

# Der Jüngling vom Magdalensberg – Versuch einer stilistischen Neubestimmung

Von Wolfgang Wohlmayr\*

Der Jüngling vom Magdalens- oder Helenenberg, wie seine frühere Bezeichnung lautete, nimmt in der Geschichte der Kunst und Archäologie einen hohen Rang ein, eine Bedeutung, wie sie kaum einem auf provinzial-römischem Boden gefundenen Werk zukommt<sup>1</sup>. Nichtsdestoweniger ist seine Stellung bis auf den heutigen Tag umstritten; nicht erst seit die Umstände seiner Überlieferung eine sensationelle Neubewertung erfahren haben, die das Standbild als neuzeitliche Kopie der im 16. Jahrhundert aufgefundenen antiken Großbronze erscheinen läßt<sup>2</sup>. Freilich handelt das Thema nicht von der technischen Seite dieser bedeutungsvollen Entdeckung, sondern von einer stilistischen und chronologischen Neubestimmung dieses Werks, das, als Nachguß erkannt, über kurz oder lang aus der Reihe der archäologischen Denkmäler ausgeschlossen zu werden droht. Es geht im eigentlichen Sinn von Urbild, Nachschöpfung und neuzeitlicher Kopie des Jünglings, zudem um eine 500 Jahre anhaltende Rezeptionsgeschichte. Kaum der Erwähnung bedarf es, daß dieses Werk trotz seines Wiener Standorts – seit 1806 – zu den echten Salisburgensien zählt, eine Bedeutung, die ihm auch das aktuelle Salzburger Kulturlexikon mit Recht beimißt. Die Kurzbeschreibung dieses Werks verweist geradezu programmatisch auf die komplizierte Überlieferungslage und den Wirkungsgrad der Bronze: „Antike Bronzestatue eines lebensgroßen stehenden Jünglings mit erhobenem rechtem Arm, römische Arbeit aus der Zeit um Christi Geburt nach einem griechischen Vorbild des 5. Jh. v. Chr., auf dem rechten Oberschenkel Widmungsinschrift mit dem Namen zweier römischer Kaufleute aus Aquileia.“<sup>3</sup> (Abb. 1)

Diese Figur, die aus heutiger Kenntnis gleich mehrere Kunstperioden vertritt, galt freilich bereits nach ihrer Auffindung als Sensation. Betrachtet man das Fundjahr 1502 – es liegt immerhin vier Jahre vor der Entdeckung des Laokoon, wenige Jahre nach der Auffindung des Apoll von Belvedere –, so ist die Begeisterung humanistischer Kreise, eine vollständige Bronze, noch dazu nördlich der Alpen anzutreffen, nur allzu verständlich<sup>4</sup>.

---

\* Vortrag, gehalten vor der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde am 25. November 1987. – Mein Beitrag entstand unter dem Eindruck des Bronzekongresses Wien 1986 und den dort durch Kurt Gschwandtler vorgestellten formtechnischen Untersuchungen am Jüngling vom Magdalensberg. An meiner damaligen stilistischen Neubewertung von Original und Kopie habe ich nichts verändert; die quellenkritische Untersuchung hat inzwischen K. Gschwandtler zusammengefaßt (s. Anm. 2). Die Vorlage der Archivforschungen durch I. Froschauer ist geplant und wird mit Sicherheit eine Bereicherung des Überlieferungswegs darstellen. Zu Dank verpflichtet bin ich I. Froschauer, M. Grewenig, F. Zaisberger, F. Pichorner, H. Ostermann und E. Walde-Psenner.

Im Frühjahr (?) 1502 findet also ein Bauer am südlichen Hang des Magdalensbergs in Kärnten, östlich des heute freigelegten Händlerforums, beim Pflügen *ein gantz Kupffernes grosses Manns Bild neun Schuh lang, gantz nackend mit einem runden Kupffernen Hut, wie ein Schüssel, so vergült gewesen* . . .<sup>5</sup> Die Nachricht von dieser Entdeckung verbreitet sich wie ein Lauffeuer. Noch am 10. Juni desselben Jahres schreibt Pietro Bonomo, Bischof von Triest, an Maximilian I. Anlaß dieses Briefs, dessen Abschrift sich unter den Papieren Konrad Peutingers erhalten hat, ist allerdings die Deutung der Inschrift auf dem mitgefundenen „Schild“ der Statue<sup>6</sup>. Es ist eine typische Erscheinung, daß sich das Interesse der Humanisten beinahe ausschließlich auf antiquarische Einzelheiten beschränkt; die Formbildung der Statue muß fremdartig gewirkt haben. Wir dürfen annehmen, hier nur einen kleinen Ausschnitt der Korrespondenz jener von Konrad Celtis begründeten Sodalitas Danubiana anzutreffen, deren Mitglied Bonomo, zugleich Sekretär Maximilians, war<sup>7</sup>. Mit Ironie ist zu vermerken, daß die Inschrift des „Schildes“ selbst heute noch Anlaß zur Spekulation bildet.

Entsprechend der Bedeutung des Fundes werden Versuche einer endgültigen Besitzregelung angestrebt. Ulrich von Weißpriach, Landeshauptmann von Kärnten, begibt sich mit dem „Schild“ zu Maximilian, trifft diesen jedoch in Innsbruck nicht an<sup>8</sup>. Aus wohl pekuniären Gründen sollte der Kaiser nicht in den Besitz der Statue gelangen, vielmehr jener Matthäus Lang von Wellenburg, der als Vertrauter und Sekretär Maximilians Zugang zur Angelegenheit hatte. Matthäus Lang, späterer Inhaber der Herrschaft Hochosterwitz, auf deren Boden der Fund gemacht worden war, wird allerdings erst 1505 Bischof von Gurk. Herrschaftsanspruch und Erwerb der Statue bilden demnach zweierlei, heute nicht mehr gänzlich zu lösende Faktoren<sup>9</sup>. 1519, nach der Wahl des Wellenburgers zum Salzburger Erzbischof, nimmt er die Statue mit, um sie auf der Feste Hohensalzburg aufzustellen<sup>10</sup>. Matthäus Lang ist kein unbekannter Sammler; schon als Propst in Augsburg hatte er sich *antike Marmore* aus Italien kommen lassen<sup>11</sup>. Diese im Festungsinventar als *Gloggspeißer* (bronzener) *nackhender Mann* bezeichnete Kostbarkeit sollte jedoch einziger antiker Sammlungsgegenstand in Salzburg bleiben, was auch aus einer späteren Notiz des Domkapitels hervorgeht, wo es auf den Wellenburger bezogen heißt: . . . *und hette sonst khaine sondere Antiquitet allhie gelassen* . . .<sup>12</sup> Der Jüngling vom Magdalensberg wird, analog zum Fresko Bocksbergers in Landshut (Abb. 5), in einer Nische aufgestellt, bildet also den kostbaren Mittelpunkt des „Goldenen Saales“ von Hohensalzburg. Diese Art der Aufstellung entspricht eher der Statue als kuriosem Einzelstück; sie ist nicht Bestandteil eines Ensembles oder gar ikonographisch ausgelegten Figurenprogramms, wie es dann ab 1564 im Antiquarium der Münchener Residenz verwirklicht werden sollte<sup>13</sup>. Für die hohe Wertschätzung, die man der Statue entgegenbringt, sprechen aber nicht ausschließlich ihre Aufstellung in einer fürstlichen Residenz, sondern vor allem Bildüberlieferung und künstlerische Ableitung, die in der Frage möglicher Kopien gipfelt. Zu Beginn steht die zeichnerische



Abb. 1 Jüngling vom Magdalensberg. Wien (Aufnahme Kunsthist. Museum Wien)



Abb. 2 Codex. Oxford Bodleiana (Aufnahme nach Rosenauer)

Überlieferung, wenn auch unter dem wahrscheinlichen Aspekt, daß die ersten Handzeichnungen, die zur Verbreitung des Entwurfs beigetragen haben, nicht erhalten geblieben sind<sup>14</sup>.

Die früheste Zeichnung – der Abklatsch eines Originals – befindet sich in der Bodleiana in Oxford<sup>15</sup> (Abb. 2). Artur Rosenauer hat sie in der Idee des Entwurfs mit dem Jüngling verglichen und glaubhaft mit dem Wiener Aufenthalt Lucas Cranachs d. Ä. vor 1504 in Verbindung gebracht<sup>16</sup>. Es handelt sich um die Darstellung eines jungen Mannes in leichter Kontrapoststellung, in dessen Körperteile die Namen der zwölf Tierkreiszeichen eingetragen sind, also primär um die Darstellung eines *homo signorum*. Das

unzweifelhaft Antikische der Figur in Aufbau und Haltung läßt sich in den statuarischen Details weiterverfolgen; sie ist zudem statuenhaft auf einer bronzefarbenen Plinthe und einem marmorierten Schaft aufgebaut. Freilich darf die Zeichnung nicht als strenge Wiedergabe betrachtet werden, für eine „wörtliche Aufnahme“ war die deutsche Kunst – wie zu zeigen sein wird – insgesamt nicht bereit. Der Federzeichnung kann im Vergleich mit dem Jüngling eine geradezu entgegengesetzte verschobene Proportionierung abgelesen werden, eine Betonung der Muskulatur, die der Schönheit des Linienflusses der Bronze entgegensteht. Dieser outrierende, auf eine Eigendynamik des Zeichenstrichs weisende Zug haftet freilich allen Umsetzungsversuchen an, ist Antwort der deutschen Renaissance auf die kalte Schönlinigkeit antiker Vorbilder. Nur von dieser Voraussetzung her kann die oft aufgestellt Behauptung Dürerscher, nach dem Vorbild des Neufundes angefertigter Skizzen sinnvoll beantwortet werden. Den Einfluß auf Albrecht Dürer, ausgedrückt vor allem durch einen nackten Krieger der Sammlung Bonnat, sah zuerst Theodor von Frimmel<sup>17</sup> (Abb. 3). Unleugbar ist, daß hier im Standmotiv – wenn auch seitenverkehrt – Angleichungen vorliegen, eine motivische Anlehnung, die jedoch nicht in die eigenständige monumentale Bildform Dürers hineinreicht. Die innere Konzeption der Zeichnung des Jahres 1504 ist eine auf die Bewegung des Leibes zielende, ausgedrückt in der Dynamik einer vorschreitenden, energisch sich wendenden Körperfigur. Bereits die Kompaktheit der Strichführung zeigt an, daß sich ein isoliert übertragenes Antikenmotiv schon vom Ansatz her ausschließt. Diese Form der Charakterisierung leugnet jedoch nicht prinzipiell den Einfluß der aufgefundenen Statue auf die Bildwelt des 16. Jahrhunderts – Dürer kannte wahrscheinlich Zeichnungen nach der Bronze –, betont aber die eigenständige Gestaltungsform, das nicht puristische Verhältnis zur Antike nördlich der Alpen. Wie Meinrad Grewenig in seiner Dissertation aufzeigen konnte, nimmt gerade der nackte Krieger/Bonnat einen wichtigen Platz auf dem Weg zur Autonomie des Aktes in der deutschen Kunst ein<sup>18</sup>. Die Auffindung einer antiken Proportionsfigur greift in das Gefüge der Kunstentwicklung zwar nicht ein – anders als in Italien –, ist jedoch mehr als ein komplettierendes Randphänomen. Eine so große Übereinstimmung von äußerer wie innerer Entdeckung eines Motivs kann nur mehr mit der in etwa gleichzeitigen Aufnahme des Laokoon durch Michelangelo verglichen werden<sup>19</sup>.

Die antiquarische Aufnahme der Statue in Form einer genauen Bezeichnung beginnt mit den *Inscriptiones* der Ingolstädter Professoren Petrus Apianus – einem der besten Kartographen seiner Zeit – und Bartholomäus Amantinus im Jahr 1534<sup>20</sup>. In diesem Werk begegnen wir dem Jüngling erstmals gesichert in einer Holzschnittwiedergabe, auf der auch zwei Gegenstände abgebildet sind, die im Fundzusammenhang überliefert sind: dem kleinen „Rundschild“ und einer Axt, die jedoch die charakteristischen Merkmale eines spätgotischen Beils trägt (Abb. 4). Ohne Zweifel ist das Beil durch Zufall in den Fundzusammenhang hineingeraten, was übrigens

