

Der Bronzejüngling vom Magdalensberg 1502–2002

Franz Glaser

Die Zeit der Auffindung

Wenn wir bedenken, dass heute nur ca. 5 Prozent der Funde vergangener Kulturen von Wissenschaftlern geborgen werden¹, ist es erstaunlich, dass die Bronzestatue 1502 nach der Auffindung ganz erhalten blieb und nicht in Bruchstücken in eine Glocken- oder Kanonengießerei wanderte. Die Entdeckung der Bronzestatue auf dem Helenenberg (heute: Magdalensberg) im Jahre 1502 war damals mindestens so sensationell wie die Auffindung des Ötzi, der Gletschermumie, in Tirol im Jahr 1995. War wenige Jahre vor 1502 die Marmorstatue des Apollon vom Belvedere in Italien entdeckt worden, so löste vier Jahre später die Entdeckung der berühmten Laokoongruppe in Rom eine rege Grabungstätigkeit aus, um weitere Statuen aufzufinden. Damals war Pompeji in Europa noch kein Begriff der Allgemeinheit. Erst 208 Jahre später sollten auch dort die ersten Grabungen erfolgen, um begehrte Statuen der Antike dem Lavaschutt zu entreißen.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewann der Humanismus und damit das Interesse an der Antike auch in den Alpenländern zunehmend an Boden². Die Blütezeit des mittelalterlichen Fabulierens war vorbei. Münzen und Inschriften waren vor allem die Gegenstände der Sammlungen und damit eine weitere Basis der historischen Forschung. Kaiser Maximilian I. (1493–1519) war selbst ein eifriger Sammler und ließ sich von Humanisten beraten. Konrad Celtis (1459–1508) aus dem Wiener Humanistenkreis beteiligte sich an der Erforschung von Bodendenkmälern und besaß die mittelalterliche Kopie einer römischen Straßenkarte, die er an Konrad Peutinger (1465–1547) weitergab (daher wird die Karte als *Tabula Peutingeriana* bezeichnet). Konrad Celtis hat durch die Entdeckung dieser Karte nicht nur für die Erforschung der römischen Alpenprovinzen, sondern für das gesamte römische Weltreich einen wesentlichen Beitrag geleistet.

In der Zeit zwischen 1493 und 1502 erfolgte die erste systematische Sammeltätigkeit und Beschreibung von römischen Inschriften, unter denen der größte Teil aus Kärnten stammte. Der Name des Verfassers ist uns nicht bekannt und wird in der Fachwelt als *Antiquus Austriacus* bezeichnet. Die Wertschätzung dieser steinernen Zeugnisse erreichte damals breitere Kreise auch im ländlichen Raum. Dies belegt die Tatsache, dass am Ende des 15. Jahrhunderts an der Kirche auf dem Hemmaberg in Globasnitz eine römische Grabinschrift neben der Tür eingemauert und mit einer gemalten Rahmung aus roten und grünen Streifen versehen wurde.

Fundort

Der Helenenberg/Magdalensberg kann heute als gesicherter Fundort des Bronzejünglings gelten, wenngleich dies in der späteren Literatur nicht immer klar war, denn bereits Hieronymus Megiser gibt 1612 fälschlich als Fundort Maria Saal an und spricht vom gefundenen kupfernen Bild am Zollfeld. Alle näheren Angaben zum Fundort auf dem Magdalensberg sind Vermutungen.

Daher gehen wir zurück auf die erste schriftliche Nachricht des Humanisten Pietro Bonomo, des Bischofs von Triest und Sekretär des Königs und späteren Kaisers Maximilian I. Am 10. Juni berichtet aus Innsbruck Pietro Bonomo in einem Schreiben von dem Fund der Bronzestatue dem König, der bereits nach Ulm abgereist war. Doch ist in der erhaltenen Abschrift des Briefes, die sich im Nachlass des Augsburger Humanisten Konrad Peutinger fand, keine Jahreszahl vermerkt. Das Fundjahr überliefern uns erst der berühmte Astronom Petrus Apianus und der Dichter und Rhetor Bartolomäus Amantius 32 Jahre später in ihrem Inschriftenwerk³. Doch sehen wir als sicher an, dass das Jahr 1502 zutrifft und der Fund vor dem 10. Juni gemacht wurde. Pietro Bonomo schreibt, dass der Kärntner Landeshauptmann Ulrich von Weispriach nach Innsbruck gekommen sei und berichtet habe, dass unlängst nahe der Stadt St. Veit in Kärnten auf einem Berg mit einer Kirche der heiligen Helena das eiserne Bildnis eines Mannes ausgegraben wurde. Einen mitgefundenen goldenen Schild hat Ulrich von Weispriach mitgebracht, den er dem Kaiser zeigen wolle. Ausführlich beschreibt und interpretiert Pietro Bonomo, der auch als Dichter der Donaugesellschaft des oben genannten K. Celtis angehörte, die Inschrift des Schildes (vgl. unten S. 97 ff.).

Erst Petrus Apianus und Bartolomäus Amantius berichten 1534, dass ein Bauer beim Pflügen die Statue im Jahre 1502 entdeckte. Die beiden erwähnen erstmals die mitgeführte Axt, welche auf dem Holzschnitt ihres Inschriftenwerkes in der linken Hand des Jünglings erscheint (Abb.1). Am Oberschenkel der Statue ist eine zweizeilige Inschrift zu sehen. Allerdings könnte ihre Beschreibung auf eine etwas ältere Quelle zurückgehen (vgl. unten).

Nähere Angaben zum Fundort auf dem Magdalensberg sind Vermutungen, die aufgrund von späteren Beobachtungen und Grabungen geäußert wurden. Oft wird daher der Südhang und die Nähe zum heutigen Grabungsgelände als Fundort angenommen⁴. Wenn Michael Freiherr von Jabornegg-Altenfels 1870 angibt, dass die Statue auf der südlichen Abdachung gefunden wurde, hängt das damit zusammen, dass er im Gelände ein Forum zu erkennen glaubte und dass er auf dem Gipfel ein römisches Kastell vermutete. G. Piccottini beruft sich 1973 auf Jabornegg-Altenfels und vermutet den Fundort östlich des Händlerforums, während er 1968 einen hochgelegenen Acker als Fundort annimmt⁵.

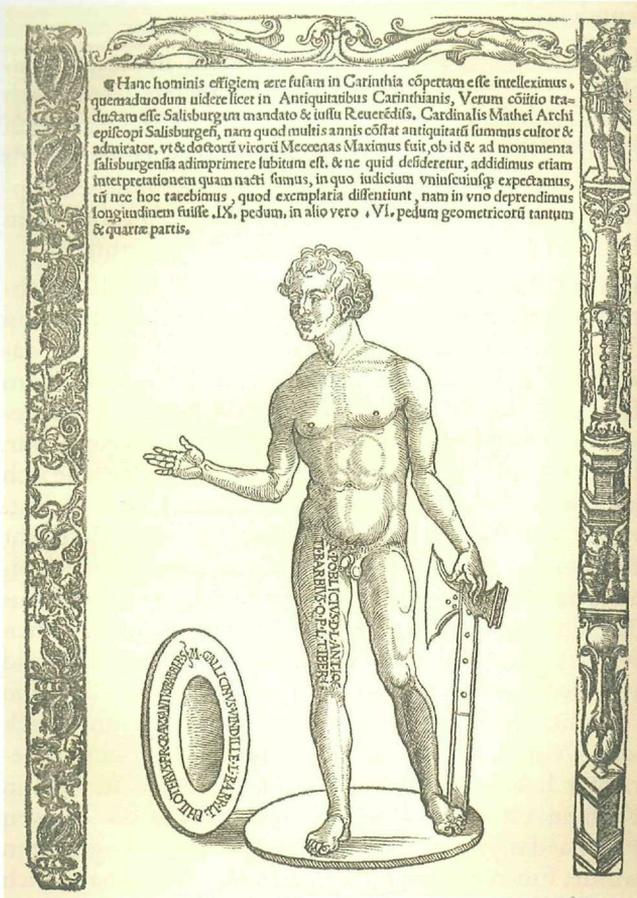


Abb. 1: Erzstatue vom Magdalensberg im Holzschnitt bei P. Apianus und B. Amantius

Einige Überlegungen können uns zumindest modellhaft die Fundsituation näher bringen. Der vollständige Erhaltungszustand der Statue spricht dafür, dass sie nicht von einem Sockel gestürzt wurde, sondern dass sie als ganze verborgen wurde. Wir wissen, dass Statuen in der Antike kultisch bestattet wurden. Weihgaben durften das Heiligtum nicht mehr verlassen und wurden daher innerhalb des Heiligtums vergraben. Damit liegt es nahe, dass auch die Jünglingsstatue nicht mehr den Tempelbezirk verlassen hatte. Anders natürlich bei Ehren- oder Heroenstatuen, die auf dem Forum oder einem öffentlichen Platz aufgestellt waren. So kennen wir beispielsweise in der römischen Stadt Aguntum (Osttirol) von einer Kaiserstatue zahlreiche Fragmente, die an unterschiedlichen Punkten der Stadt bei den Ausgrabungen gefunden wurden. Dies ist so zu erklären, dass verschiedene Personen, die nach der Zerschlagung der Statue in den Besitz kostbarer Bronzestücke gelangt waren, diese bei den Häusern oder in den Gärten versteckten.

