

Schemper-Sparholz, Ingeborg

Bemerkungen zur Stilbildung bei Giovanni Giuliani

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1993-1995, vol. 42-44, iss. F37-39, pp. [59]-74

ISBN 80-210-1407-5

ISSN 0231-5025

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110756>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

INGEBORG SCHEMPER-SPARHOLZ

BEMERKUNGEN ZUR STILBILDUNG BEI GIOVANNI GIULIANI

Es ist das Verdienst des Jubilars, die Werke Giovanni Giulianis in Mähren veröffentlicht und als Denkmalspfleger die Rekonstruktion des Gartens des Kaunitz-Schlusses in Slavkov (Austerlitz) betrieben zu haben.¹ Dieser vermittelt heute am besten eine Vorstellung der dekorativen Fähigkeiten des venezianischen Bildhauers, der als einer der ersten spätbarocke Ausdrucksmöglichkeiten in die Wiener Skulptur eingeführt hat. Der bildhafte Aufbau der Skulpturen, die malerisch zusammenfassende Silhouette, die Bezogenheit der Figuren über den Freiraum hinweg durch kontrapostischen Aufbau und Blickkontakt täuschen darüber hinweg, daß Giuliani nicht nur die vom Auftraggeber verlangten antiken Topoi variierte, sondern gerne Figurentypen des 16. Jahrhunderts aufgriff und in seinem Sinn uminterpretierte. Dies wird an anderer Stelle von Maria Pötzl-Malikova für die Gartenskulptur gezeigt und soll hier durch Beispiele aus dem sakralen Bereich ergänzt werden.²

Es ist davon auszugehen, daß alle Vermutungen über die Ausbildungszeit Giulianis auf den Angaben von Vincenzo Fanti beruhen: „Venne Giuliano al mondo in Venezia, e fu figliolo d' un Fornaio. Osservando egli sin dalla sua prima fanciullezza esser inclinato alla scultura, deliberò d' applicarsi, e si fece Scolaro del Faistenberger, valente Scultore in quel tempo. Questi poco dopo fu chiamato alla corte di Bavaria, e nominato Scultore di quell' Elettore; il perche partissi di Venezia, e seco ne menò ancora il suo Scolaro Giuliani. Arrivati a Monaco non perdonò costui a fatica alcuna per superare qualunque difficoltà dell' arte; ed essendone felicemente venuto a capo, prese congedo dal suo

-
- 1 M. Stehlík, D. Martinelli, G. Giuliani a A. Lanzani v kounicovské korespondenci, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské university, XVII/F 12, Brno 1968, S. 119 ff. – M. Stehlík, Nuovi particolari dell'opera di G. Giuliani, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 1971, F 14-15, 271 ff. – Die Werke Giulianis in Mähren werden in der Monographie von E. Baum, G. Giuliani, Wien 1964 nicht berücksichtigt.
 - 2 M. Pötzl-Malikova, Zur Typenbildung bei Giovanni Giuliani – Die Bedeutung der Statuetten Duquesnoys in der Liechtensteinschen Kunstkammer für sein Werk, in diesem Band, S. 13.

Maestro, e venne a Vienna.³ Nach Fanti traf Giuliani in Venedig auf den aus Tirol stammenden Bildhauer Andreas Faistenberger, dessen Schüler er wurde und dem er angeblich nach München folgte, als Faistenberger kurbayrischer Hofbildhauer wurde. Tatsächlich läßt sich weder ein Italienaufenthalt Faistenbergers quellenmäßig nachweisen noch zwingend aus seinem Werk erklären. Er wurde nach einer Gesellenzeit bei Balthasar Ableithner in München (1668) nach den Zunftgesetzen 1679 Meister und 1680 Hofschutzbefreiter.⁴ Schenkt man also Fanti, der sich wohl auf Informationen seines Vaters, des Malers Gaetano Fanti, stützen konnte soweit Glauben, daß Giuliani sich in der Werkstatt Faistenbergers in München aufgehalten hat und von dort um 1690 nach Wien gekommen ist, so kommen nur die Jahre 1687 bis 1690 in Frage.⁵ Es sei hier die Hypothese gestattet, daß Giuliani unter der Leitung Faistenbergers bei dem umfassenden Ausstattungsprojekt für Kirche und Kloster der Theatiner mitgearbeitet hat und dort seine Fähigkeiten als Bildschnitzer vervollkommen hat. Die Bauleitung hatte Enrico Zuccalli, der um 1689 das erste Umbauprojekt für den Wiener Stadtpalast des Grafen Dominik Andreas Kaunitz entwarf, als dieser von seiner Gesandtschaft am Münchner Hof nach Wien zurückkehrte. Giuliani könnte Kontakte zu seinem späteren wichtigen Auftraggeber also bereits am Münchner Hof geknüpft haben.