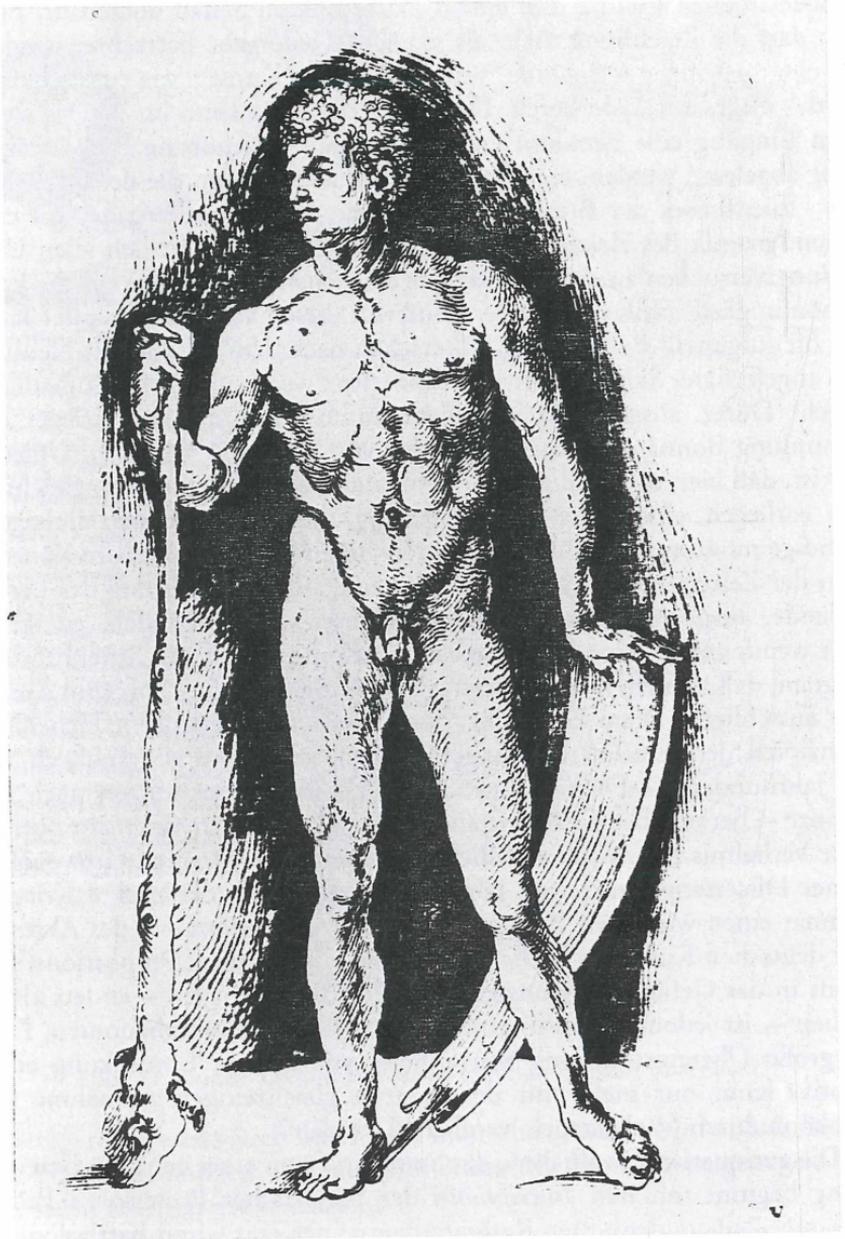


Abb. 3 Dürer. Kriegerzeichnung. Bayonne, Musée Bonnat (Aufnahme nach Grewenig)



schon Johann Joachim Winckelmann erkannte, der von einem „neuen Zusatz der Unwissenheit“ spricht<sup>21</sup>. Der sogenannte „Schild“ hingegen, dessen Inschrift eindeutig auf die Statue verweist, wird bereits bei Apian in seiner richtigen Funktion angesprochen: . . . *habens in capite pileum instar lancis aeneum auro oblitum cum inscriptione* . . . (auf dem Kopf einen bronzenen Hut ähnlich einer Schüssel, mit Gold überzogen und mit einer Inschrift versehen)<sup>22</sup>. Die Darstellung des Holzschnitts stimmt mit dem Schema der Figur weitgehend überein, verblüffend ist lediglich die Auflösung des strengen formalen Gerüsts zugunsten einer gelockerten Haltung. Ich verweise auf die hängenden Schultern, die Vorneigung des Oberkörpers, die mit einer quasi Schrittstellung einhergeht. Erwin Panofsky hat nachgewiesen, daß der Apiansche Illustrator hier die Dürersche Formensprache übernimmt, daß in Form zeitgleicher künstlerischer Annäherung die Figur mit sprechenden Zügen belebt wird<sup>23</sup>. Nicht Dürer hat also seine Figuren wörtlich nach antiken Vorbildern entworfen, sondern ein Illustrator stilisierte eine antike Statue nach führenden Ausdrucksgesetzen seiner Zeit um; dies dürfte der entscheidende Vorgang gewesen sein. Man steht im Fall der Antikenrezeption des frühen 16. Jahrhunderts vor einer ausgesprochenen Mehrdeutigkeit der Erscheinungen. War die Entdeckung der Statue selbst ein außerordentliches Ereignis, so steht die künstlerische Aufnahme dazu in einem deutlichen Mißverhältnis. Vielleicht sind es ausschließlich Dürers Proportionsstudien – die außerordentliche Komponente seines Œuvre also<sup>24</sup> –, die bis zum inneren Gesetz antiker Figuren vordringen. Die formale Seite künstlerischen Ausdrucks wird jedenfalls davon nicht berührt.

Die Statue vom Magdalensberg gewinnt um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine neue künstlerische Bedeutung. Immerhin läßt Herzog Ludwig X. von Bayern 1542 die Figur vom Salzburger Hans Bocksberger d. Ä. lebensgroß für seine Landshuter Residenz nachmalen, und zwar an bevorzugter Stelle, im Blickpunkt des Kapellengangs<sup>25</sup> (Abb. 5). Dieses Fresko ist die erste naturgetreue Arbeit nach dem Vorbild; sie zeigt, daß das Statuarische als Prinzip entdeckt ist. Aus einer zweiten Quelle verlautet nun, daß die Nachfrage nach einer getreuen Kopie des Jünglings steigt. Da ist zunächst die in jeder Abhandlung zitierte Meinung, bereits Maximilian I. hätte einen Abguß erhalten<sup>26</sup>, schließlich der für 1551 durch eine Eintragung ins Protokoll des Salzburger Domkapitels bezeugte Wunsch König Ferdinands I., in den Besitz des *khupheren gegossnen Manns* zu gelangen<sup>27</sup>. Von der tatsächlichen Durchführung dieses Vorhabens wird nichts mitgeteilt, und es bestand bislang – allein durch die Präsenz einer Statue – auch kein Anlaß, dies zu überprüfen, wäre da nicht immer die Mitteilung des Malers Raphael Mengs an Johann Joachim Winckelmann gewesen, die, noch dazu originäre, Statue in den Gärten von Aranjuez entdeckt zu haben<sup>28</sup>. Auch überliefert uns der Salzburger Historiograph Johann Stainhauser an der Wende zum 17. Jahrhundert eine gänzlich andere Beschreibung der Figur, die er wörtlich als Abguß benennt: als Merkur ergänzt, im sogenannten Pfarrgärtl stehend<sup>29</sup>. Von der Originalstatue kursiert das Gerücht,



Abb. 5 Fresko Bocksberger. Landshut (Aufnahme Bayer. Schlösserverw.)

sie sei nach Prag gelangt; wohl deswegen wählt Stainhauser eine Nachzeichnung der Apianischen Illustration (Abb. 6, 7). Wir müssen demnach noch für das 16. Jahrhundert – die Stainhausersche Chronik (1594) bildet einen terminus ante quem – ein Geschehen fassen, das mit mehr zu tun hat als mit der Übersiedelung einer Figur von der Festung ins Pfarrgärtl der neuentstandenen Residenz, mit der Verwandlung eines sorgsam gehüteten

Einige Nerven, fast zu einem, fünfmal so  
und einigemal so zu drei oder vier, ein  
vater sind vornehmlich des hiesigen Bloms, hat  
das gewisse Zeug der weit vorzüglichsten von dem  
Landes Thracia diesen alle dem alle sein,,  
von diesem aufsteigt oder geht. ©.

Ein sädriische glockenförmige  
Statua. ©.

Zusatz zu dem von glockenförmig gegessenen Bildnis oder  
Statua, soll der gemeinen Meinung in Eantzen  
verminder worden, wie in dem Lantzenstein an-  
tiquitatibus zu lesen, die ist aber nach der Meinung  
Apian in antiquitatibus solus orbis ferrarum quod dicitur  
bunig gebracht worden auß demselben das selbste dreyer  
in Gort zu sein und davon, davon malteser, das,,  
Vinalis und dreyer des 8. Stück zu dem. der dem  
ein sandsteinen Bildnis des Antiquitäten und Me.,  
cenas geleitet hat indessen gemacht. Demelto Sta-  
tua soll nach obigen Meinung g. und wie andere  
wollen 6 1/2 Groensteine sein in die Länge fallen.  
Die Stoff auf einem runden Stein die weit fundt  
und

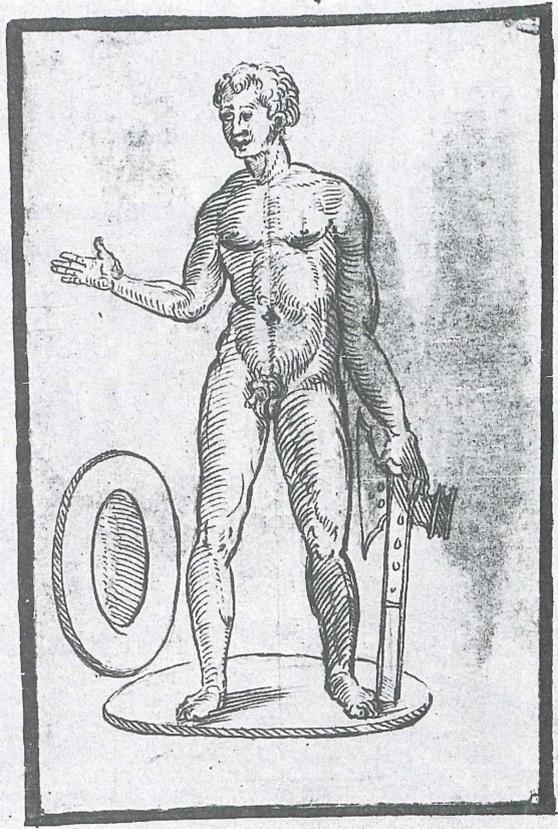


Abb. 6 Codex Stainhauser 1594 (Aufnahme SLA)

und am aufsteigend, und mit der Lungen  
mit Haare einer Fellenpachter gleichförmig, hat  
auf seiner rechten Seite nachfolgende Lateinische  
Inscription geschrieben. C.

A. P O B L I C I V S . D . L . A N T I O C .  
T I B A R B I V S . Q . P . L . T I B E R :

Interpretatio huius inscriptionis.

Aulus Publicius Drusi libertus, Antiochus Titus  
Barbicus Quästores posuere Latio Tiberis.

Das ist fast so gefunden wie ein Dol parnam, Diade-  
ma das steht, nirgendwo soll auch ein Rad, auf  
dessen Mergeln das runde stein in die runde  
nachfolgende runde geschrieben. C:

<sup>Inste</sup>  
M . G A L L I C I N V S V I N D I L L E . L . B A R B . L L  
P H I L O T E A V S . P R . C R A X A N T V S . B A R B I . P . S .

Interpretatio inscriptionis.

Marcus Gallicinus Vendilla libertus Barbicus L. Li-  
bertus Philotherus Populi Romani Craxantus Bar-  
bicus posuere suis.

Museumsanta Statua, soll wie gesagt von Erzgüß  
und rundern maltes auf dem Lantau oder gebau  
und eben diese sein, so alle in dem Fharogarten auf

dem Fharogarten steht: ob wohl anders für groß  
halten, sie von einem was runde runde ist, aber  
dann, und alle die Statua in rundern Fharogarten  
mit ein abgüß rundern sein, die was ist und ein  
ganzes sein runde was ist ist nicht. Die runde Sta-  
tua in dem Fharogarten befindet, hat wohl ein  
güß der Diadema, und an fast ein fast, fast  
sie den Caduceum wie ein auf dem Kopf die  
galea des rundern stein den flügel, als  
es sieht sieht rundern gestalt ein Mercurium re-  
präsentiert: das auf der rechten Seite ist obtrane,  
so steht, und soll ein rundern Caduceus rundern  
galea rot alle sein das zu sehen, die ist was die,  
sein auf einem runde gestanden rundern von dem,  
von fast in rundern flügel gestalt rundern

Des XIV stein.

Das ist, an rundern, diesen stein und Inscription  
sein soll, ganz man nicht rundern. Dann ob sie oft be-  
gibt das mit von einem runde die rundern von,  
die runde ist ein rundern auf die rundern rundern allen  
auf abgüß rundern, die rundern stein rundern rundern ist, so  
in rundern. Die rundern ist gegen rundern stein alle auf

+ ein Fharog

XIV

Abb. 7 Codex Stainhauser 1594 (Aufnahme SLA)

Originals in eine Brunnenfigur. Die Anfänge der Salzburger Gartenkunst liegen zwar im genannten Zeitraum, doch handelt es sich hierbei um die Aufnahme zeitgenössischer, d. h. italienischer Vorbilder<sup>30</sup>. Das Originäre findet in einem Gartenensemble des 16./17. Jahrhunderts bezeichnenderweise keinen Platz<sup>31</sup>.

Die Statue scheint in den folgenden Jahrzehnten in Vergessenheit geraten zu sein. Ich verweise auf die eigenartig anmutende Begebenheit anlässlich des Besuchs Kaiser Leopolds I. 1665 in Salzburg, bei dem das Bildnis, das der Kaiser zu sehen begehrt, nicht mehr vorgezeigt werden kann, vielleicht vor diesem aber auch geheimgehalten wird<sup>32</sup>. So achtlos wird in einer Zeit angehender fürstlicher Antikensammlungen mit Originalen nicht umgegangen. Verständlicher mutet dann an, was mit der Brunnenbronze nach ihrer „Wiederentdeckung“ geschieht. Sie wird gänzlich poliert und 1711 unter Fürsterzbischof Harrach in dessen neue Galerie gebracht<sup>33</sup>. Als solches gelangt der „Antinous“, wie man ihn nennt, zu neuer Bedeutung. Franz Michael Vierthaler – er ist der Mann, der durch das Verstecken der Bronze während der Franzosenzeit deren Deportation verhindert – nimmt in seinen „Reisen durch Salzburg“ einen ersten, auch im Sinn der Antikenforschung brauchbaren Stich des Jünglings auf<sup>34</sup>. Was dann folgt, 1806, nach seiner endgültigen Überstellung nach Wien, bedarf einer gänzlich anderen Darstellung. Es ist die Erforschung einer rätselhaften antiken Statue, deren künstlerisches Umfeld sich erst allmählich zu lichten beginnt und deren stets gesehenen Unstimmigkeiten schließlich den Anlaß zur jüngsten technischen Untersuchung boten.