Auf dem Magdalensberg gibt es bislang auf dem Gipfel die Spuren eines Heiligtums. Da es sowohl eine Mesnerkeusche als auch ein Bauernhaus auf dem Berggipfel gibt, darf man auf entsprechende, hoch gelegene Ackerflächen um 1500 schließen. Sicherlich konnte die breite Terrasse

nördlich der Kirche vom Mesner ebenso wie die zahlreichen Terrassen am Nordhang des Berges bewirtschaftet werden. Maßgeblich für die Entstehung von Bauernhäusern am Berggipfel war die Versorgung mit Wasser, das bis heute ein tiefer Brunnen liefert. Damit darf ein Fundplatz im Gipfelbereich nicht von vorneherein ausgeschlossen werden. Die Überlagerung am Südhang ist durch die in den Hang geschnittenen Häuser deutlich größer als am Gipfel. Daher wäre der Fund beim Pflügen in einem Areal ohne große Schuttschichten wie am Gipfel leichter verständlich. Doch wird 1502 das Pflügen des Bauern von Pietro Bonomo nicht erwähnt, sondern nur das Ausgraben der Statue.

Besitz

Der Bronzejüngling kam in den Besitz des Kärntner Landeshauptmannes Ulrich von Weispriach, der ein Jahr zuvor, nämlich 1501, die Landgerichtsherrschaft Hochosterwitz als Pfandbesitz erworben hatte⁶. Als Zeugnis nahm er den Schild mit nach Innsbruck, um dem Kaiser Maximilian I. von dem großartigen Fund zu berichten. Der Kaiser war allerdings bereits nach Ulm abgereist⁷, wie wir aus einem Brief des Bischofs Pietro Bonomo an Maximilian erfahren. Eine Abschrift des Briefes blieb im Nachlass des Humanisten Konrad Peutinger, eines Beraters Maximilians, erhalten⁸.

Dabei ist seit dem 19. Jahrhundert die Frage aufgetaucht, warum der Kaiser nicht diese Bronzefigur für seine Sammlung angekauft hat. Dies wurde mit Geldmangel begründet⁹. Eine andere Auffassung besagt, dass er nicht mehr wie sein Vater Friedrich III. Kuriositäten sammelte, sondern dass er bei seinen Sammlungen von historisch-antiquarischem Interesse geleitet war und daher die Statue nicht als notwendigen Erwerb ansah¹⁰. Es mag aber auch sein, dass der Besitzer Ulrich von Weispriach gar nicht die Absicht hatte, das Fundobjekt zu schenken oder verkaufen. Dem Kärntner Landeshauptmann war die Bedeutung des Fundes klar, da er eiligst den von Humanisten beratenen Kaiser in Innsbruck persönlich informieren wollte.

Nach dem Tod (1509) des Ulrich von Weispriach gelangte die Herrschaft von Hochosterwitz in den Besitz von Matthäus Lang von Wellenburg, des Bischofs von Gurk, der zehn Jahre später (1519) auch Erzbischof von Salzburg wurde. Matthäus Lang von Wellenburg war schon als Propst in Augsburg als Sammler antiker Marmorobjekte aus Italien bekannt. In der Festung Hohensalzburg verblieb allerdings nur die Statue des Bronzejünglings, die vermutlich unter einem runden Baldachin oder in einem Säulenring aufgestellt war (vgl. unten).

Spiegelung in Kunst und Wissenschaft

Der Einfluss der Jünglingsstatue auf Werke Albrecht Dürers wird von den Kunsthistorikern gegensätzlich beurteilt. Einige Forscher vermuteten, dass verschiedene Darstellungen nackter Männer (Adam, Äskulap, Apollon) bei

Albrecht Dürer von der Bronzestatue des Jünglings vom Helenenberg angeregt sind. Bei A. Dürer wäre für die frühe Verwendung des Motivs ein nicht nachweisbarer Besuch in Kärnten auf einer Reise nach Italien vorzusetzen¹¹. Zwei Zeichnungen des Apollo und eine des Askulap sind um 1500 entstanden. Der sog. Apollo Poynter, eine Zeichnung in amerikanischem Privatbesitz, wird um 1501/1502 datiert¹². Nur eine Datierung auf den Monat genau könnte überhaupt entscheiden, ob die Statue schon gefunden war, um als Anregung gedient zu haben. Eine spätere Zeichnung Dürers in Bayonne aus dem Jahre 1504 heranzuziehen¹³, bringt für die Fragestellung nichts. Außerdem ist das Standmotiv des Kriegers seitenverkehrt und die Armhaltung deutlich anders als beim Jüngling. Anregungen waren auch dadurch gegeben, dass Künstler einander Zeichnungen sandten, wie beispielsweise Raffael an Dürer. Die begabten Künstler brauchten kein unmittelbares Vorbild; ihre Kenntnis antiker Skulpturen und ihr Talent reichten aus, um den Betrachter an eine antike Statue zu erinnern.

Dem Maler Lukas Cranach wurde versucht eine Federzeichnung zuzuweisen, die an das Motiv des Apollo von A. Dürer erinnert. Der dargestellte *Homo signorum*, dessen Körperteile mit den Namen des Tierkreises bezeichnet sind, müsste zwischen 1502 und 1504 in Wien entstanden sein, weil sich danach Lukas Cranach nicht mehr in Wien aufhielt¹⁴. Auch L. Cranach hätte in Wien nur die Bronzestatue aus Zeichnungen kennen lernen können, von denen sich keine erhalten hat.

Die beiden Ingolstädter Professoren Petrus Apianus (dt. Bienewitz) und Bartholomäus Amantius geben ihrer Beschreibung einen Holzschnitt bei, der bis an das Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder als Vorlage diente. Standmotiv und Armhaltung, die Inschrift am rechten Oberschenkel sowie Axt und Schild charakterisieren die Statue als Jüngling vom Helenenberg. Die Wiedergabe ist so gehalten, dass es fraglich erscheinen muss, dass eine originalgetreue Zeichnung für den Holzschnitt als Grundlage zur Verfügung stand. E. Panofsky hat sogar gemeint, dass der Illustrator des Apianus und Amantius eine Zeichnung Dürers als Vorlage verwendete und nach der Beschreibung modifizierte¹⁵. Der Hüftschwung der Statue wird im Holzschnitt nicht wiedergegeben, während dieser am Jüngling im Fresko der Landshuter Residenz sehr deutlich ausgeprägt ist. Der Salzburger Maler Hans Bocksberger der Ältere hat nämlich 1542 in der Residenz des Herzogs Ludwig von Bayern an der Schmalseite des langen Kapellenganges eine architektonisch gerahmte Nische mit dem Jüngling dargestellt. Den Schild zeigt der Maler an die Wand gelehnt und die Axt am Boden der Nische. Es wurde vermutet, dass die Malerei die Aufstellungsart des Bronzejünglings auf der Festung Salzburg wiedergebe. Dies wird nicht zutreffen. Denn als Matthäus Lang im Jahr 1540 starb, verzeichnet das Festungsinventar im Goldenen Saal den bronzenen Mann *in einem gemalten gescheibten Gehäuß oder Kammerlain*¹⁶. Anscheinend ist damit ein bemalter Baldachin auf kreis-

förmigem Grundriss oder ein Säulenring mit Architrav gemeint, weil ausdrücklich gesagt wird, dass er in dem „Kämmerchen“ steht und nicht vor einer bemalten Wand. Es wäre vorstellbar, dass die Säulen mit gemalter Marmorierung versehen waren. Dieser Auffassung entspricht auch die Bemerkung von Peter Lambeck, der 1665 noch das *armatorium rotundum*, also das runde Gehäuse, sah, in dem die Statue einst aufgestellt war¹⁷. Wenn sich der Schreiber des Festungsinventars auch etwas unbeholfen ausdrückte, so hätte der Hofgelehrte P. Lambeck eine gemalte Nische nicht auf diese Weise beschrieben.

