat.-Nr. 104.

(102) Ebenda, Kat.-Nr. 75, 100. – Weiters Donner 1993 (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 180, 181.

(103) Ebenda S. 161.

(104) AdA (zit. Anm. 99), VA 1779, fol. 95, 96.

(105) *Stiftsarchiv Klosterneuburg*, Karton D 67 Y Nr. 20 (Bestand des ehemaligen Dorotheenstifts in Wien), o. D. (wahrscheinlich nach 1775). Der mit dem Bildhauer nicht verwandte Propst Ignaz Müller übermittelte das Gesuch an die Kaiserin, deren Beichtvater er ab 1773 war. Mollinarolo war von Februar 1766 bis anfangs 1771 Zeichenlehrer der Erzherzöge.

(106) Das Modell dafür verfertigte er 1767/68. Siehe Anm. 101.

Abbildungsnachweis:

Salzburger Barockmuseum: Abb. 1–4, 6, 7
 Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie: Abb. 5
 Kunsthistorisches Museum Wien: Abb. 9, 10, 16
 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: Abb. 11–15
 K. Pani, Wien: Abb. 17–20, 22
 F. Simak, Wien: Abb. 21, 23
 L. Ronzoni, Wien: Abb. 8

Anschrift der Verfasser:

Luigi A. Ronzoni
 Am Berg 17
 A-3714 Sitzendorf