Bleiben wir also bei der erhaltenen Figur, der vorzüglichen Großbronze im Kunsthistorischen Museum in Wien! Auch an ihr gilt es, den Strang der Forschungsgeschichte aufzurollen. Die wissenschaftlich-archäologische Auseinandersetzung mit dem Werk beginnt 1898 mit einer Schrift Robert von Schneiders über den Jüngling<sup>35</sup>. Sie sei deshalb genannt, weil in ihr erstmals die These vom griechischen Original postuliert wird. Dahinter steht die Erkenntnis, daß die Figur sich eng an das klassisch-griechische Formenrepertoire anschließt. Vergleichsweise sei aus der Denkmälerreihe des 5. vorchristlichen Jahrhunderts eine Ephebengestalt, eine Kleinbronze nach dem argivischen Meister Polyklet herangezogen<sup>36</sup> (Abb. 8). Dargestellt ist ein opfernder Athlet, ein Sieger im Wettkampf, dessen Geste die innere Haltung, den Ausgleich und die Abstimmung aller Kräfte zusammenfaßt. Die Statuette ist dadurch gekennzeichnet, daß sich Ruhe und Bewegung gegenseitig durchdringen, ein kontrapostisches Prinzip also, für das Stand- und Spielbein, Kontraktion der Hüfte und Neigung des Hauptes nur äußerer Ausdruck sind. Verglichen mit dem schweren Bau polykletischer Figuren ist das Proportionsmaß der Wiener Idealfigur schlanker, knabenhafter, auch wirken polykletische Gliederungsmomente, wie etwa der ausgeprägte Leistenwulst, nur äußerlich übernommen. Könnte man das Urbild der Statue vom Magdalensberg noch als Knabensieger verstehen, deren Geste Gruß oder Opferung bedeutet, so markieren die Verände-



Abb. 8 Bronzeathlet. Paris, Louvre (Museumsaufnahme)

rungen des Figurenaufbaus Umbildungen der antiken Anschauung. Gewiß, bereits in der Nachfolge Polyklets, der als Theoretiker der Bildhauerkunst gilt, war der Kontrapost zum Allgemeingut geworden, wurde das Kräftespiel verschleiert, die Möglichkeiten figürlichen Ausdrucks bewußt zurückgenommen. Doch geht nicht selbst aus der Anschauung der Zeit heraus der Jüngling vom Magdalensberg eigene Wege? Seine Haltung und

Gebärde wirken festgelegt und starr, von keinem inneren Kräftespiel getragen. Die Geste weist nach außen und führt nicht mehr zur Figur zurück, der Blick gilt etwas Unbestimmtem, außerhalb der Figur Liegendem. Schließlich kann auch die Härte der Kaltarbeit als ungriechisch gelten<sup>37</sup>.

Eine kopienkritische Beurteilung der Wiener Bronze wird in hohem Maß durch römerzeitliche Veränderungen von Figurenaufbau und -haltung bestimmt. Dennoch bleibt eine Nähe zu Werken des frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. bestehen. Ein Hermes des spätklassischen Meisters Naukydes, der ebenfalls nur in römerzeitlichen Kopien überliefert ist, kommt dem Figurenideal am nächsten<sup>38</sup> (Abb. 9).

Diese Beobachtungen haben in der Forschung längst dazu geführt, in der Bronze eine Umbildung nach einem griechischen Original oder – weiter aufgefaßt – nach den Möglichkeiten der klassischen Zeitstufe zu sehen<sup>39</sup>. Wie ist dieser Umwidmungsprozeß zu verstehen und wie kann er am ehesten veranschaulicht werden? Äußerer Anlaß für die Einstufung solcher Werke war ein gleichfalls hochgerühmtes Bronzewerk in Florenz, das 1539 aufgetaucht war und lange Zeit als griechisches Original gelten konnte: der „Idolino“ (= kleiner Götze)<sup>40</sup>. Erst der Nachweis von Rankenleuchtern, die der Figur beigegeben und die magaziniert waren, erbrachte die Ansicht, daß es sich bei diesem umgewandelten Knabensieger um einen dekorativen römischen Lampenträger handeln müsse, der etwa in einer römischen Villa zu Illuminationszwecken eingesetzt werden konnte. Die äußere Gestalt – und hier verdeutlicht sich ein entscheidender Punkt des Kopistenwesens – war jedoch einer griechischen Siegerstatue polykletischen Umkreises nachempfunden worden. Diesem „Idolino“ schließt sich eine Reihe römerzeitlicher Großbronzen an, die heute auch aufgrund technischer Einzelheiten als klassizistische Umbildungen eingestuft werden können. Einmal als Gruppe erkannt, kann man auch auf eigenständige Formgesetze hinweisen, die ungriechisch sind und die künstlerische Gesinnung solcher Figuren als idealplastisch, d. h. einem Ideal nachempfunden erscheinen läßt<sup>41</sup>. Ausgehend von den vorhin am Jüngling vom Magdalensberg zusammengefaßten Kriterien tritt die vordergründige Formensprache solcher Figuren deutlich zutage. Das Standmotiv erfaßt nicht den inneren Kern des Körpers, labiler Stand und etwas eckige Kontur sind Ausdruck lediglich nachempfunderer Formensprache. Die Figuren nehmen freilich ein klassisches Motiv, häufig von dem in Rom hochgeschätzten Polyklet, in Anspruch, appellieren auf diese Weise sogar an das Kunstverständnis der Römer. Der ästhetische Reiz solcher Nachbildungen liegt in deren hoher optischer Qualität begründet und in dem Versuch, ein fertiges Bildkonzept umzudeuten. Der künstlerische Vorgang selbst ist äußerst kompliziert und kann in etwa mit gleichlaufenden klassizistischen Tendenzen um 1800 verglichen werden. Weitere Vergleichsbeispiele können die gewählten Stilmittel römischer Idealplastik verdeutlichen: Ein Leuchterträger aus Pompeji kombiniert einen polykletischen Leib mit einem weiblichen Kopf eines vor Polyklet anzusetzenden attischen Meisters<sup>42</sup> (Abb. 10). Der römische Mei-



Abb. 9 Hermes. Berlin, Pergamonmuseum (Museumsaufnahme)

ster scheute demnach nicht davor zurück, grundsätzlich verschiedenartige Teile zusammenzustellen, um einen – für uns zweifelhaften – ästhetischen Neuanspruch zu begründen. Dieses eklektische, sich an diversen Vorbildern orientierende Verfahren bildet ein eigenes Spektrum römischer Kunstgesinnung, wobei aber der Entwurf insgesamt als eigenständige Schöpfung betrachtet werden muß. Im Vergleich des Kopfbildes des Jüng-

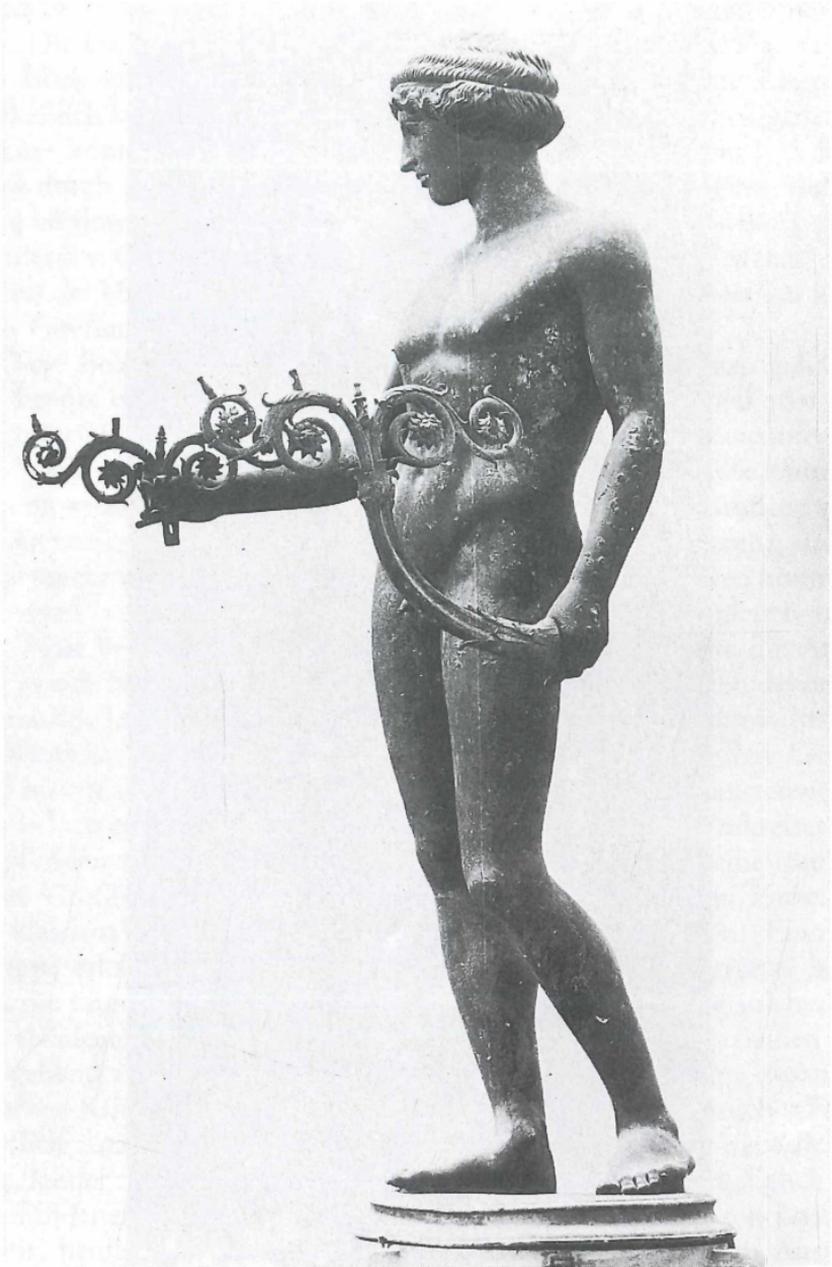


Abb. 10 Bronze-Leuchterträger. Neapel, Nationalmuseum (Aufnahme DAI Rom)

lings mit einer augusteischen Athletenbüste im Louvre werden diese Kriterien noch einmal deutlich (Abb. 11, 12): genaue Nachzeichnung der Locken, insgesamt sorgfältige Kaltarbeit, das Einlegen der Lippen in rötlichem Kupfer assoziieren ein griechisches Werk, was sich jedoch auf den Gehalt des Werks nicht übertragen lässt, ja durch den weichen, femininen Gesichtsausdruck beinahe wieder gelöscht wird<sup>43</sup>. Gesichtsförmigkeit und Haar-

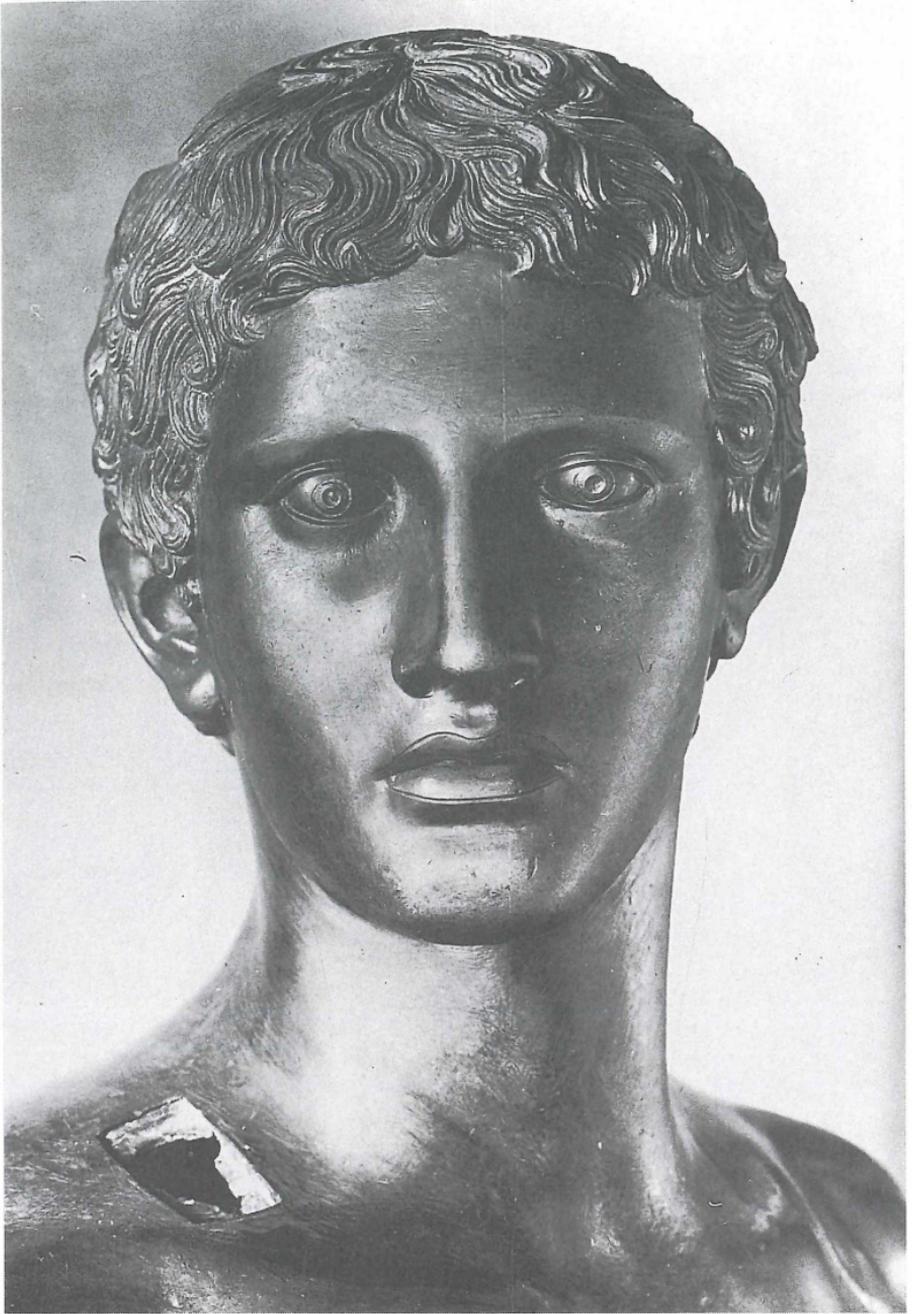


Abb. 11 Jüngling vom Magdalensberg. Wien (wie Abb. 1)

kappe sind in einen sorgfältigen Umriß eingebunden, die Züge selbst von gesuchter Ebenmäßigkeit. Genannte Kriterien lassen sich auf kein griechisches Original übertragen, sondern sind Ausdruck einer rein ästhetisch nachzeichnenden, damit auch stark vereinfachenden Kunst.