Vielmehr ist daraus zu schließen, dass die Aufstellung in Salzburg der Rundansichtigkeit der Statue gerecht wurde. Gerade auch die vielfältigen Ansichten der Körper in den Aktstudien der Renaissance verdeutlichen die dreidimensionale Auffassung. Dagegen konnte H. Bocksberger als Blickfang nur eine Ansicht in der Landshuter Residenz anbringen. Dieser Frontalansichtigkeit entsprechend hat er im Hintergrund eine Nische gemalt, die sich dem architektonischen Rahmen des Kapellenganges einfügt.

Die Inschriften vom Oberschenkel des Jünglings und vom Schild wurden 1534 bei P. Apianus und B. Amantius zweimal abgedruckt, nämlich einmal unter den Kärntner (S. 397) und einmal unter den Salzburger (S. 414) Denkmälern. Die beiden Stellen in dem Inschriftenwerk geben unterschiedliche Höhenangaben der Statue und unterscheiden sich auch in Details der Inschriften. Demnach lagen den beiden Autoren zwei verschiedene Quellen vor. Eine Quelle für den Kärntner Abschnitt stellt der Codex 3255° in der Österreichischen Nationalbibliothek dar, dessen Text (S. 127) von P. Apianus und B. Amantius (S. 397) genau wiederholt wird¹⁸. (Dagegen gibt es auf S. 169 des Codex 3255° einen Text, der nicht mit dem Inschriftenwerk der Ingolstädter Professoren übereinstimmt.) Der genannte Codex gehört in die Zeit zwischen 1505 und 1525.

Domkapitel und Kaiser

Nach dem Tod von Kardinal und Erzbischof Matthäus Lang von Wellenburg wurde Herzog Ernst von Bayern zwischen 1540–1544 Administrator des Erzbistums Salzburg. Der König (und spätere Kaiser 1556–1564) Ferdinand bekundete Herzog Ernst sein Interesse in den Besitz des *khupfernen gegößnen manns* zu gelangen. Der bayerische Herzog befragte diesbezüglich das Salzburger Domkapitel und erhielt ein Gutachten (*guetbediungkhen*), zu dem sich das Protokoll des Salzburger Domkapitels vom 24. Jänner 1551 erhalten hat. Obwohl die Statue aus Kärnten ein wertvolles Andenken an den Kardinal darstellt, ist das Domkapitel bereit unter einer Bedingung die Bronzefigur der königlichen Majestät (*Mt.*) zu überlassen: *..... aber damit Ir Khn. Mt. hierinnen iren gehorsamen willen spüret, soverr Ir Mt. sölhen gegößnen man für sich selbst und Ir aigne person und niemand anndern, wolte Ir F(ürstlich) G(naden), denselben Irer Mt. zu undertheni-*

*gister wilfarung volgen lassen und nit versagen*¹⁹. Die Übergabe sollte demnach nur dann erfolgen, wenn der Bronzejüngling ausschließlich für den König selbst bestimmt ist. Offensichtlich hatte das Domkapitel Informationen, denen zufolge der König die Statue weitergeben wollte. Da trotz dieses Protokolls immer wieder in Salzburg eine Bronzestatue erwähnt wurde, schenkte die Forschung dieser Niederschrift bis 1986 keine angemessene Bedeutung.

Dank der Untersuchungen von Kurt Gschwantler ist nun seit 1986 bekannt, dass König Ferdinand die Statue bekommen hatte, sich jedoch nicht um die genannte Bedingung des Domkapitels kümmerte und sie seinem Bruder Kaiser Karl V. (1519–1556, † 1558) oder eher seinem Neffen König Philipp (1556–1598) nach Spanien sandte. Doch ließ das Domkapitel einen Abguss des Bronzejünglings anfertigen, der sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.

Auch die Nachricht des Salzburger Historiographen Johann Stainhauser wurde bis zu den Entdeckungen K. Gschwantlers nicht ernst genommen. J. Stainhauser schrieb nämlich im Jahr 1594²⁰: *Mehr nante statua soll wie gesagt von erzbischof und cardinall Matthaeo auß Cärnten alher gebracht und eben diese sein, so allhie in dem pfarrgärtl auf dem prunnen stehet: ob woll anndere für gewiß halten, seye von hinnen nach Wien oder Prag dem khayser verschickht worden, unnd solle die statua in ermeltem pfarrgärtl nur ein abguß darvon sein, die wahrheit unnd aigentlichen grundt weiß ich nicht.* Der Beschreibung der Statue fügt er auch eine Federzeichnung bei, die er jedoch nach dem Holzschnitt bei P. Apianus und B. Amantius anfertigte. In einer kolorierten Fassung ist die Zeichnung 1602 auch in Stainhausers Beschreibung der Salzburger Heiligen zu finden²¹. Nach 43 Jahren wusste J. Stainhauser noch vom Abguss zu berichten, doch kannte er das Protokoll des Domkapitels nicht und vermutete, dass das Original in die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. (1576–1612) nach Prag gegangen wäre, da dieser wegen seiner Sammelleidenschaft bekannt war. Heute wissen wir, dass das Original nie nach Wien oder Prag, sondern nach Spanien gelangt ist. Der Abguss blieb bis 1806 in Salzburg. Damit müssen wir die zwei unterschiedlichen Wege der beiden Bronzestatuen – Original und Abguss – getrennt betrachten, was 400 Jahre lang (von 1587 bis 1986) nicht der Fall war.

Die Axt, welche die linke Hand des Jünglings auf dem Holzschnitt von 1534 berührt, war um 1551 bereits samt den Fingern weggebrochen, weil die Figur mit der beschädigten Linken abgegossen wurde.

Das Original in Spanien verschollen

Die Textstellen und bildlichen Quellen, die sich auf die Originalstatue in Spanien beziehen, hat Kurt Gschwantler im Jahr 1994 veröffentlicht. Es gibt mehr Belege als man zuvor vermutete²².

Der Königssitz von Aranjuez mit seinen ausgedehnten Gartenanlagen war schon im 16. Jahrhundert weithin berühmt. Im Norden des königlichen Palastes war durch die Ausführung eines Kanals zum Fluss Tajo eine Insel entstanden, die unter König Philipp II. (1556–1598) zu einem Garten umgestaltet wurde, der im ersten Akt des Schauspiels *Don Carlos* von Friedrich Schiller als Schauplatz dient. Dieser Inselgarten wurde schon unter Philipp II. und neuerlich unter Philipp IV. (1621–1665) mit Statuen antiker Götter und Heroen sowie mit Wasserspielen ausgestattet. Zum Skulpturenschmuck gehörten auch nahe der Zugangsbrücke zur Insel zwei Bronzestatuen, die immer wieder von Reisenden erwähnt wurden. Eine stellte einen Jüngling dar, die andere eine Venus. Die Bronzevenus hatte Bartolomeo Ammananti 1559 nach dem Vorbild einer antiken Marmorvenus (Inv.-Nr. 155) in den Uffizien in Florenz geschaffen²³. Die Venus aus Bronze dürfte schon unter dem Medici-Fürsten Cosimo I. zwischen 1560 und 1570 als diplomatisches Geschenk nach Spanien gelangt sein. Der Bronzeskulptur fehlten entsprechend dem Vorbild die Arme. Das Stuckmodell dieser Venus (ohne Arme) befindet sich heute über einem Kamin in der Casa Vasari in Arezzo. Ihr gegenüber war eine Jünglingsstatue von etwa gleicher Größe aufgestellt. Im Jahr 1586 kam der italienische Maler Frederico Zuccaro nach Aranjuez und schreibt in einem Brief begeistert über den Palast, die Gärten und die Insel mit den Wasserspielen, die ihn an Rom erinnerten. Dabei erwähnt er auch an diesem Ort zwei antike Bronzestatuen von hoher Qualität. Den Inselgarten besuchte im Jahre 1599 ein Deutscher aus Leipzig, der im Spanischen als Diego (= Jakob) Cuelbis bezeichnet wird. Am Eingang beschreibt er einen kunstvollen Brunnen und zwei Statuen, aus deren Händen Wasser strömt. Die irrtümliche Angabe, dass die Bildnisse aus Blei seien, hängt mit ihrer Verwendung als Brunnenfiguren zusammen. Den entscheidenden Hinweis auf die Herkunft des Bronzejünglings gibt der bekannte italienische Kunstkenner und Sammler Cassiano dal Pozzo in einer Tagebuchnotiz des Jahres 1626 und hebt unter den Brunnenfiguren am Zugang zur Insel zwei Skulpturen besonders hervor: einerseits die Venus ohne Arme und andererseits einen Jüngling ohne Kopfschmuck, aber mit einer zweizeiligen Inschrift, die er wiedergibt. Es handelt sich um die Inschrift am Oberschenkel des Jünglings vom Magdalensberg. Diese Inschrift hatten auch schon die beiden Ingolstädter Professoren P. Apianus und B. Amantius behandelt und auf der Abbildung in ihrem Buch wiedergegeben. Durch die Angaben bei Cassiano dal Pozzo können auch die Beschreibungen des Franzosen Antoine de Brunel (1655) und des Portugiesen Alvarez de Colmenar (1707) auf das Statuenpaar bezogen werden.