Höhepunkt dieser zudem auch außerordentlich feinsinnigen, augusteischen Richtung ist ein Knabensieger in München, der gleich dem vor-

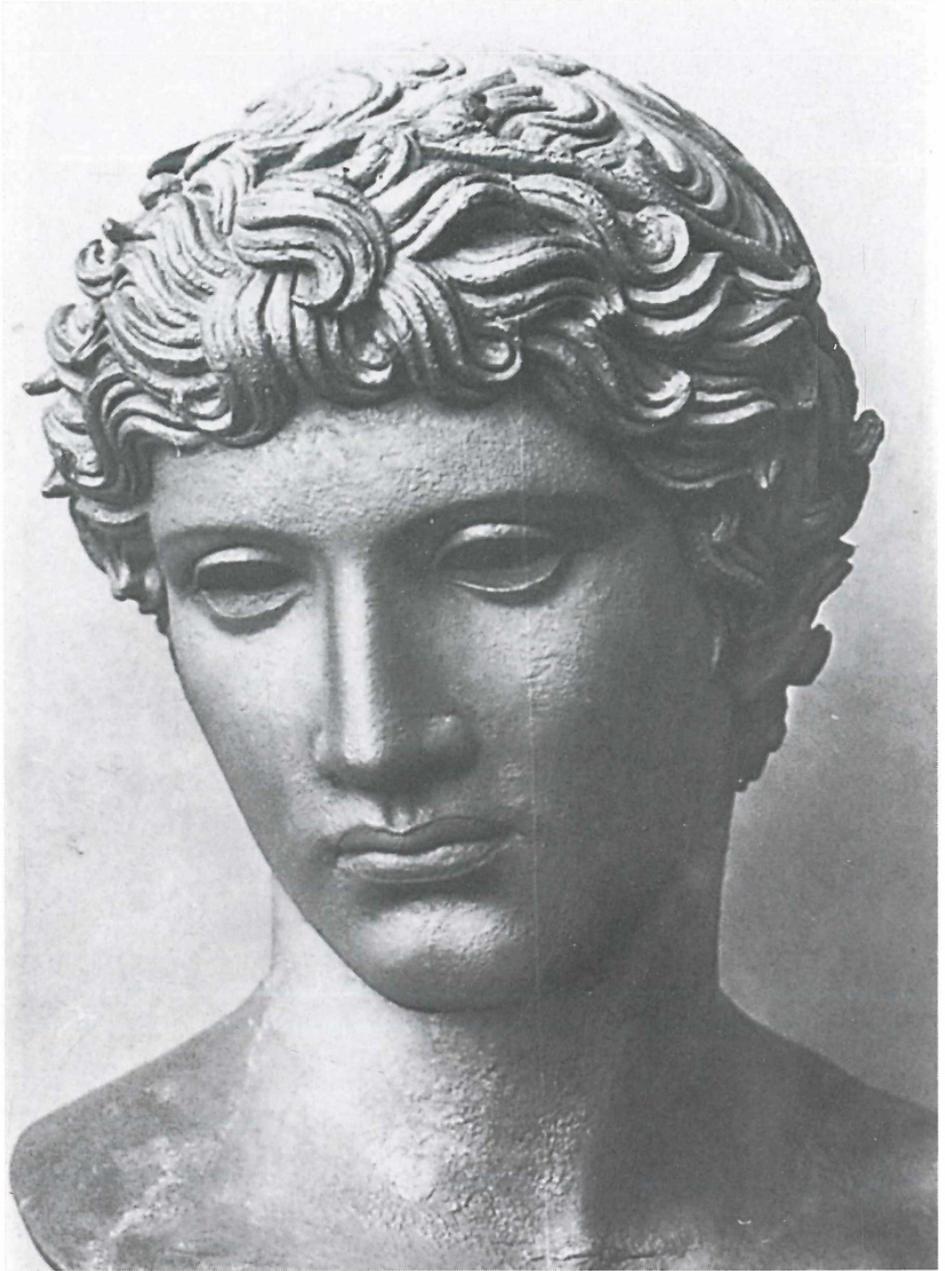


Abb. 12 · Bronzejüngling von Benevent. Paris, Louvre (Museumsaufnahme)

angehenden Pariser Kopf aus Herculaneum stammt<sup>44</sup> (Abb. 13). An diesem hat sich das Kopfvolumen als Ganzes beruhigt, sämtliche Partien sind subtil aufeinander abgestimmt, so daß selbst geringfügige Formfehler – wie etwa die zu breiten Nasenflügel – störend hervortreten können. Eine technisch brillante Leistung für sich bildet die Frisur, deren sichelförmige Einzellocken ungemein präzise mit dem Ziselierereisen eingetragen wurden.



Abb. 13 Bronze Münchener Knabensieger. Glyptothek (Museumsaufnahme)

Vorangehende Vergleiche haben den Jüngling vom Magdalensberg als hervorragendes, zugleich frühes Werk der römischen Idealplastik hervortreten lassen. Er steht somit innerhalb einer Gruppe römischer Nachgüsse, deren Zweckbestimmung sowohl im privaten als auch im öffentlichen Bereich festgelegt sein konnte. Hervorzuheben ist vor allem die inschriftlich wie auch stilistisch gesicherte frühe Zeitstellung, die den Fundort und die

Umstände der Weihung in ein besonderes Licht setzt. Ausgangspunkt jeder weiteren Überlegung ist daher die am rechten Oberschenkel befindliche Inschrift:

*A(ulus) POBLICIUS D(ecimi) L(ibertus) ANTIOC(hus)  
TI(berius) BARBIUS Q(uinti) P(ublili) L(ibertus) TIBER(inus/ianus)*<sup>45</sup>

*Aulus Publicius Antiochus* und *Tiberius Barbius Tiberinus* bezeichnet demnach zwei freigelassene Stifter, deren Handelshäuser (*Barbii, Publicii*) ab der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts in Aquileia einige Bedeutung erhalten<sup>46</sup>. Die Statue kann, oberitalischen Verbreitungsinchriften der Handelshäuser zufolge, demnach ab dem genannten Zeitraum bis in etwa tiberianische Zeit – dem Terminus der Aufgabe des Magdalensberges als Niederlassung – gesetzt werden. Der Schluß, die angeführten Stifter hätten aus stadtrömischem (?) Kunsthandel die Statue erworben und auf norischem Boden mit ergänzenden Attributen vielleicht in einem Tempel oder auf dem Forum geweiht, hat daher einiges für sich. Eine jahrzehntelange Diskussion richtete ihr Augenmerk jedoch lediglich auf die Benennung der Statue, ohne sich um deren Überlieferungsweg zu kümmern. Vielfach übersehen wurde dabei, daß die Inschrift gegenüber der bei Apian überlieferten Form eine fehlende Interpunktion an entscheidender Stelle aufzuweisen hat. In der zweiten Zeile fehlt vor dem Libertinenpränamen ein Punkt, wodurch man P/L zusammengehörend als *PL(auti)* lesen würde<sup>47</sup>. Ein völliges Auslöschen der Interpunktion kann deswegen nicht angenommen werden, weil eine so grundlegende Reinigung der Oberfläche auch bei anderen Buchstaben ähnlich tief eingegriffen hätte; zudem läßt die Buchstabenfolge an dieser Stelle keinen Zwischenraum frei. Folglich muß die gesamte Inschrift unter Auslassung eines Punktes erneuert worden sein, was übrigens bereits Theodor Mommsen anmerkt, den die Inkongruenzen des Schriftbildes an das 16. Jahrhundert erinnern<sup>48</sup>.

Es bedarf keiner Betonung, daß durch sich häufende Fragenkomplexe zum Jüngling eine formaltechnische Untersuchung der Bronze wünschenswert erschiene. Erinnert sei noch einmal an die unnatürliche Glätte der Oberfläche, die freilich durch mehrere tiefgreifende Reinigungen zustande gekommen sein kann, aber auch an die verdächtig scharfen Grate der Lokkengravur<sup>49</sup>. Der „gleichzeitige“ Münchener Knabe übernimmt die polykletischen Eintragungen organischer; im Grund hält sich der römische Meister hier übertrieben genau an das klassische Liniengefüge (Abb. 13). Diese penible Nachzeichnung, die sich auch im Gesamtcharakter des Kopfes findet, wird bei der Wiener Bronze durch anscheinend ungeübte Schematisierung ersetzt (Abb. 14). Größere Einschnitte und die Teilung von Formen sind jedoch nur an solchen Bronzen zu beobachten, die ihrerseits im Verdacht stehen, zumindest neuzeitlich überarbeitet zu sein. So der Jupiterkopf der Ambraser Sammlung, der, in Einzelteilen gegossen und anschließend zusammengesetzt, vielleicht eher doch einen Renaissance-Nachguß darstellt als eine originale römische Idealplastik<sup>50</sup>. Mit diesem Ver-

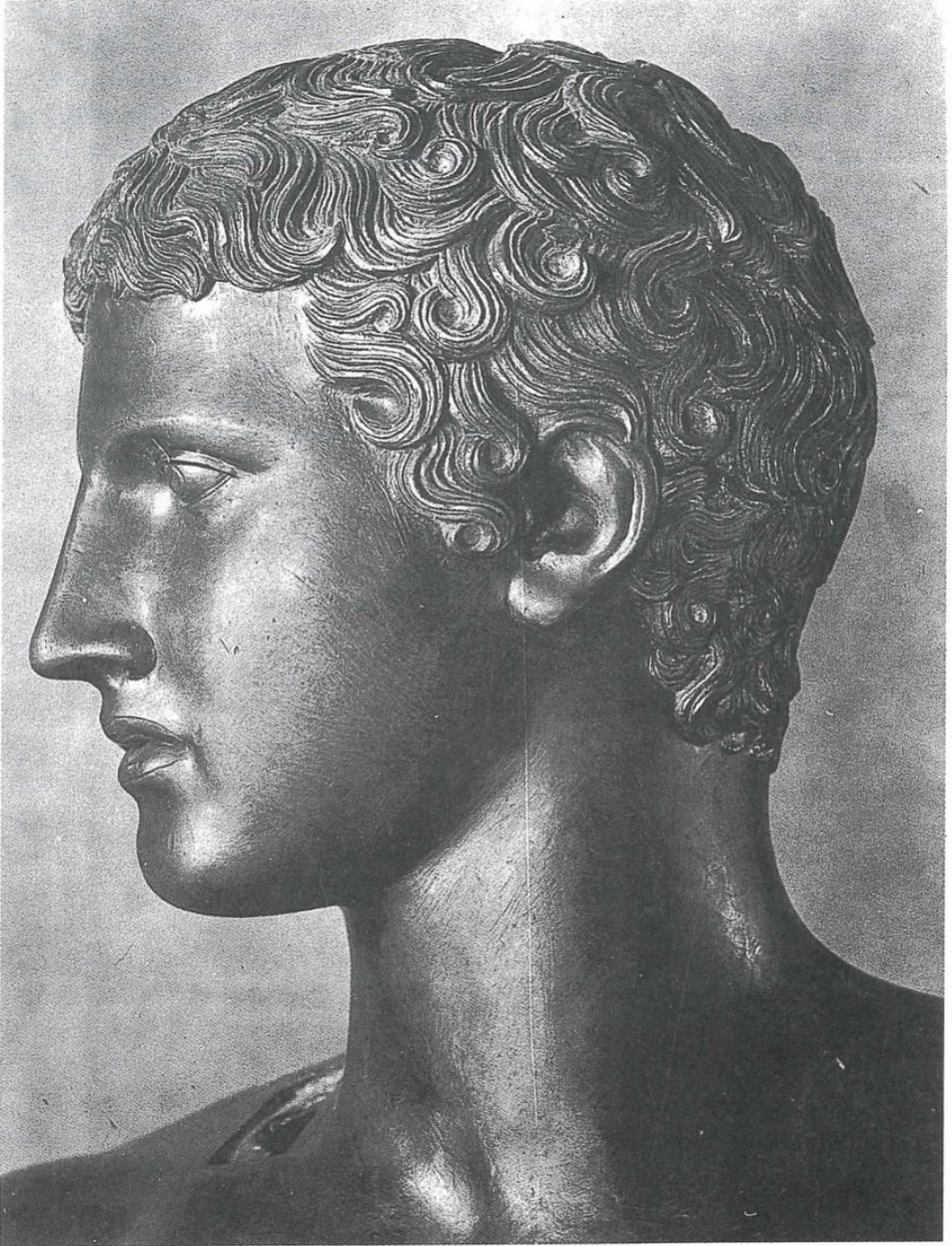


Abb. 14 Jüngling vom Magdalensberg (wie Abb. 11)

gleich wird auch die zielführende chronologische Spur, die durch die mustergültige technische Untersuchung Kurt Gschwandtlers und seiner Mitarbeiter untermauert werden konnte, evident<sup>51</sup>. Halten wir daher, bevor Einzelergebnisse der neuen Untersuchung herangezogen werden können, an den bekannten gußtechnischen Daten fest: Die Bronze ist insgesamt 1,83 m hoch und wurde im indirekten Hohlgußverfahren hergestellt. Sie

besitzt eine außerordentliche Wandstärke von bis zu 4,5 cm. Zum Vergleich: Ein griechisches oder römisches Original weist in der Regel eine Wandung von 4 bis 8 mm auf! Es zeigt sich an Gußnähten, daß sich die Bronze analog zum Herstellungsverfahren aus mehreren Teilen zusammensetzt (Oberkörper-Kopf, Rumpf und rechtes Bein, linkes Bein, Arme).