Der Ahnherr der Klassischen Archäologie, Johann J. Winckelmann, befasste sich 1764 in seinem Werk *Geschichte der Kunst des Alterthums* mit den gleichartigen Statuen mit den gleichlautenden Inschriften am Oberschenkel in Aranjuez und in Salzburg und hatte vergeb-

lich versucht durch weitere Informationen zu klären, welche von beiden die originale sei. Von dem Bronzejüngling (samt Inschrift) in den königlichen Gärten von Aranjuez hatte er brieflich 1761 vom Hofmaler König Karls III., von Anton Raphael Mengs, erfahren, der die Bronzefigur für ein antikes Original hielt.

Antonio Ponz, Sekretär der Königlichen Akademie von San Fernando, verfasste im Auftrag König Karls III. (1759–1788) eine Beschreibung der Kunstschatze Spaniens. Im Jahr 1769 hält er sich in Aranjuez auf und erwähnt seinem klassizistischen Interesse entsprechend die beiden etwa lebensgroßen Statuen auf der Garteninsel beim königlichen Palast. Seiner Meinung nach handelt es sich um Antinous (den schönen Liebling des Kaisers Hadrian) und um Venus. Das Volk nennt sie laut seinem Bericht Adam und Eva. Wie A. Ponz erwähnen später fast alle Reisenden als Standortangabe einen Pavillon für Mahlzeiten, der als *Cenador* bezeichnet wird. (Vielleicht war die bisher nicht identifizierte *Sala*, die 1626 erwähnt wird, ein Vorgängerbau des *Cenador*?)

Der Pavillon erscheint auf Ölgemälden mit der Darstellung des königlichen Palastes. Auf einem Bild von Francesco Battaglioli (um 1756) ist der Bronzejüngling als Brunnenfigur neben dem *Cenador* zu sehen²⁴. Zwischen 1749 und 1754 malte der italienische Maler Antonio Joli in den königlichen Gärten von Aranjuez und stellte in der Ferne neben dem Pavillon die beiden genannten Bronzefiguren dar, deren Material durch die dunkle Farbe erkennbar ist²⁵. Der Standort entspricht den zeitgenössischen Beschreibungen und einem Plan für Wasserbauten im Kanal, der die Insel umfloss²⁶: Neben dem rechteckigen Pavillon sind zwei Sockel eingezeichnet, welche die Statuen trugen.

Der dänische Gelehrte Gerhard Ole Tychsen sieht etwa zwischen 1770 und 1780 nicht weit vom Garteneingang die beiden Statuen nahe dem Pavillon, den er als Tempel oder Laube bezeichnet²⁷. Die zwei Bronzefiguren hält er für antik, die sich *auf eine sehr vorteilhafte Art* von den vielen neueren Statuen dort unterscheiden. Der Venus waren nach 1707 Arme nach der Art der „Venus Pudica“ angesetzt worden, weil Tychsen sie zum Typus *Medici* rechnet: *Die eine ist eine unbekleidete Venus, in der Idee der Mediceischen, aber etwas größer; die zwote eine Portraitstatue eines Römers, im griechischen Geschmack, ganz nackt, in der Stellung eines Redenden. Die rechte aufgehobene Hand, und der rechts gewandte Kopf, drücken den Affekt aus, mit dem er spricht, die linke ist an der Seite gesenkt, aber unten verstümmelt.* G. O. Tychsen verzeichnet die Inschrift auf dem Oberschenkel der Figur und setzt fort: *Die kleinen kraus gearbeiteten Locken, der harte Stil und die trockenen, scharfen Umrisse, die fast den Etruscischen Werken nahe kommen, zeigen deutlich genug, daß es römische Arbeit sey. Die Inschrift scheint die Namen der Männer zu enthalten, die diese Statue haben setzten lassen.* Später erfährt G. O. Tychsen von der Statue in Salzburg: *Ich habe nachher entdeckt, daß diese Statue bey der alten Stadt Solva in Kärnthen ausgegraben ist, von wo sie, ich weiß nicht*

durch welchen Zufall, schon vor mehr als 100 Jahren nach Spanien muß gebracht worden seyn.

Bei seinem Aufenthalt in Aranjuez 1798 meint Nicolás de la Cruz, dass die Jünglingsstatue nach der Art des Meleager, eines spätklassischen Werks des Skopas (Mitte 4. Jh. v. Chr.), gestaltet wäre. Im Jahr 1804 erwähnt Juan A. Alvarez de Quindós, dass der Pavillon (*Cenador*) vor kurzem abgerissen wurde und die beiden Figuren Antinous und Venus stark beschädigt seien. Er bezeichnet die beiden nicht mehr als Brunnenfiguren. Am Jüngling beobachtete er an der rechten Hand eine Halterung, wie um einen Gegenstand zu halten. Vermutlich stammte die Halterung von einem Brunnenrohr, das nicht mehr vorhanden war. In den älteren Quellen (vgl. oben) hatte es geheißsen, dass das Wasser aus den Händen floss, womit indirekt der Hinweis auf ein Rohr gegeben ist. Sicherlich braucht man weder eine Fackel noch die einst mitgeführte Axt vermuten, sonst wäre der Bronzejüngling nicht als Antinous oder als Adam gedeutet worden²⁸.

Vor den französischen Truppen waren 1808 die beiden Statuen – Antinous und Venus – von den amtlichen Wächtern versteckt worden. Einige Jahre später wurden die Bruchstücke der beiden Bronzefiguren aus einem Brunnen der Calle de Abastos geborgen. Tatsächlich bezieht sich der Bericht nur auf die Venus, die laut einem Schreiben des Jahres 1840 in einer Hütte der Brunnenwärter verwahrt wurde und an der inzwischen ein Arm abgebrochen war. Der Contador General de la Real Casa y Patrimonio veranlasste im gleichen Jahr²⁹, dass die Venus nicht eingeschmolzen und nach Madrid geschickt wird. Seitdem wird sie nach einer Restaurierung (Ergänzung des Armes zwischen 1840 und 1844) im Museo del Prado bis heute aufbewahrt. Das Demontieren und Verstecken der Statuen in der napoleonischen Zeit hat die Venus natürlich besser überstanden, da sie als renaissancezeitlicher Abguss sehr dickwandig gegossen war. Hingegen besaß der antike Guss des Jünglings eine Wandstärke von ca. 5 Millimetern und war daher zerbrechlicher. War die antike Statue schon in kleinere Teile zerbrochen, so dass man keinen Anlass für eine Rückfrage bezüglich des Einschmelzens sah?

Als am 24. Oktober 1818 die Leser der Wochenschrift *Carinthia* von den Überlegungen J. Winckelmanns zur Statue in den königlichen Gärten von Aranjuez in Kenntnis gesetzt wurden, stand das Original nicht mehr am oben genannten Ort, wie wir sahen. In dem Artikel der *Carinthia* wurde darauf hingewiesen, dass die Statue in Spanien die gleiche Inschrift trägt wie jene im k. k. Münz- und Antikenkabinett in Wien (s. unten S. 97 ff., Abguss).

H. Hübner vermutete 1839 in einer Übersicht der königlichen Sammlungen³⁰, dass es sich bei den beiden Figuren um Abgüsse handelt, die wahrscheinlich ein Geschenk der österreichischen Habsburger an die spanischen Vettern waren. Gesehen hat er die Statuen ebenso wenig wie spätere Autoren, die noch 1849 und 1874 den Eindruck erwecken, als würden sich die Figuren noch an

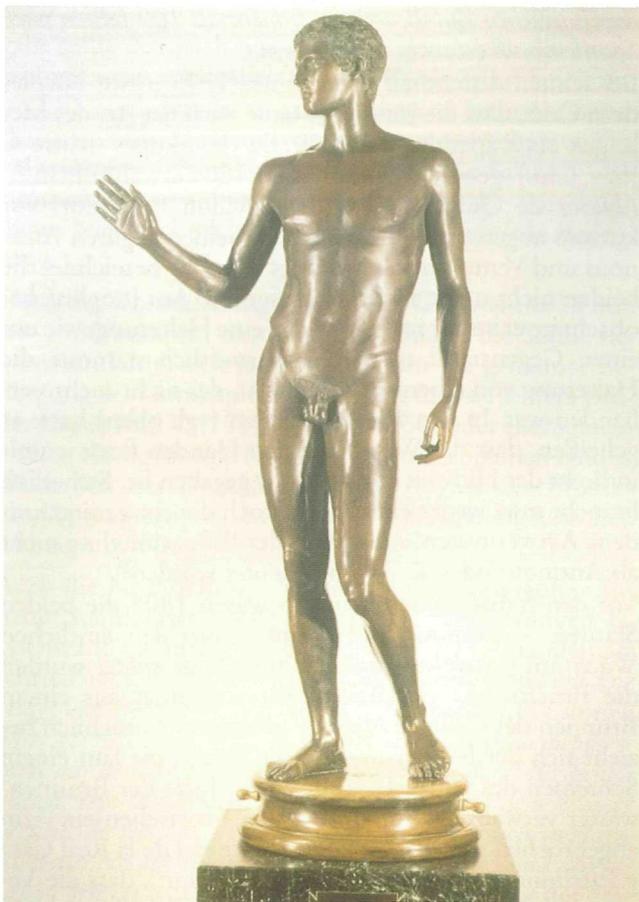


Abb. 2: Abguss des 16. Jahrhunderts vom römischen Bronzejüngling, der auf dem Magdalensberg im Jahr 1502 gefunden wurde; jetzt befindet er sich im Kunsthistorischen Museum in Wien; Aufn. Kunsthistorisches Museum Wien

ihrem Platz befinden, tatsächlich war Juan A. Alvarez de Quindós der letzte Schriftsteller, der die Bronzestatuen 1804 noch an ihrem Platz sah.

Der Abguss in Österreich

Die Nachrichten im Protokoll des Salzburger Domkapitels 1551 oder des Salzburger Historiographen Johann Stainhauser 1594 und 1602 wurden nicht ernst genommen, da es immer noch eine Bronzestatue in Salzburg gab. Seit den Untersuchungen von Kurt Gschwantler 1986 wissen wir, dass es sich sicher um einen Abguss des 16. Jahrhunderts handelt. Prinz Karl von Cleve besichtigte im Jahr 1574 mit dem Antiquar und Philologen Stephanus Vinandus Pighius den Jüngling in Salzburg. Allerdings konnten die beiden nur den Abguss gesehen haben, da bereits das Original zwischen 1551 und 1554 von Kaiser Ferdinand I. nach Spanien geschickt worden war. Nach den Angaben von J. Stainhauser muss sich diese nachgegossene Statue als Brunnenfigur bereits vor 1594 im *Pfarrgärtl* (nördlich der Franziskanerkirche gelegen) der neu errichteten Residenz in der Stadt Salzburg befinden. Die Jünglingsfigur war zu Merkur, dem Gott der Kaufleute, umgestaltet worden, indem sie einen Helm,

einen Heroldsstab und Flügel an den Schultern laut Franz M. Vierthaler erhalten hatte³¹. Da am Original die Finger der linken Hand bis auf den Daumen fehlten, war der Abguss ohne vorhergehende Ergänzung des Modells hergestellt (vgl. oben: Nachbildung der Venus ohne Arme). Erst später wurden die Finger in einer etwas helleren Bronze ergänzt und die Schweißnaht sorgfältig geglättet (Abb. 2).

Zwar bildet Jan Gruter in seinem Inschriftenwerk 1603 in einem Kupferstich den Jüngling ab, doch damals befindet sich das Original bereits in Spanien³². Als Vorlage verwendet er ohnehin den Holzschnitt bei P. Apianus und B. Amantius.

Im Jahre 1665 suchte Kaiser Leopold I. mit dem Gelehrten Peter Lambeck, dem Präfekten der Hofbibliothek, vergeblich die Statue in Salzburg. Die beiden sehen in der Festung Salzburg nur noch das *armatorium rotundum*, das runde Gehäuse, in dem die Originalstatue einst aufgestellt war. Aus der vergeblichen Suche in Salzburg ist zu schließen, dass das Original nie an den Wiener Hof gelangt war. Die kaiserliche Nachfrage wird zur Nachforschung bezüglich des Statuenabgusses geführt haben. Denn noch vor dem Tod des Erzbischofs Guidobald von Thun († 1668) musste der Maler Joachim von Sandrart die Jünglingsfigur gesehen haben, als er ein Porträt des Kirchenfürsten anfertigte. Er *presentirte einen stehenden Mercurium*, das bedeutet, dass sich der Jüngling nicht mehr im Pfarrgärtl, sondern wieder auf der Festung befand. Weiters erwähnt er: *bey ihme lag ein Häklein*, womit die im Jahre 1502 gefundene Axt gemeint ist, die offensichtlich nicht abgossen und nicht nach Spanien geschickt wurde. Drei Jahre später vor der Wahl von Max Gandolf zum Salzburger Erzbischof am 30. Juli 1668 wird die *metalline statue auf dem hauptschloß* ausdrücklich erwähnt³³. Dreiunddreißig Jahre später, also 1711, wurde der Jünglingsabguss wieder von der Festung in die Residenz in der Stadt gebracht und dort in der „Gemäldegalerie“ in einer Nische auf einem Marmorkamin zwischen den kleineren Bronzefiguren eines Merkur und einer Venus aufgestellt³⁴. Die neuzeitlichen Attribute des Merkur waren wieder entfernt worden, aber die Basis wurde mit der Inschrift versehen, die unter anderem auf den *Decurio Tiberius Barbius Titianus* hinwies³⁵. Der Hofgelehrte P. Lambeck hatte nämlich Jahrzehnte zuvor die Figur mit dem Reiterkommandanten – wie er meinte – aus der römischen Stadt Emona (heute Ljubljana) identifiziert³⁶. Offensichtlich anlässlich des Transportes von der Festung hinunter in die Residenz wurde der halbe Gusskern aus Ton aus dem Inneren der Statue entfernt, um das Gewicht zu verringern. Gleichzeitig kam damals auch eine Spielkarte des Pierre Montalant, eines Kartenmachers in Lyon aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in den Hohlraum der Bronzefigur³⁷. Hier sieht ihn Franz M. Vierthaler, lässt ihn zeichnen und als Kupferstich in seinem Buch *Reisen durch Salzburg* (1799) abbilden³⁸. Er war es auch, der die Statue vor den heranrückenden Franzosen 1800 und 1805 verstecken ließ,

damit sie nicht wie viele andere Kunstwerke nach Paris käme. 1802 gab es die ersten Bemühungen den Jüngling nach Wien zu bringen³⁹.

Im Jahr 1805 (endgültig 1816) kommt Salzburg zu Österreich und ein Jahr später die abgegossene Jünglingsstatue nach Wien in das k. k. Münz- und Antikenkabinett in der Hofburg. 1812 veröffentlicht F. M. Vierthaler einen Aufsatz, in dem er sich mit der Auffindung, Besitzgeschichte, den Inschriften und den Deutungen des Jünglings auseinandersetzt⁴⁰. Unter dem Titel *Statue vom Salfelde* veröffentlichte die Wochenschrift *Carinthia* am 24. Oktober 1818 einen Auszug aus dem Artikel F. M. Vierthalers des Jahres 1812, der einen Überblick der Geschichte der Jünglingsstatue gibt, und wendet sich ohne Namensnennung gegen J. Stainhauser, der die Figur richtig für einen Abguss hält.

Eine Zeichnung von Peter Fendi zeigt die Aufstellung der Figur im Augustinergang der Hofburg, in der sie bis 1835 blieb⁴¹. Anschließend fand sie Aufstellung im Marmorsaal des Unteren Belvederes und erscheint um 1875 dort auf einem Aquarell von Carl Goebel⁴². Mit der Eröffnung des Kunsthistorischen Museums fand der Jüngling Aufstellung in der Antikensammlung. R. v. Schneider widmete der Erzstatue vom Helenenberg 1893 eine Monographie und hielt den Abguss für ein Original aus der Antike. Wenn es sich um kein griechisches Original handelt, so wäre die Statue zumindest eine römische Kopie nach einem hellenischen Werk. Er weist auch auf die Jünglingsstatue in den königlichen Gärten hin und meint, dass sich in Spanien der Abguss befunden hätte und das Original in Wien wäre⁴³. In der Publikation der Kärntner Skulpturen von G. Piccottini im Jahr 1968 fehlt dagegen jeder Hinweis auf die Statue in Aranjuez⁴⁴. Der Abguss des Jünglings aus dem 16. Jahrhundert wird seit den Erkenntnissen von K. Gschwantler im Jahr 1986 in einem der Renaissance gewidmeten Schauraum im Kunsthistorischen Museum in Wien gezeigt.

Deutungen der Bronzestatue

Wen stellt der Bronzejüngling dar? Das war die Frage vieler Betrachter und Gelehrter im Laufe der Jahrhunderte, die auch zusätzlich die Inschriften auf dem Oberschenkel des Jünglings und auf dem mitgefundenen Schild sowie die mitgefundene Axt zur Erklärung heranzogen. Bis heute ist die Frage der Deutung aktuell. An der Statue lässt sich die Entwicklung einer Interpretationsgeschichte beispielhaft zeigen.