Die gußtechnische Untersuchung widmete sich vor allem dem Innenleben der Figur. Dabei konnte gleich zu Beginn festgestellt werden, daß die Bronze ungewöhnliche Distanzhalter in Form von Bandeisen und Eisendrähten aufzuweisen hat. Bereits dieses Indiz deutete darauf hin, daß es sich um einen neuzeitlichen Abguß handeln müsse, ein Verdacht, der durch die Klärung des Gußverfahrens und der Kaltarbeit schließlich bewiesen werden konnte. Die Formtechnik unter Verwendung von Hilfsnegativen (d. h. von Gipsabgüssen) weicht insofern von der antiken Methode ab, als der um ein Eisengerüst aufgebaute Tonkern reduzierend an das Negativ angepaßt wird, d. h. ziemlich vage und ungenau um die Stärke der schließlichen Gußwand abgebaut wird<sup>52</sup>. Das erklärt unter anderem die Dickwandigkeit der Bronze, legt jedoch auch fest, daß die Form der ursprünglichen Statue weitgehend erhalten geblieben ist. In zweiter Linie wurden dann die Bearbeitungsspuren der Oberfläche herangezogen, die – auch das ein ungewöhnlicher Zug – vorwiegend von Hämmern und Feilen herrühren. Das erklärt die unruhige, bisweilen abrupte Nachzeichnung der originalen Gußhaut. Es handelt sich mehr um eine technische als um eine künstlerische Übertragung der antiken Ziselierung. So sind etwa die Lippen in keinem anderen Material eingelegt, sondern lediglich gepunzt, ebenso die Umrandung der Augen<sup>53</sup>.

Die größte Überraschung bildete jedoch der Fund einer französischen Spielkarte der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im stark zerbröselten Gußkern nebst Holzstücken und Blattgoldfragmenten. Der Schluß, der Pik-Bube sei bei abschließenden Aufräumarbeiten einer Werkstatt, die mit der Reinigung der Statue betraut war, schlichtweg in die Figur geleert worden, ist naheliegend. Dafür käme als Datum die Überstellung des Bronzewerks in die Residenz (1711) wohl am ehesten in Frage<sup>54</sup>.

Als Ergebnis der Untersuchungen stand fest, daß es sich bei der Bronze um einen neuzeitlichen Abguß handeln muß. Der Zeitpunkt dieser Nachformung kann aufgrund der Quellenlage auf das 16. Jahrhundert beschränkt werden. Einer intensiven Suche nach dem Original war jedoch bislang kein Erfolg beschieden<sup>55</sup>.

Wenden wir uns nun also dem Schauplatz Spanien zu, denn dort darf man Nachrichten des 17. bis 19. Jahrhunderts zufolge das Auftauchen der Statue am ehesten erhoffen. In den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts beschreibt Johann Joachim Winckelmann im achten Buch seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ eine Figur, die *vor mehr als zweihundert Jahren bei St. Veit im Erzstifte Salzburg entdeckt und durch den bekannten Erzbischof und Cardinal Matthias Lange in Salzburg aufgestellt wurde. Eine völlig ähnliche Statue von Erz mit derselben Inschrift und an eben dem unge-*

*wöhnlichen Orte, nämlich auf dem Schenkel, befindet sich in dem Garten des königlichen Lustschlosses von Aranjuez in Spanien, wo mein Freund Herr Raphael Mengs dieselbe gesehen, und mir als ein altes Werk angibt. Ich habe mit aller Mühe, die ich mir gegeben, von der Statue zu Salzburg nicht die geringste Nachricht erhalten können.*<sup>56</sup> Ähnliches über die Figur berichtet auch der dänische Gesandte Gerhard Tychsen, der sich zwischen 1770 und 1780 in Spanien aufhält<sup>57</sup>. An der Originalität der beschriebenen Statue ist demnach nicht zu zweifeln, doch läßt der nicht unbedeutende Antikensaal der Schloßanlage gerade dieses bedeutende Original heute vermissen. Auf welchem Weg also ist die Figur nach Spanien gelangt, und wann können wir sie erstmals fassen?

Die Anlagen von Aranjuez werden unter Philipp II. in größerem Stil ausgebaut<sup>58</sup>. In dem 1602, also vier Jahre nach dem Tod des Herrschers angelegten Verzeichnis seiner Altertümer ist der „Magdalensberger“ jedoch nicht mit Sicherheit auszumachen<sup>59</sup>. Unter Philipp IV. werden die Antikensammlungen stark erweitert; der König beauftragt zwischen 1648 und 1651 unter anderem den Maler Diego Velasquez, ihm Kopien und Abgüsse aus Italien zu besorgen<sup>60</sup>. Der Erwerb des Jünglings vom Magdalensberg gehört aber nicht in diesen programmatischen Zusammenhang. Eine spanische Quelle erwähnt erst für 1662 zwei Bronzen, die im Park des Schlosses von Aranjuez, weithin sichtbar am sogenannten Wasserfall das Tajo, aufgestellt werden<sup>61</sup>. Diese nennt man im Volksmund „Adam und Eva“, eine Erwähnung, die auch Winckelmann und Mengs für den Jüngling vom Magdalensberg bezeugen. Die Zusammenstellung – es handelt sich bei der Frauengestalt natürlich um eine Antikenskulptur der Venus vom Typus Medici – ist für das 17. Jahrhundert bezeichnend<sup>62</sup> (Abb. 15). Italienische Kleinbronzen dieses Zeitraums stellen ebenso Venus und Antinous gegenüber, und bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß man auch für die in Salzburg verbliebene Kopie eine Antinous-Ikonographie gefunden hatte<sup>63</sup> (Abb. 16). Die Spur des nunmehr zur Gartenskulptur avancierten Kärntner Originalfundes verliert sich vor etwa 150 Jahren. Emil Hübner, der große Kenner spanischer Bildwerke, konnte in einem 1862 abgefaßten Katalog zwar die Venusstatue identifizieren, der Jüngling jedoch war wenige Jahre zuvor abtransportiert worden<sup>64</sup>.

Halten wir also fest, daß sich das Original gesichert seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Spanien befindet, der heutige Verbleib durch unglückliche Umstände jedoch ungewiß ist. Die sich anschließend stellende Frage ist die, auf welchem verschlungenen Weg habsburgischer Kunstpolitik die Figur nach Spanien gelangt und wo ihr erster Aufenthalt zu suchen ist<sup>65</sup>. Wahrscheinlich wurde die Statue an die spanischen Vettern verschenkt; der von Stainhauser vage angedeutete Zwischenaufenthalt Prag scheidet jedoch durch gezielte Archivforschung bereits aus<sup>66</sup>. Meiner Meinung nach bietet die 1551 erfolgte Eintragung des Salzburger Domkapitels des Rätsels Lösung. König Ferdinand I. befindet sich zu diesem Zeitpunkt in komplizierten Nachfolge- und Teilungsverhandlungen mit seinem Bruder Karl (V.) in



Abb. 15 Neuzeitlicher Abguß der Venus Medici. Madrid, Prado  
(Museumsaufnahme)

Augsburg. Von dort aus erfolgt die offenkundig drängende Anfrage nach Erstellung der Statue, der – wie man heute weiß – Erfolg beschieden sein sollte. Als mögliche Quelle für den Weg, den die Statue nach Spanien genommen hat, bietet sich bereits Karl V. an, auch wenn das scheinbar den nachgestellten, letztlich belanglosen Bedingungen des Salzburger Dom-

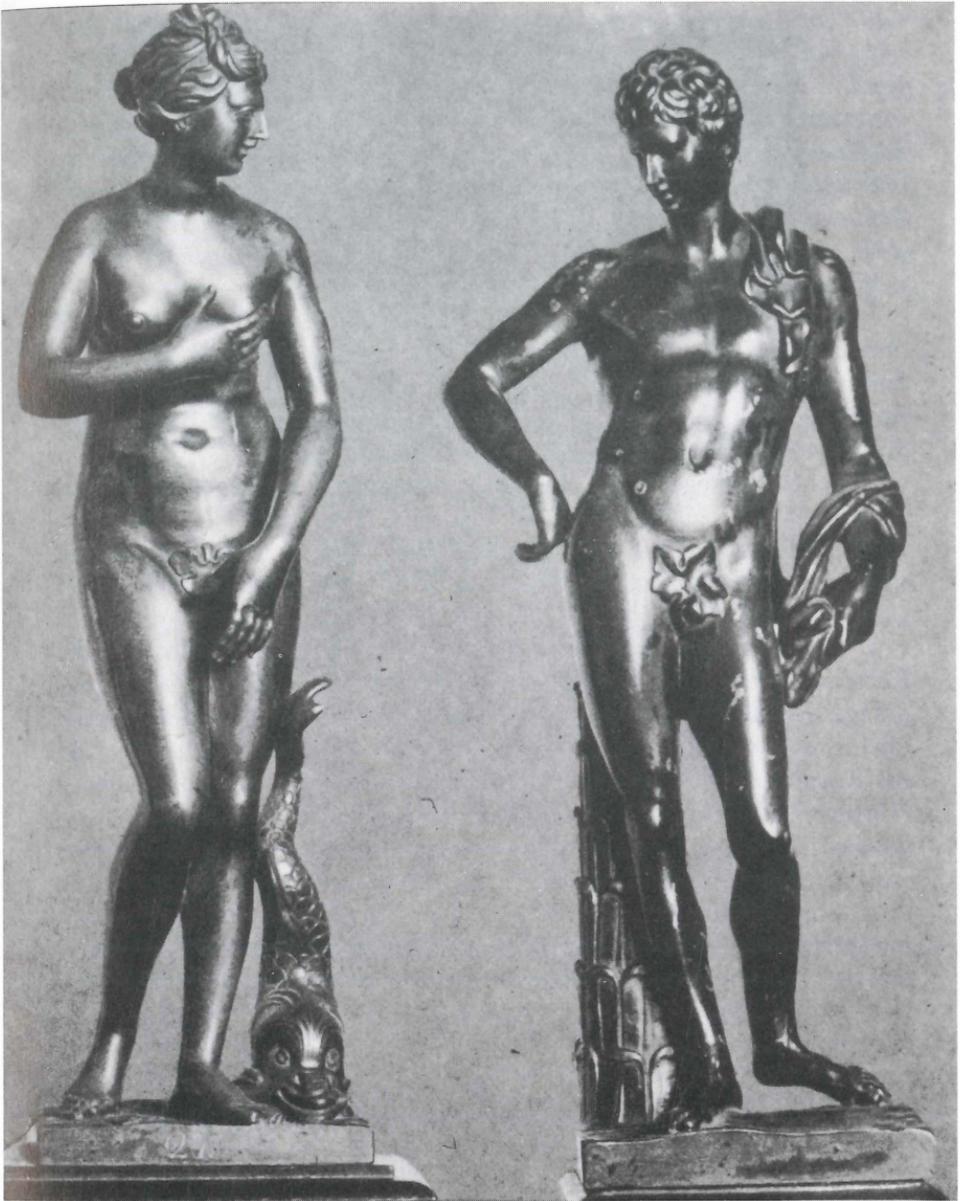


Abb. 16 Venus und Antinous, Bronze. Dresden (Aufnahme nach Weihrauch)

kapitels widerspricht<sup>67</sup>. Der Wortlaut des Protokolls vom 24. Jänner 1551 lautet: *Auf das Schreiben so die Rö. Kgl. Mt. unserm gnädigsten Herrn von Salzburg (= Administrator Ernst, Herzog von Bayern) von wegen des khupferen gegossnen Manns im Schloß alhie, ist Iren fürstl. Gnaden auf derselben gnedigs Begern durch ain erwird. Capitul dises Guetbedungkhen angezaigt worden, nemblich, nachdem weiland Erzbischof Matheus hochlöblicher*

*Gedechtnus disen gegossnen Man, so in Irer fürstl. Gnaden Herrschaft Osterwitz und in dem Erdtrich Irer fürstl. Gnaden Grundts und Podens gefunden worden, hierbeer auf das Schlos bringen und sonst khain sondere Antiquitet alhie gelassen hette, so wolte hochgedachter unser gnedigster Herr sölbe Antiquitet hochermeltem Irem Fürstl. Gnaden Vorfordern zu Ehren gern alhie behalten, aber damit Ir Khunigl. Mt. hierinner iren Gehorsamen Willen spüret, soverr Ir Mt. sölhen gegossnen Man für sich selbst und ir aigne Person und niemand andern, wolte Ir fürstl. Gnaden denselben Irer Mt. zu underthenigster Wilfarung volgen lassen und nit versagen.*

Für den neuzeitlichen Abguß des Jünglings vom Magdalensberg scheint, ohne daß ein solcher ausdrücklich erwähnt wird, der zeitliche Rahmen durch eben dieses Protokoll festgelegt zu sein. Möglicherweise bietet sich auch Augsburg als Gußzentrum für den Austauschweg der Figuren an – doch davon später.