Der Kärntner Landeshauptmann Ulrich von Weispriach begnügte sich mit der Schätzung des Alters von zwanzig Jahren des dargestellten Jünglings. Die erste Interpretation des königlichen Rates und Bischofs von Triest, Pietro Bonomo, behandelte vor allem die Inschrift des Schildes. Er verweist damals schon darauf, dass die Angehörigen der Familie der Barbii in Noricum, in Carnia, in Graz und in Celje durch Inschriften wohlbekannt sind. Als Bischof von Triest kennt er auch dort die Inschriften von

Angehörigen der Barbierfamilie, die auch heute durch die Verwendung des römischen Grabsteines als Türpfosten des Domes an prominenter Stelle vertreten ist. P. Bonomo meint, dass die Ehrung durch einen Schild von zwei Legionslegaten und einem Statthalter für die militärischen Verdienste des Barbiius erfolgte, eines Angehörigen der vornehmsten Familie von Noricum und Carnia⁴⁵.

P. Apianus und B. Amantius beschreiben den Jüngling zweimal (vgl. oben S. 89 f.), einmal wird der mitgefundene scheibenförmige Gegenstand als Hut in Form einer Schüssel und einmal als Schild oder Diadem bezeichnet. Aufgrund der Inschrift glaubten sie, dass zwei Quästoren dem Lucius Tiberius das Standbild errichtet hätten. Unter der fälschlichen Fundortangabe *Zollfeld* wiederholt H. Megiser die Angaben vom vergoldeten, kupfernen Hut und die Inschrift bleibt jedoch in der Übersetzung ungenau und unvollständig. Die Inschrift des Schildes gibt er ebenfalls nach der Auflösung der Ingolstädter Professoren wieder, nämlich, dass zwei Freigelassene und ein Craxsantus Barbiius den Hut den Ihren gestiftet haben.

Stephanus Venandus Pighius 1574 deutet den Bronzejüngling als Antinous, den Liebling des römischen Kaisers Hadrian (117–138), und behauptete, dass die Figur während der Regierung des genannten Herrschers in Salzburg aufgestellt gewesen wäre und erst in der Völkerwanderungszeit nach Kärnten verbracht und dort vergraben worden wäre. Aber auch in Spanien bezeichneten Antonio Ponz (1772) und Juan A. Alvarez de Quindós (1804) den Jüngling als Antinous. Im allgemeinen wurden alle schönen und anmutigen Jünglinge als Antinous bezeichnet, wie beispielsweise auch eine Statue im Vatikan, der sogenannte Antinous vom Belvedere⁴⁶. Dieser wurde von J. J. Winckelmann in der Geschichte der Kunst des Altertums 1764 als Meleager bezeichnet. Es dürfte kein Zufall sein, dass Nicolás de la Cruz 1798 dem Jüngling vom Magdalensberg die gleiche Bezeichnung gab⁴⁷.

Nicht weniger befremdlich wirkt für uns heute die Deutung des Hofbibliothekars Peter Lambeck (Petrus Lambeccius), der die Statue nur vom Holzschnitt des Jahres 1534 kannte, weil er im Jahr 1665 in Salzburg weder das Original noch den Abguss des Jünglings sah. Er deutete den Jüngling als Krieger mit Schild und Streitaxt und sah darin das Bildnis eines Decurio, eines Reiterkommandanten von Emona, nämlich des Tiberius Barbiius Titianus, der in einer römischen Inschrift genannt wird, die damals in der Deutschordenskirche in Ljubljana eingemauert war⁴⁸. Der Name des Decurio, der sich nur im Beinamen von jenem auf dem Bronzejüngling unterschied, führte zu dieser Deutung. Die in den Inschriften auf dem Schild und an der Statue genannten Personen betrachtete er als Stifter, und zwar als Freigelassene, welche das Bildnis des Decurio der römischen Stadt Solva widmeten, die P. Lambeck im Zollfeld vermutete.

Eine neue Deutung erhielt die Figur, nachdem der Abguss im „Pfarrgärtl“ der Salzburger Residenz mit Attri-

buten des Merkur, des Gottes der Kaufleute, versehen worden war. So sah ihn der Maler Joachim von Sandrart noch vor dem Jahr 1668 wieder auf der Festung. Der Erzbischof Franz Anton von Harrach ließ die Bronzefigur ohne (?) diese Attribute im Jahr 1711 in die Residenz bringen. Die Inschrift auf der Basis bezeichnete die Statue als Tiberius Barbius Titianus, Decurio aus Monaea (richtig: Emona), die *in agro Solvensi* (= Zollfeld) im Jahr 1502 gefunden wurde. Laut dem Augenzeugen dieser Aufstellungsweise, F. M. Vierthaler, bekam die Figur wieder ihren militärischen Charakter und erhielt „ihre alten Waffen wieder, die Streitaxt und den Helm“⁴⁹. Die Zeichnung und der Kupferstich, die F. M. Vierthaler anfertigen ließ, zeigen den Jüngling jedoch ohne derartige Attribute. Er behauptet, dass 1792 noch der Schild bei der Statue gewesen und erst 1796 samt der Axt entfernt worden wäre⁵⁰.

Vierthaler hielt die Statue für ein Porträt im Stil des spät-klassischen Bildhauers Lysipp; die Inschrift auf dem Oberschenkel gibt seiner Meinung nach die Namen der Bronzegießer wieder. Wie G. O. Tychsen (1770/80) so betrachtete E. Hübner (1839) den Jüngling allgemein als Porträtstatue, während Josef von Arneth 1853 vorsichtig an Germanicus (15 vor Chr. bis 19 nach Chr.) aus dem Julisch-Claudischen Haus dachte⁵¹. Paul Wolters sprach 1885 von einer Idealgestalt⁵².

Karl Sickler schrieb 1811 im Journal, „Paris, Wien und London“, einen Beitrag mit der Überschrift: *Bekanntmachung einer bisher in dem grösseren Kunstpublicum unerwähnten, herrlichen, kolossalen Statue des Hermes Logios in Bronze*⁵³. K. Sickler meinte, der sprechende Götterbote Hermes (= Merkur) hätte die Rechte im Sprechgestus (daher Logios) erhoben und die Linke ursprünglich den Merkurstab (Caduceus) gehalten. Er hielt die Statue für ein griechisches Werk der Seleukidenzeit (312–64 vor Chr.). Einige Forscher des 19. Jahrhunderts folgten ihm. Konrad Bursian ging 1874 von der Axt des Jünglings für die Deutung aus. Horaz überliefert die Axt als charakteristische Waffe der Vindeliker. Daher schließt er auf eine einheimische, kriegerische Gottheit wie den keltischen Latobius⁵⁴.

Der Benediktiner und Historiker Ambrosius Eichhorn meint 1817 in seinem Werk über die ältere Geschichte und Topographie des Herzogtums Kärnten, dass der Jüngling einen Athleten oder Kämpfer darstellen könne. Robert v. Schneider dachte 1893 an eine Siegerstatue im Fünfkampf, die den Athleten betend zeigt. Als Künstler des Werkes oder dessen Vorbild kommt der Bronzeshildhauer Polyklet in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts vor Chr. in Frage. R. v. Schneider ist geneigt, sogar eher an ein Originalwerk der hochklassischen Zeit zu denken, auch wenn er es nicht mit Bestimmtheit festlegen kann⁵⁵. Er nimmt auf dem Helenenberg ein keltisches Heiligtum des Gottes Latobius an, der in Inschriften des Lavanttales und der Steiermark mit dem römischen Kriegsgott Mars gleichgesetzt wird. Schild und Schlachtbeil sind wie für K. Bursian wichtige Hinweise für diese Deutung. Sie

sollte für fast ein Jahrhundert die bestimmende Forschungsmeinung für viele werden⁵⁶, der im wesentlichen 1982 nur die Interpretation der Statue als Merkur entgegengestellt wurde und einen Rückgriff auf die alten Auffassungen (vgl. oben) darstellte⁵⁷. Erst von Paul Gleirscher kam 1993 ein völlig neuer Ansatz für das Verständnis der Jünglingsstatue und der mitgefundenen Objekte⁵⁸. Er sieht in dem Jüngling einen Opferdiener mit einer Axt und rechnet ihn zu einer Statuengruppe, die thematisch wie der Kultwagen von Strettweg gestaltet gewesen sein könnte. Dazu gehörten auch noch Reiter, die jeweils einen Schild trugen. In der Mitte der Figurengruppe mit dem Hirschopfer wäre dann die Göttin Noreia dargestellt gewesen. Für diese Statuengruppe waren mehrere Stifter notwendig, die jeweils ihre Namen direkt auf die Statuen setzen ließen. Zwei Stifternamen erscheinen am Oberschenkel der Jünglingsfigur und drei auf dem Schild der Reiterstatue. Eine letzte Deutung auf den Heros Virunums beruht auf einem Grabinschriftfragment, das falsch rekonstruiert wurde (vgl. Rudolfinum 2003).

Stil und Entstehungszeit

Der Stil der Statue ist wesentlich für die Bestimmung der Entstehungszeit. Gewisse Merkmale sind typisch für den Künstler Polyklet in der griechischen Hochklassik (400–450 vor Chr.). Es muss betont werden, dass vor allem in der römischen Antike die Bildhauer großen Werken der Vergangenheit nacheiferten. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass durch den römischen Antikenraub nach der Eroberung Griechenlands das Interesse an hellenischer Kunst stieg. Da der große Bedarf an Originalen nicht gedeckt werden konnte, förderte die Auftragslage die Tätigkeit von Kopisten und Bildhauern, die sich an der klassischen und hellenistischen Kunst orientierten. Wie in der römisch-pompejanischen Wandmalerei griechische Bühnenmalerei, Gemälde oder Marmorreliefs als Vorlagen eine Rolle spielten, so gilt dies auch für Skulpturen. Durch Teilkopien von Statuen und deren Einbeziehung in neue Schöpfungen entstanden Werke, deren Eigenheit die Forschung allmählich erst erklärte und dafür den Begriff Eklektizismus prägte. Ein wohlbekanntes Werk der Antike ist beispielsweise der Dornauszieher, d. h. ein sitzender Knabe, der sich einen Dorn aus der linken Fußsohle entfernt. Das mittellange Haar fällt nicht entsprechend der Kopfneigung herab. Vielmehr wurde der Kopf von einer stehenden Knabenfigur kopiert und ohne Veränderung dem Dornauszieher aufgesetzt. So kam es zur Verbindung eines klassischen Kopfes mit einem hellenistischen Motiv.

Ähnlich wurde auch in der römischen Werkstatt mit dem Vorbild einer Statue des Künstlers Polyklet verfahren. Die Bildhauer benutzten als unmittelbare Vorlage Gipsabgüsse, wie dies Funde aus der Antike belegen. Den Tendenzen hellenistischer Zeit entsprechend erhielt das polykletische Vorbild gestrecktere Proportionen und die Ausprägung der Muskeln wurde gemildert. Die Armhal-

tung und die Attribute sind dem Auftrag entsprechend angepasst worden. Oftmals wurde der gleiche Statuentyp für verschiedene Götter und Heroen verwendet, doch nur die Attribute variiert⁵⁹. Der Vergleich der Jünglingsfigur vom Magdalensberg mit anderen Statuen des Eklektizismus hat gezeigt, dass sie in die Epoche des Kaisers Augustus (27 vor Chr. – 14 nach Chr.) zu setzen ist⁶⁰. Die engen wirtschaftlichen Beziehungen mit dem Süden spiegeln den sprunghaften Anstieg der Münzfunde der augusteischen Zeit auf dem Magdalensberg, weshalb auch schon unter diesem Gesichtspunkt von mir diese Datierung für den Bronzejüngling vorgeschlagen wurde⁶¹.

Die Inschriften

Die Inschriften auf dem rechten Oberschenkel der Statue und auf dem Rand des Schildes erregten schon nach der Auffindung großes Interesse und waren wesentlich für die Interpretation des Fundes (vgl. oben). Sie wurden im Laufe der Jahrhunderte immer wieder gedeutet. Bischof P. Bonomo, der Sekretär König Maximilians, befasste sich mit der Inschrift des Schildes, die er selbst sehen konnte⁶²: M. GALLICINUS. VINDILI. F. L. BARB. L. L. PHILOTAERUS PR. CRAXSANTUS. BARBI. P. S. Die Abkürzungen der exakt wiedergegebenen Inschrift löst P. Bonomo eigenwillig auf und meint, dass die Legionslegaten M. Gallicinus Vindilius und Lucius Barbius und der Statthalter (*praeses*) der Provinz Philotaerus Craxsantus diese Statue einem gewissen Barbius aus der vornehmsten norischen oder carnischen Familie errichtet hätten. Er weist darauf hin, dass diese Familie in Carnia und Noricum durch zahlreiche Denkmäler hervorsteicht – eine Aussage, die bis heute ihre Gültigkeit hat, und führt Beispiele in Triest, Graz und Celje an. Er betont, dass der römische Staat einem verdienten Bürger eine Statue mit einem „clypeus“ errichtete. Er erklärt, dass das Militär den Schild (*clypeus*) zu Zeiten des Barbius in Gebrauch hatte und dieser die Weihinschrift erhielt. Da der Triestiner Bischof den Schild mit eigenen Augen sah, ist dies ein wesentliches Zeugnis gegen die Vermutung, dass es sich um einen Hut handeln könnte.

Spätere Interpreten der Inschrift orientierten sich an der Wiedergabe im Holzschnitt bei P. Apianus und B. Aman-tius, in dem neben anderen Veränderungen aus dem *Vindili* ein *Vidille* geworden war. A. Eichhorn (1817), auch wiedergegeben von M. Jabornegg-Altenfels (1870), meint, dass Marcus Gallicinus, Freigelassener der Vindilla, Barbius Philoterus, Freigelassener des Lucius, und der Procurator Craxsantius Barbius den Nachkommen die Statue errichtet hätten⁶³.

Heute wird die Inschrift wie folgt aufgelöst, wobei die Bedeutung des ersten Buchstaben diskutiert wird: *M(arcus) Gallicinus Vindili filius) L(ucius) Barb(ius) L(ucii) libertus) Philotaerus pr(ocurator) Craxsantus Barbi(i) P(ubl(i)us) s(ervus)*. Zwischen den drei Personen hatte es eine Geschäftsverbindung gegeben: M. Gallicinus, Sohn des Vindil(i)us, war der einheimische, keltische

Geschäftspartner der Barbier, vertreten durch deren Procurator Lucius Philoterus (einem Freigelassenen des Lucius), der wiederum von Craxsantus, einem Sklaven des Barbius Publius unterstützt wurde⁶⁴. Von der Warte des römischen Rechts dürfte der Kelte Gallicinus keinen Vornamen führen, weshalb der Versuch gemacht wurde, in dem Buchstaben „M“ einen abgekürzten Götternamen zu sehen. Wenn allerdings eine monumentale Gruppe angenommen werden darf, dann ist ein Göttername – wenn überhaupt – gut sichtbar auf der gemeinsamen Basis zu erwarten und nicht in einem Buchstaben versteckt. Der Kelte Craxsantus ist ein Sklave, tritt aber als Stifter gleichberechtigt neben die beiden anderen. Dies ist nur verständlich, wenn sich Craxsantus selbst an seinen Geschäftspartner verkauft hatte, damit nach der Freilassung seine Kinder bereits römische Bürger sind.

Die zweizeilige Inschrift auf dem Oberschenkel der Statue wurde zur Erklärung des Bronzejünglings immer wieder herangezogen, wie wir oben sahen: A. PUBLICIUS. D. L. ANTIOCI / TI. BARBIUS. Q. P. L. TIBER. Die beiden Ingolstädter Professoren P. Apianus und B. Aman-tius lösten die Abkürzungen auf ihre Weise auf und gaben der Inschrift dahingehend ihren Sinn, indem sie annahmen, dass die dargestellte Person in der Inschrift genannt sein müsse: Die Quästoren Aulus Publicius aus Antiochia, ein Freigelassener des Drusus, und Titus Barbius haben (die Statue) dem Lucius Tiberius gesetzt. F. M. Vierthaler erkennt in der zweiten Zeile den zweiten Freigelassenen: Tiberius Barbius aus Tiberias, einen Freigelassenen des Quintus Publius, und verbindet sie wie der Hofgelehrte P. Lambeck unmittelbar mit dem Schild. Später kommt als Problem der Inschriftdeutung hinzu, dass im Gegensatz zum Holzschnitt am renaissancezeitlichen Abguss in der Inschrift der Punkt zwischen P und L vergessen wurde. K. Sickler meint, dass A. Publicius aus Antiochia ein Legat des Drusus und Ti. Barbius aus Tiberias ein Quästor des Publicius gewesen wäre. Die Statue des Hermes Logios wäre entweder auf einem Platz in Antiochia oder in Tiberias gestanden⁶⁵.