Angesichts mangelnder Fakten zu Umständen und Vorgang des Abgusses scheint es zunächst reizvoll, die erhaltene Figur an den Möglichkeiten einer gußtechnischen wie stilistischen Entwicklung zu messen. Die Zeitspanne 1551 bis 1598, dem Jahr der Ersterwähnung der Kopie im Pfarrgärtl, ist vorgegeben<sup>68</sup>.

Die Antikenrezeption ist vergleichsweise ein Spätprodukt süddeutscher Renaissance-Gesinnung. Ein gewissermaßen puristischer Gestaltungsdrang, der die Körperform einzeln herausnimmt, ein Proportionsideal übernimmt, kündigt sich in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts an. Als Beispiele können der Peter Flötner zugeschriebene Apollobrunnen in Nürnberg oder ein schreitender Jüngling des Hans Vischer herangezogen werden<sup>69</sup> (Abb. 17, 18). Richtungweisend ist, daß hier ein klassischer Entwurf verabsolutiert wird, daß Kontrapost, Gliederbau, geglättetes Inkarnat als Formprinzipien umgesetzt werden. Die Oberfläche ist bei beiden Figuren in ein beruhigtes, vom Entwurf her festgelegtes Verhältnis getreten, so daß die Wand als Mittel statuarischer Begrenzung erstmals wirkungsvoll in Erscheinung tritt. Dieser Wandel des Gestaltungswillens drückt sich auch im Vergleich zweier Graphiken, Dürers Apoll des Jahres 1502<sup>70</sup> und der Entwurfsskizze zum Nürnberger Brunnen aus (Abb. 17). Handelt es sich bei der Gestalt Dürers um die neu eroberte Konzeption des menschlichen Körpers mit in sich ruhenden Binnengrenzen, so hat der Apollo Flötners betont statuarischen Ausdruck erobert; er bezeichnet ja auch wörtlich eine Brunnenfigur.

Antikenkopien wurden bereits Ende des 15. Jahrhunderts in Italien eingesetzt. Führend ist ein gewisser Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico<sup>71</sup>. Bereits 1501 stellt er einen verkleinerten Nachguß des Apoll vom Belvedere nach einem anlässlich seines Romaufenthalts geschaffenen Wachsmo-  
dell her<sup>72</sup>. Erstmals wird die Antike als eine Art Naturformel begriffen, die es getreu zu übernehmen gilt. Gerade in bezug auf die mögliche Provenienz späterer getreuer Abgüsse scheidet jedoch die italienische Richtung aus, wandelt sich doch die Intension der Plastik spätestens um die Mitte

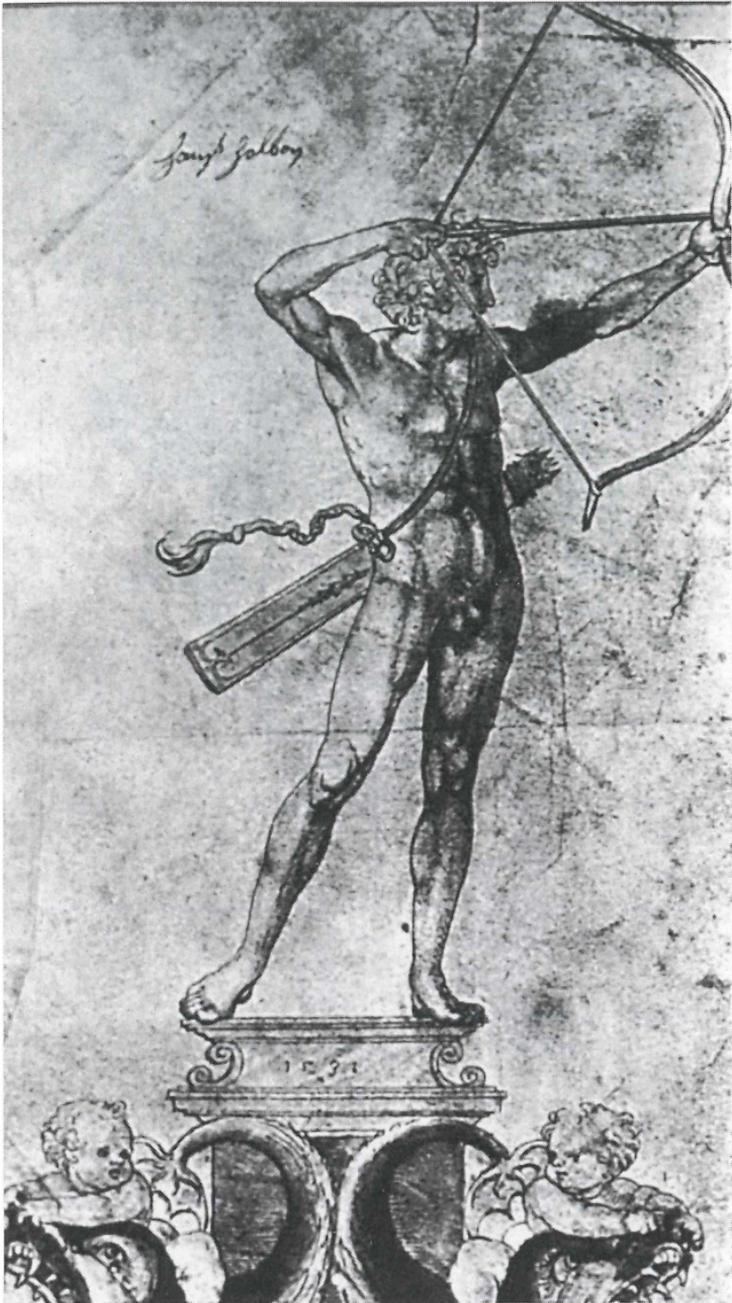


Abb. 17 Entwurfsskizze Apollobrunnen. Nürnberg (Aufnahme nach Bange)

des 16. Jahrhunderts. Die Auswahl der zu nennenden Beispiele scheint beliebig, doch seien ein Herkules des Bartolomeo Bandinelli und ein Jupiter des Jacopo Sansovino, beide vor 1560, als maßgeblich angeführt<sup>73</sup>. Die Übersteigerung des Anatomischen, unruhige, zuckende Gestaltungsmomente der Oberfläche, ein äußeres Kräftespiel drücken auch hier die Abkehr von einer nüchternen Übernahme antiker Formen aus.



Abb. 18 Vischer (?). Bronze-Schreitender. Wien (Aufnahme nach Weihrauch)

Mit der Ausprägung manieristischer Tendenzen wird rasch ein gleichlautender Stimmungswandel der Kunst nördlich der Alpen erreicht. Der Merkur des Gianbologna (1564) findet einen – wenngleich gefaßteren – Gesinnungsgenossen in dem vielleicht für Prag bestimmten Merkur des Johann Gregor von der Schardt<sup>74</sup>. Der kurz angezeigte Entwicklungsgang der Plastik beinhaltet für den Jüngling vom Magdalensberg doch zusätzliche Fra-

gestellungen. Er zeigt zwar naturgemäß an den eigentlich formalen Prozessen wenig Anteil; eine Entscheidung für diesen oder jenen Bronzegießer ist aus diesen Vergleichen heraus, ohne die genaue Kenntnis technischer Gegebenheiten, jedoch unmöglich. Nicht zu vergessen ist außerdem, daß es sich auftragsgemäß um einen Abguß handeln mußte, daß nur wenige Momente einer zeitgebundenen Gestaltungsform, auch diese unbewußt, eingeflossen sein können. Ausgehend von einem inneren Antikenverhältnis des 16. Jahrhunderts wird man aber zweifelsfrei dessen Mitte als eine naheliegende Stufe des Abgusses empfinden. Auch eine formale Studie verweist umso eindringlicher auf das Salzburger Protokoll des Jahres 1551 als gegebenen historischen Ansatzpunkt.

Eine Bemerkung gilt es noch anzubringen: Der Abguß ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts gründlich gereinigt und mit einer künstlichen Patina versehen worden. Dieser beinahe lackartige Überzug – er besteht aus einem Gemisch von Asphalt mit einem Naturharz – ist gewähltes Ausdrucksmittel der Zeit. Vor allem diese Oberflächengestaltung aber ist es, die heute auf den Beschauer wirkt und die vom Gesamteindruck der Statue kaum zu lösen ist. Dazu einige Beispiele: Die Kunstsammlung in Kassel bewahrt die verkleinerte Kopie des sogenannten „Antinous“ vom Kapitol auf<sup>75</sup>. Diese ist im frühen 18. Jahrhundert entstanden und vermittelt das gleiche glänzende Fluidum einer künstlichen Patina wie der Jüngling. Nicht anders steht es mit einer lebensgroßen florentinischen Replik des „Idolino“, die auch vom Stimmungsgehalt dem Magdalensberger nahekommt, oder einem im 18. Jahrhundert gereinigten antiken Werk, dem sogenannten „Beter“ in Berlin<sup>76</sup>. Diese rhodische Figur stammt, läßt man eine verwickelte Vorgeschichte beiseite, aus dem Besitz des Prinzen Eugen und wurde unter Friedrich II. von Preußen in Sanssouci aufgestellt.

Zurück noch einmal zur gußtechnischen Diskussion am Jüngling! Kann ein Nachguß im Umkreis Ferdinands I. als beinahe sicher gelten, so sei zu den zweifellos einsetzenden Werkstättenfragen ein Wort im voraus gewagt. Sowohl für die möglichen Gußorte Augsburg, Innsbruck oder aber auch Salzburg kommt die maßgebliche Gießerfamilie Löffler mit in Betracht<sup>77</sup>. Die Namensnennung von Gregor Löffler, dem namhaften Geschützmeister der Zeit, bleibt jedoch einstweilen hypothetisch.

Meine abschließenden Betrachtungen gelten der ursprünglichen Funktion des Originals. Dabei bleibt uns im Fall des Jünglings nichts anderes übrig, als den Zufallsfund der frühen Neuzeit durch einen Nachguß ersetzt zu sehen. Aus einer archäologischen Denkmälerreihe ist dabei die Figur keineswegs auszuschließen! – Die Magdalensberger Statue ist als Weihegeschenk aufzufassen. Von einem Buchstaben der Inschrift des verlorengegangenen „Schildes“, einem M, hat man auf MARTI schließen wollen, der Schild selbst ist als willkommenes Attribut mit einem Kriegerrelief der Kirche von Maria Saal in Verbindung gebracht worden. Rudolf Egger hat die Umwidmung dieser Idealplastik in einen *Mars Latobius* postuliert, dessen Heiligtum am Magdalensberg angenommen wird<sup>78</sup>.

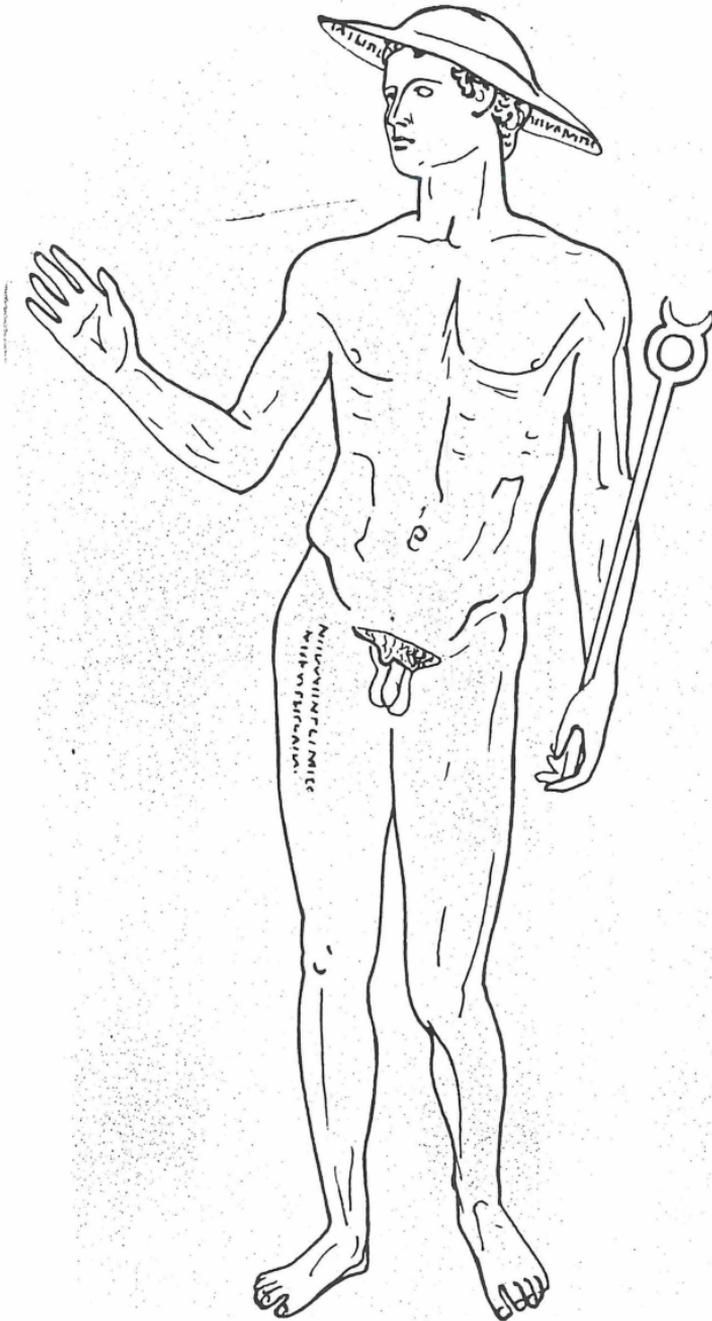


Abb. 19 Rekonstruktionsskizze Walde-Psenner (B. Otto)

Das Bildmaterial spricht im Grund gegen diese zu kompliziert ansetzende Deutung. Nach einem überzeugenden Erklärungsversuch Elisabeth Walde-Psenners handelt es sich bei der Bronze von Anfang an um einen Merkur mit Petasos und Kerykeion<sup>79</sup> (Abb. 19). Der Schild findet demnach seinen richtigen Platz als Attribut. Die Weihung an Gott Merkur ist aus der



Abb. 20 Bronze-Tiberbacchus. Rom, Nationalmuseum (Aufnahme DAI Rom)

Sicht von italischen Händlern auf jeden Fall einleuchtender als die Umwidmung in eine Marsgestalt.

Aufstellungsumstände und Art der Weihung legen eine Herkunft der Originalstatue aus Italien nahe. Daß dafür nicht ausschließlich Stadtrömisches in Frage kommt, zeigt ein gleichzeitiger Fund, nämlich der eines üppig gebildeten Bacchus aus dem Tiber, der eine formvollendete, doch

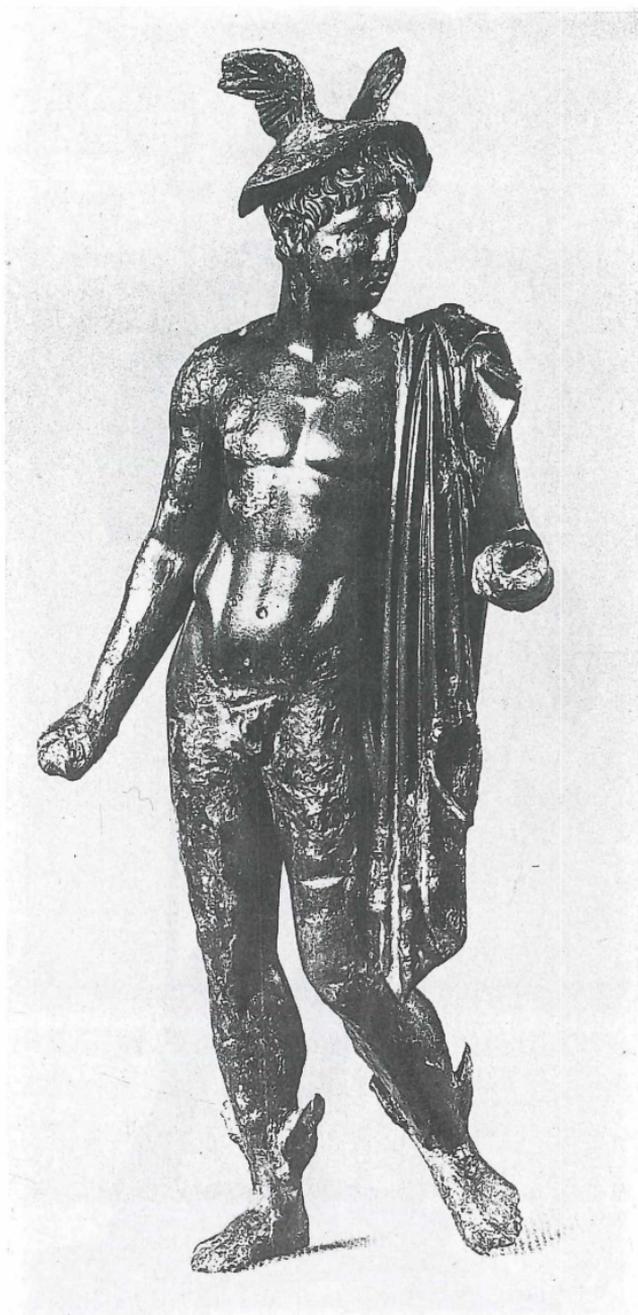


Abb. 21 Merkur von Thalwil. Zürich (Museumsaufnahme)

weich abgestimmte Eleganz aufweist<sup>80</sup> (Abb. 20). Die Ausdruckskraft nördlicher Werkstätten ist herber und strenger, auch wird man der Zeitstellung nach den Merkur vom Magdalensberg in augusteische Zeit setzen, wie uns eine gut vergleichbare Merkurstatuette in Zürich nahelegt<sup>81</sup> (Abb. 21). Bedingt durch den Kopiencharakter der heute in Wien befindlichen Statue



Abb. 22 Bronze-Greif. Magdalensberg (Aufnahme Hammerschlag)

sind auch die Ansatzpunkte für eine frühe, d. h. noch in republikanische Zeit zu setzende Idealstatue weggefallen.

Der Magdalensberg ist kein ungewöhnlicher Fundort für formvollendete Bronzen. Ein Greif, Teil einer lebensgroßen Apollostatue, läßt uns etwas von der ursprünglichen Schönheit des Merkur erahnen<sup>82</sup> (Abb. 22). Somit

tritt uns aus einem langen, wechselvollen Kreislauf die ursprüngliche Gestalt einer römischen Bronze entgegen, geschaffen als Gottheit für einen fremden Bereich. Wie uns eine Sage vom Magdalensberg erzählt, befindet sich ein vergoldeter Mann unter dem Boden der heutigen Kirche Maria Saal<sup>83</sup>. Sein Auftauchen im Jahr 1502 sollte nicht weniger rätselhaft bestimmt sein als sein bedeutungsvolles Schlummern im Boden.

#### Anmerkungen

1 Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. VI 1. Die erste umfassende Monographie stammt v. *Rudolf von Schneider*, *Die Erzstatue vom Helenenberg* (Wien 1893).

2 *Kurt Gschwandtler*, Guß und Form. Bronzen aus der Antikensammlung. Sonderausstellung anlässlich des 8. internat. Bronzekongresses (Wien 1986), S. 51 ff., Nr. 51; *ders.*, Der Jüngling vom Magdalensberg. Ein Forschungsprojekt der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien (Wien 1988), S. 17 ff.; ebd., Beiträge v. *Victor Freiburger*, *Andrea Pachter*, *Edilberto Formigli* u. a. zur Form- u. Gußtechnik.

3 *Adolf Haslinger* u. *Peter Mittermayr* (Hg.), *Salzburger Kulturlexikon* (Salzburg-Wien 1987), S. 268 f.

4 Zu den frühen Funden in Italien vgl. *Arnold von Salis*, *Antike und Renaissance* (Zürich 1947); *C. C. van Essen*, *La découverte du Laocoon*, in: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen XVIII* (1955), S. 291 ff.; *Francis Haskell* u. *Nicholas Penny*, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture* (New Haven-London 1981), bes. S. 148 ff.

5 *Hieronymus Megiser*, *Annales Carinthiae* (1612). – Zur Fundsituation *Gernot Piccottini*, *Die Grabungen in der Kirche auf dem Magdalensberg 1970*, in: *13. Magdalensberg-Grabungsbericht 1969–1972* (1973), S. 203 f.

6 Wiedergegeben bei *v. Schneider* (wie Anm. 1), S. 5.

7 *Conrad Celtis* (1508), seit 1497 in Wien. Zu den humanistischen Kreisen *Kurt Bauch*, *Die Rezeption des Humanismus in Wien* (Wien 1903).

8 Der Kaiser befindet sich anlässlich einer Tagung des Schwäbischen Bundes in Ulm. Vgl. *Gschwandtler*, *Der Jüngling* (wie Anm. 2), S. 17, Anm. 8, 11.

9 Der Erwerb der Statue ist (zumindest) bezogen auf das Fundjahr nicht mit den Kärntner Besitztümern des späteren Kardinals zu erklären (anders das Protokoll des Salzburger Domkapitels v. 1551; vgl. S. 31 f.). *Hans Sallaberger*, der wohl beste Kenner der Materie, vermutet einen Zugriff auf die Statue, die *Matthäus Lang* als Kanzler und Vertrauter des Kaisers hatte, während dieser aus notorischem Geldmangel oder Desinteresse ausscheidet.

10 Das Festungsinventar von 1540, dem Todesjahr *Matthäus Langs*, bezieht sich eindeutig auf den ursprünglichen Aufstellungsort: . . . *auf dem goldenen Sall . . . ein grosser nackhender glockhspeyzer Mann in einem gemaltn gescheibtn gefuß oder Kammerlain* (Nische?). Abschrift SLA, Nachlass *Spatzenegger XXV*. Inventarien des Erzbischofs *Matthäus Lang* aus dem Consistorial Archiv. Inventar der Hohen Festung ex 1540.

11 *Raimund Wünsche*, *Der Jüngling vom Magdalensberg*, in: FS. für *Luitpold Dussler* (1972), S. 45. Allgemein *Max Hauttmann*, *Dürer und der Augsburger Antikenbesitz*, in: *Jb. d. preuß. Kunstsammlungen* 42 (1921), S. 34 ff.; *Renate von Busch*, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts* (Tübingen 1973).

12 Das Festungsinventar von 1587, das sich allerdings nicht mehr auf die Originalstatue bezieht, war bereits bislang bekannt. SLA, *Geheimes Archiv XXIII*, 136. Zum Protokoll des Domkapitels vgl. S. 31 f.

13 *Ellen Weski* u. *Heike Frosien-Leinz*, *Das Antiquarium der Münchner Residenz* (München 1987).

14 *Erwin Panofsky*, *Dürers Stellung zur Antike*, in: *Wiener Jb. f. Kunstgeschichte* I (1921/1922), S. 43 ff. *Gschwandtler*, *Der Jüngling* (wie Anm. 2), erschließt eine erste Quelle zu *Apian* im Codex 3255 der Wiener Nationalbibliothek.

15 Codex Canon. Ital. 258.

16 *Artur Rosenauer*, Zu einer frühen Zeichnung nach dem Jüngling vom Helenenberg, in: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte 22 (1969), S. 169 ff.

17 *Theodor von Frimmel*, Dürer und die Ephebenfigur vom Helenenberge, in: Bl. f. Gemäldekunde 2 (1905), S. 51 ff.; *Wünsche* (wie Anm. 11), S. 69 f.

18 *Meinrad Grewenig*, Der Akt in der deutschen Renaissance (Diss.) (Salzburg 1983; Druck 1985); vgl. auch *Heinz Ladendorf*, Antikenstudium und Antikenkopie (Berlin 1958).

19 *Bernhard Andraea*, Michelangelo und die Laokoon-Gruppe, in: FS. Heinrich Drerup (Saarbrücken 1988).

20 *Petrus Apianus* u. *Bartholomäus Amantinus*, Inscriptiones sacrosanctae vetustatis (Ingolstadt 1534).

21 Geschichte der Kunst, Buch VIII, Kap. 4 (Dresden 1764).

22 Wie Anm. 20, S. 397.

23 Die Illustrationen der Apianischen Inscriptiones in ihrem Verhältnis zu Dürer (wie Anm. 14), S. 78 ff.

24 *Friedrich Winkler*, Die Zeichnungen Albrecht Dürers (Berlin 1936). Das Originalwerk *Albrecht Dürers* lautet: Vier Bücher von menschlicher Proportion (Nürnberg 1528).

25 Das Fresko bietet erstmals eine Ergänzung der beim Original verstümmelten linken Hand. Zur Stadtresidenz in Landshut *Theodor Herzog*, in: Verhandlungen d. Hist. Vereins f. Niederbayern 73 (1940), S. 36 ff.

26 Diese Meinung ergibt sich aus einer falschen Übersetzung des lateinisch gehaltenen Bonomo-Briefes an Maximilian I. v. *Schneider* (wie Anm. 1), S. 80 ff.; dieser nennt auch Christof Sesselschreiber als mutmaßlich ersten Gießer.

27 SLA (vom 24. 1. 1551). Hier S. 31 f. Erstmals vollständig zit. v. *Franz Martin*, Zur Geschichte der Erzstatue vom Helenenberge, in: MGSL 48 (1908), S. 222.

28 Wie Anm. 21.

29 *Johannes Stainhauser*, Beschreibung der Kirchen der Stadt Salzburg. Handschrift (1594). Priesterhaus Bibliothek Inv. 111 (Mikro SLA). Eine weitere kolorierte Federzeichnung findet sich bei *dem.*, Beschreibung der Salzburger Heiligen (1602). Vgl. *Gschwandtler*, Der Jüngling (wie Anm. 2), S. 19, Abb. 5.

30 *Meinrad Grewenig*, Die „Villa suburbana“ Hellbrunn und die frühen architektonischen Gärten in Salzburg, in: MGSL 124 (1984), S. 403 ff.

31 Zum Problem der Nachahmungen vgl. *Weski-Frosien* (wie Anm. 13), bes. S. 45. Allgemein *Clemens A. Wimmer*, Geschichte der Gartentheorie (Darmstadt 1989).

32 *Petrus Lambeck (Lambecci)*, Commentatorium de Aug. Bibliotheca Caes. Vindobonensi II (1669). Vgl. *Gschwandtler*, Der Jüngling (wie Anm. 2), S. 18.