Heute lesen wir: *A(ulus) Publicius D(ecimi) libertus) Antiocius) / Ti(berius) Barbius Q(uintus) P(ubl(i)us) libertus) Tiber(inus) oder ianus)*. Aulus Publicius, Freigelassener des Decimus, kann aufgrund seines Beinamens Antiocius ein Orientaler sein. Tiberius Barbius Tiberinus (oder Tiberianus), ein Freigelassener des Quintus und Publius, wird aus Italien stammen⁶⁶. Die Freigelassenen nehmen in dieser Inschrift zwar das Gentile (Familiennamen) des Freilassers, aber nicht dessen Praenomen (Vornamen) an. Die Sitte, auch den Vornamen des Freilassers zu übernehmen, kam um 100 vor Chr. auf und wurde erst unter Kaiser Augustus üblich.

Die kurze Schilderung kann nur in Auswahl andeuten, welche Erklärungen im Laufe der 500 Jahre dem Bronzebildnis gegeben wurden. Die literarischen Erwähnungen sind zahllos. Die angegebenen Werke in den Anmerkungen führen aber auf weitere Literatur zur Statue.

Anmerkungen:

- 1 Mitteilungen des Deutschen Archäologenverbandes 2000.
- 2 M. A. Niegl, *Die archäologische Erforschung der Römerzeit in Österreich* (1980), S. 12 ff.
- 3 K. Gschwantler, Griechische und römische Statuetten und Großbronzen. Akten der 9. Internationalen Tagung über antike Bronzen, Wien 21.–25. April 1986, S. 25, Anm. 6.
- 4 M. Frhr. v. Jabornegg-Altenfels, *Kärntens römische Alterthümer* (1870), S. 78 f. – G. Piccottini, *Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 13* (1973), S. 203 f. – H. Megiser, *Annales Carinthiae* (1612), S. 138, gibt Maria Saal als Fundort an. Wohlmayr, wie Anm. 13, zitiert Megiser fälschlich für den Fundort Magdalensberg.
- 5 G. Piccottini, *Corpus Signorum Imperii Romani II,1* (1968), S. 12 f.
- 6 W. Neumann, *Denkmalpflege in Kärnten* (1984), S. 121.
- 7 Gschwantler, wie Anm. 3, S. 17 mit Anm. 8 und 11.
- 8 Von Neumann, wie Anm. 6, S. 121, fälschlich als Brief an Peutinger bezeichnet.
- 9 R. v. Schneider, *Die Erzstatue vom Helenenberge. Festschrift zur Begrüßung der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien* (1893) = *Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 15 (1894), S. 103 ff.
- 10 Niegl, wie Anm. 2, S. 131.
- 11 K. Ginhart, *Car. I 152 = Festschrift Moro* (1962), S. 129 ff. – F. Anzelewsky, *Dürer-Studien* (1983).
- 12 Ginhart, wie Anm. 11, S. 143.
- 13 W. Wohlmayr, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde (= MGSL) 131* (1991), S. 11, zieht die Zeichnung heran, doch bringt sie nichts für die Problemstellung aufgrund ihrer Datierung.
- 14 A. Rosenauer, *Wiener Jb. für Kunstgeschichte* 32 (1969), S. 169 ff. – Dazu: R. Noll, *Anz. Wien* (1970), S. 69 ff. – R. Wünsche, in: *Festschrift Dussler* (1972), S. 45 ff. – Anzelewsky, wie Anm. 11.
- 15 E. Panovsky, *Dürers Stellung zur Antike*. In: *Wiener Jb. für Kunstgeschichte* 1 (1921), S. 82 f.
- 16 Wohlmayr, wie Anm. 13, S. 40 Anm. 10: ... in einem gescheibten gefäß oder Kammerlain (Nische?).
- 17 Gschwantler, wie Anm. 3, S. 25, Anm. 27 armatorium rotundum.
- 18 Gschwantler, wie Anm. 3, S. 25, Anm. 17.
- 19 Gschwantler, *Der Jüngling vom Magdalensberg in Aranjuez*. In: *Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 89/90 (1993/94), S. 331: neu transkribiert von J. Sallaberger, frühere Transkription Franz Martin, in: *MGSL* 48, 1908, S. 222.
- 20 Transkription nach Gschwantler, wie Anm. 19, S. 331.
- 21 Johannes Stainhauser, *Beschreibung der Salzburger Heiligen* (1602), Folioband, Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter, Sign. BXII 11 fol. 77.
- 22 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 311 ff. Auf den Seiten 335–339 werden die relevanten Quellentexte angeführt.
- 23 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 312 f.
- 24 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 328, Abb. 243.
- 25 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 329, Abb. 244.
- 26 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 325, Abb. 240.
- 27 G. O. Tychsen, *Ueber die alten Kunstwerke in Spanien*. In: *Heeren's Bibliothek der alten Litteratur und Kunst* 1 (1787), S. 97 ff.
- 28 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 321, Anm. 56: Vielleicht eine Halterung für eine Fackel?
- 29 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 321.
- 30 E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid* (1862), S. 9 f.
- 31 Schneider, wie Anm. 9, S. 10, schreibt von Flügeln an den Schultern, wie dies bei F. M. Vierthaler (*Hormayrs Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* III, 57/58, 1812), S. 226, zu lesen ist. Gschwantler, wie Anm. 19, S. 331, spricht von einem Flügelhut. Walde, wie Anm. 57, S. 287, schreibt von Flügelschuhen.
- 32 J. Gruter, *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani* 2 (1603), S. 989, Nr. 3.
- 33 Gschwantler, wie Anm. 3, S. 25, Anm. 28.
- 34 E. Hübner, *Beschreibung von Salzburg I* (1892), S. 168.
- 35 *Car. 43* (24. 10. 1818) I. CIL III 3846.
- 36 Schneider, wie Anm. 9, S. 9 f.
- 37 Gschwantler, wie Anm. 3, S. 21 f., Abb. 14.
- 38 F. M. Vierthaler, *Reisen durch Salzburg* (1799), S. 63 ff., mit einem Kupferstich des Jünglings als Titelblatt.
- 39 Schneider, wie Anm. 9, S. 10.
- 40 Vierthaler, wie Anm. 31, S. 225 ff.
- 41 Gschwantler, wie Anm. 3, S. 26, Anm. 32: Hinweis auf eine unpublizierte Zeichnung P. Fendis.
- 42 A. Lhotsky, *Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien II 2* (1941–1945), Taf. 60, Abb. 90.
- 43 Schneider, wie Anm. 9.
- 44 Piccottini, wie Anm. 5.
- 45 Schneider, wie Anm. 9, S. 5, Anm. 2: vollständiger Text des Bischofs P. Bonomo angeführt.
- 46 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 322 mit Anm. 74.
- 47 Gschwantler, wie Anm. 19, S. 322 mit Anm. 70.
- 48 CIL III 3846.
- 49 Vierthaler, wie Anm. 31, S. 227.
- 50 Vierthaler, wie Anm. 31, S. 228 mit Anm. e). – Schneider, wie Anm. 9, S. 11 mit Anm. 11.
- 51 J. v. Arneht, *Beschreibung der Statuen, Büsten etc.*, 5. Aufl. (1853), Nr. 155.
- 52 P. Wolters, in: C. Friedrichs, *Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik* (1885), Nr. 1562.
- 53 K. Sickler, in: *Bertuchs Journal „Paris, Wien und London“* 1 (1811), S. 323 ff.
- 54 K. Bursian, *Sitzungsberichte der phil.-philolog. und hist. Classe der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften I* (1874), S. 149 ff.
- 55 Schneider, wie Anm. 9, S. 17.
- 56 Vgl. bei P. Gleirscher, *Bayerische Vorgesichtsblätter* 58 (1993), S. 79 ff.
- 57 E. Walde, *Jb. des Deutschen Archäologischen Institutes* 97 (1982), S. 281 ff.
- 58 Gleirscher, wie Anm. 56.
- 59 C. Praschniker, H. Kenner, *Der Bäderbezirk von Virunum* (1949).
- 60 Wohlmayr, wie Anm. 13, S. 38. – H. Koethe, *Gnomon* 13 (1937), S. 430, bezeichnete den Bronzejüngling als neuattisches Werk.
- 61 F. Glaser, S. Schretter, *Antikes Wirtschaftsleben auf dem Boden Kärntens*. In: *Kärntner Landeswirtschaftschronik* (1992), I/47.
- 62 Vollständiger Text der Briefabschrift s. Schneider, wie Anm. 9, S. 5.
- 63 M. Fr. v. Jabornegg-Altenfels, *Kärntens römische Altertümer* (1870), S. 78 f.
- 64 Gleirscher, wie Anm. 56, S. 86, mit Literaturhinweisen.
- 65 Sickler, wie Anm. 53.
- 66 Gleirscher, wie Anm. 56, S. 80.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Rudolfinum- Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten](#)

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: [2002](#)

Autor(en)/Author(s): Glaser Franz

Artikel/Article: [Der Bronzejüngling vom Magdalensberg 1502-2002. 89-98](#)