33 *M. Dvorak*, in: ÖKT 13 (1914), S. 31, Abb. 33. Die sich über dem heutigen Abguß befindliche Inschrift geht auf die gelehrten Betrachtungen des *P. Lambecci* (wie Anm. 32) zurück: *Tiberius Bardius Tibanus decurio Aemonae A° 1502 in agro solvens inventus ratione rarae antiquitatis posteritar; positus a Franco. Ant. A. P. S. S. A. L. Ppe ab Harrach* (Chronogramm 1711). Die Aufstellung der dem Prinzen Eugen vermachten herculanensischen Statuen im Belvedere erfolgt übrigens in den gleichen Jahren: *Rudolf Noll*, Die Antiken des Prinzen Eugen im Unteren Belvedere, in: Prinz Eugen und sein Belvedere. Mitteil. d. österr. Galerie (Wien 1963); *Egon Caesar Conte Corti*, Untergang und Auferstehung von Pompeji und Herculaneum (München 1964).

34 *Franz Michael Vierthaler*, Reisen durch Salzburg (Salzburg 1799), S. 63 ff.

35 Vgl. Anm. 1. Zur weiteren archäologischen Aufnahme *Dorothea Arnold*, Polykletnachfolge, in: Jb. d. deutschen archäolog. Inst., 25. Erg.-H. (1969), S. 70 ff.; *Paul Zanker*, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1974), S. 66, Nr. 9 (mit weiterführender Literatur).

36 Bronzene Statuette eines spendenden Jünglings. Paris, Louvre: *André de Ridder*, Les Bronzes Antiques du Louvre I Nr. 183; *Arnold* (wie Anm. 35), S. 80 f., Taf. 15a.

37 Deutlich wird dies, wenn man die hart herausgeschnittenen Lockenformen mit einem Original vergleicht: Kalottenfragment Olympia, polykletisch (?); *Peter C. Bol*, Antike Bronze-technik (München 1985), S. 145, Abb. 100. Auch bei diesem wurden mit dem Ziselieren

feine Grate in die Bronze getrieben, die jedoch in einem ambivalenten Verhältnis zu den gußtechnisch vorgebildeten, feinen Lockensträhnen stehen.

38 Hermes. Berlin, Pergamonmuseum. Claudische Marmorkopie nach einem Original des frühen 4. Jh. v. Chr.: *Carl Blümel*, Römische Kopien griechischer Skulpturen. Staatliche Museen Berlin IV (Berlin 1938), K 161; *Arnold* (wie Anm. 35), S. 123 f., 263 ff.

39 Den Jüngling erstmals dezitiert als Kopie ausgewiesen hat *Adolf Furtwängler*, Meisterwerke griechischer Plastik (Leipzig-Berlin 1893), S. 506 f.

40 Bronzene Statue Florenz. Museo Archeologico: *Zanker* (wie Anm. 35), S. 30 ff., Taf. 33. Die im Magazin des Museums gelagerten zugehörigen Rankenleuchter finden sich abgebildet bei *Erika Simon*, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende (München 1986), S. 115, Abb. 150.

41 Zu Leuchterträgern *Andreas Rumpf*, in: *La Critica d'Arte* 4 (1939), S. 17 ff.; *Wünsche* (wie Anm. 11); *Wolfgang Wohlmayr*, Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte (Diss.) (Salzburg 1984).

42 Vergoldeter Leuchterträger. Neapel Nationalmuseum: *Theodor Kraus*, Das römische Weltreich, in: *Propyläen Kunstgeschichte II* (Berlin 1967), Taf. 261.

43 Sog. Kopf Benevent. Paris, Louvre: *de Ridder* (wie Anm. 36), Nr. 4; *Zanker* (wie Anm. 35), S. 32 f., Taf. 34.

44 Münchener Knabensieger. München, Glyptothek: *Zanker* (wie Anm. 35), S. 33 f., Taf. 35.

45 *Rudolf Egger*, in: *Anzeiger. Akad. d. Wiss.* 93 (1956). Die Weiheinschrift am Schild lautet: *M Gallicinus Vindili F(ilius) L(ucius) Barb(ius) L(uci) L(ibertus) Philoterus Pr(ocurator) Craxsantus Barbi(i) P(ubl(i) S(ervus)*. Dazu *Elisabeth Walde-Psenner*, Zum Jüngling vom Magdalensberg, in: *Jb. d. deutschen archäolog. Inst.* 97 (1982), S. 281 ff., bes. S. 284, 290.

46 *Egger* (wie Anm. 45), S. 57 ff. Allgemein *Gernot Piccottini* u. *Herrmann Vetters*, Führer durch die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg (Wien 1978). Zur Inschrift *Ernesto Degrassi*, *Inscriptiones Latinae liberae rei publicae* (1963), S. 372, Nr. 1272.

47 *Walde* (wie Anm. 45), S. 282; *Gschwandtler*, Guß und Form (wie Anm. 1), S. 53.

48 *Corpus Inscriptionum Latinarum III (CIL)* 4815, S. 1046; vgl. *u. Schneider* (wie Anm. 1), S. 18 f.

49 Vgl. Anm. 37.

50 *Luigi Beschi*, *Bronzi Antichi nel rinascimento fiorentino i alcuni problemi*, in: *Bronzes Romains. Kongress Székesfehérvár* (1984), S. 119 ff.: Kat. Guß und Form (wie Anm. 2), S. 26 f., Taf. I.

51 Hier Anm. 2. Eine abschließende Publikation mit der Zusammenfassung aller Ergebnisse ist geplant.

52 *Gschwandtler*, Guß und Form (wie Anm. 2), S. 56 f.; *Formigli*, in: *Akten 1988* (wie Anm. 2), S. 35 ff.

53 Kat. Guß und Form (wie Anm. 2), S. 57, Abb. 110. Zum antiken Verfahren vgl. *Kurt Kluge* u. *Karl Lehmann-Hartleben*, *Die antiken Großbronzen I* (Berlin 1927).

54 Vgl. *Gschwandtler*, Guß und Form (wie Anm. 2), S. 53 ff.

55 Angesichts des Überlieferungsstandes von in Spanien befindlichen Werken eine nicht verwunderliche Tatsache. Auch mag man ein dünnwandiges Bronzewerk, das sich 1500 Jahre im Boden befunden hatte und das – abgesehen vom Salzburger Aufenthalt – noch einmal für mindestens 150 Jahre in einem Schloßpark gestanden hat, im 19. Jahrhundert aus Gründen des Erhaltungszustandes entfernt haben. Es ist gut vorstellbar, daß die unruhige Geschichte dieses Landes bis in die jüngste Zeit für diesen einst sorgsam gehüteten Schatz den Untergang bedeutet haben mag.

56 Hier Anm. 21.

57 Heerens Bibliothek der alten Literatur und Kunst I (1786). Zit. entnommen aus *Gschwandtler* (wie Anm. 2), S. 24, Anm. 80. Tychsen berichtet auch von der verstümmelten linken Hand der Bronze, wodurch ein weiteres Indiz für deren Authentizität gegeben ist.

58 Königliche Lustgärten existierten allerdings schon in der Zeit Karls V. an der Stelle ursprünglicher Klosteranlagen. Zu Aranjuez vgl. *José de Contreras*, *Historia del arte hispánico* (Barcelona 1931 ff.).

59 Zum Inventar des königlichen Alcázars *Emil Hübner*, Die antiken Bildwerke in Madrid (Berlin 1862), S. 6 ff.

60 *Haskell* u. *Penny* (wie Anm. 4), S. 32 ff. Der Ausbau der Gartenanlage von Aranjuez durch Cosimo Lotti fällt in die Zeit Philipps IV.

61 *P. Madoz*, Diccionario geografico-estadístico-histórico de España II (Madrid 1849), S. 437.

62 Venus. Madrid, Museo del Prado: *Hübner* (wie Anm. 59), Nr. 27. Zur Aufstellung *D. Ponz*, Viage de España I (1787); Zit. bei *Hübner*, S. 9.

63 *Hans R. Weihrauch*, Europäische Bronze-Statuetten des 15.–18. Jahrhunderts (1967), S. 49: „Die beliebteste aller Antiken ist . . . die Venus Medici gewesen, die als mehr oder weniger sorgfältig ausgeführte Reduktion, meist mit einem Antinous als Gegenstück, in fast allen Bronzesammlungen der alten europäischen Fürstenthümer zu finden ist.“

64 Wie Anm. 59, S. 9 ff.

65 Meine erste Vermutung, die Statue wäre mit dem Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst 1564 nach Spanien gelangt, hat sich nicht verifiziert. Zum Aufenthalt *Erwin Mayer-Löwenschwert*, in: Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss. (phil.-hist. Kl.) 205/5 (1927). Xeroxkopien der Briefe Rudolfs und Ernsts an Ferdinand I. (Staatsarchiv Familienkorrespondenz 3478/2) verdanke ich F. Pichhorner.

66 Dazu v. a. *Alphons Lhotsky*, Die Geschichte der Sammlungen I. Von den Anfängen bis zum Tode Karls VI., in: FS. d. Kunsthist. Museums in Wien (1941–45); *Erich Egg*, Der deutsche König und die neue Kunst. Ferdinand I. als Begründer der österreichischen Kultur, in: Alte und moderne Kunst 6 (1961), S. 16 ff.

67 Vgl. Anm. 27.

68 Auszuscheiden ist die Theorie, wonach Christof Sesselschreiber bereits für Maximilian I. einen Abguß hergestellt habe; dazu v. *Schneider* (wie Anm. 1), S. 8.

69 Zum Apollobrunnen Nürnberg 1532 *Ernst F. Bange*, Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts (Berlin 1949), S. 27 ff. Bronzener Schreitender. Wien, Kunsthistorisches Museum 6023: *Manfred Leithe-Jasper*, Kat. d. Ausstellung „Italienische Kleinbronzen der Renaissance und des Manierismus aus Österreichischem Staatsbesitz“ (1973), S. 72.

70 Federzeichnung. London, British Museum: *Winkler* (wie Anm. 24), S. 261; *Grewenig* (wie Anm. 18), S. 151 ff., Abb. 29.

71 *Hans-J. Herrmann*, Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, gen. l'Antico, in: Jb. d. Kunsthist. Sammlung d. Allerhöchsten Kaiserhauses 28 (1909/10), S. 201 ff.

72 *Hans H. Brummer*, The Statue Court in the Vatican (Stockholm 1970), S. 44 ff.

73 Bartolomeo Bandinelli, gen. Baccio (1493–1559) weist ab 1527 Beziehungen zum Hof Karls V. auf. Zu den Statuetten *Weihrauch* (wie Anm. 63); *Leithe-Jasper* (wie Anm. 69), S. 84 ff.; Ausstellungskat. Natur und Antike in der Renaissance (Frankfurt 1986).

74 Zur Merkkurreplik des Giovanni Bologna in Wien, Kunsthist. Museum 5817, *Weihrauch* (wie Anm. 63), S. 199 ff.; *Leithe-Jasper* (wie Anm. 69), Nr. 96. Zum Merkur des Johann G. v. d. Schardt, Wien, Kunsthist. Museum 5900, *Leithe-Jasper*, S. 106; *Weihrauch*, S. 345 f.

75 *Weihrauch* (wie Anm. 63), S. 49 ff.

76 Zusammenfassend *Renate Kabus-Preisschhofen*, Der „betende Knabe“ in Berlin. Schicksal einer antiken Großbronze und das Problem ihrer Deutung, in: Archäolog. Anzeiger (1988), S. 679 ff.

77 Gregor Löffler (1490–1565) arbeitet in dem in Frage kommenden Zeitraum auch für Ferdinand I. 1550 erfolgt der Guß der Chlodwig-Figur für das Maximilian-Grabmal in Innsbruck. Zu Salzburger Aufträgen 1552 vgl. *Nikolaus Schaffer*, Zur Geschichte der Salzburger Geschütze im Jahr 1800, in: MGSL 125 (1985), S. 523 ff. Allgemein *Thieme-Becker* XXIII, S. 315; *Erich Egg*, Der Tiroler Geschützguß 1400–1600 (Innsbruck 1961).

78 *Egger* (wie Anm. 45). Vgl. auch *Gernot Piccottini*, Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Virunum, in: Corpus Signorum Imperii Romani (CSIR), Österreich II 1 (1968), Nr. 3; *Peter Scherrer*, Der Kult der namentlich bezugten Gottheiten im römerzeitlichen Noricum (Diss.) (Wien 1984), S. 184 ff. Anders *Walde-Psenner* (wie Anm. 45); *dies.*, Zu Jünglingsdarstellungen auf römischen Grabmälern in der Provinz Noricum und benachbarten Gebieten, in: Bayer. Vorgeschichtsblätter 53 (1988), S. 293 ff.

79 *Walde-Psenner* (wie Anm. 45), S. 297 ff.

80 *Helbig* (Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom [1963]) III, Nr. 2485; *Zanker* (wie Anm. 35), S. 64.

81 Merkur von Thalwil. Zürich; *Walter H. Schuchhardt*, in: *Antike Plastik I* (Berlin 1962), S. 33 ff.

82 Kat. Guß und Form (wie Anm. 2), S. 105, Taf. VI.

83 Sagen aus Kärnten (Klagenfurt 1982), S. 18 ff.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Wolfgang Wohlmayr

Universität Salzburg, Inst. f. Klassische Archäologie

Residenzplatz 1

A-5020 Salzburg

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 1991

Band/Volume: [131](#)

Autor(en)/Author(s): Wohlmayr Wolfgang

Artikel/Article: [Der Jüngling vom Magdalensberg. Versuch einer stilistischen Neubestimmung. 7-44](#)