Eine Ausbildung bei Giuseppe Maria Mazza in Bologna, wie sie schon Erika Tietze-Conrat annimmt, ist ebenfalls nicht belegt.⁶ Es ergeben sich für die Wiener Werke zwar teilweise überraschende Übereinstimmungen mit Werken Mazzas, besonders beim Aufbau der Terrakotta – Modelli, die tw. auch eine ähnliche Metallfassung zeigen, doch scheint Giuliani erst über Fürst Hans Adam von Liechtenstein und seine Vorliebe für den Bolognesen mit dessen Stil vertraut geworden zu sein.⁷ Hans Adam von Liechtenstein hat mit seinem formal ausge-

3 V. Fanti, *Descrizione completa di tutto cio che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di Sua Altezza G. W. Liechtenstein*, Wien 1767. S. 15, 142 f.

4 C. Rösner, *Andreas Faistenberger (1646–1735) – Leben, Werk und Stellung eines Münchner Hofbildhauers um 1700*, Diss., Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 1988. Erst 1688 nennt sich Faistenberger Churkölnischer Hofbildhauer im Dienst von Kurfürst Max Emanuels jüngerem Bruder Joseph Clemens, als dieser zum Erzbischof und Kurfürst von Köln ernannt wurde.

5 Nimmt man an, daß der 1663 geborene Giuliani seine italienische Lehrzeit etwa als 18-Jähriger beendet hat, so kann er frühestens 1681 nach München gekommen sein. Sein Name wird in den Stadtsteuerbüchern Münchens nicht erwähnt, allerdings sind die Jahrgänge 1687–1690 verlorenggegangen. C. Rösner, zit. Anm. 4, S. 26, Anm. 126.

6 E. Tietze-Conrat, *Die Bronzen der fürstl. Liechtenstein'schen Kunstkammer*. Veröffl. d. Kunsthist. Inst. d. Z. K. f. Denkmalpflege 1917. – Dieselbe, Artikel über G. Giuliani in: *Thieme-Beckers Künstlerlexikon*.

7 Am 24. 1. 1697 bestätigt Mazza die Bezahlung von „doppie dieci Italiae“ für drei Wachsmodele und zwei „gruppetti“ aus „terra“ (HALV, Kart. 69, Reg. 1002), in einem Brief vom 11. 1. 1702 an Fürst Johann Adam von Liechtenstein erwähnt Mazza 8 Modelli von Gruppen, die sich auch tatsächlich in der Liechtenstein'schen Sammlung noch 1807 nachweisen lassen, vgl. Anm. 31 (Für die Möglichkeit der Einsichtnahme der unpublizierten Regesten zur Bautätigkeit Johann Adams von Liechtenstein danke ich Herrn Dr. Haupt, Wien,

richteten künstlerischen Geschmack und seiner Vorliebe für die „invenzione“ wohl wesentlich zur erhöhten Wertschätzung von Entwurfskizzen, aber auch „Ricordi“ berühmter Kompositionen beigetragen. Die dzt. verschollenen Modelle Mazzas waren noch 1807 im Schlafzimmer des Fürsten Aloys von Liechtenstein als Dekoration aufgestellt.⁸ Bis jetzt war nicht bekannt, daß Hans Adam von Liechtenstein schon 1687 über den Juwelier Christoph Rad in Augsburg an Abgüsse der Venus Medici und „von den schönsten statuen, so zu Rom“ heranzukommen trachtete, jedoch von dort den Bescheid erhielt, diese seien nur über Paris zu erlangen, wo sie im Besitz des Königs seien, er könne nur kleine Nachbildungen beschaffen.⁹ 1694 bestellte der Fürst bei dem Gipshändler Maier-vermittelt über Christoph Rad- in Augsburg u. a. Abformungen von Reliefs Algardis und Duquesnoys, die seinem offiziellen Geschmack am besten entsprachen, und beabsichtigte diese gerahmt hinter Glas als Dekoration zu verwenden.¹⁰ Eine solche Einstellung des Bauherrn mag wohl auch Giulianis Bewußtsein von dem Kunstwert seiner eigenen Terrakottaentwürfe gestärkt haben, sodaß er so viele Skizzen aufbewahrte, die heute die größte barocke Modellsammlung nördlich der Alpen darstellen. Es scheint jedoch bezeichnend für die Haltung Hans Adams von Liechtenstein gegenüber seinem „Hausbildhauer“, daß er ihn zwar als ausführenden Meister des opulenten Statuenprogramms seiner Paläste anerkannte, an seinen eigenen „invenzioni“ jedoch wenig Interesse hatte. So konnte Giuliani seine Sammlung, in der sich zahlreiche Entwürfe für Hans Adam von Liechtenstein befinden, nach Stift Heiligenkreuz mitnehmen, wo er vertraglich verpflichtet wurde, die Modelle nach seinem Tod dem Kloster zu überlassen.

Sowohl stilistische als auch chronologische Gründe sprechen gegen eine Schulung Giulianis bei Mazza. Der nur zehn Jahre ältere in Bologna geborene Künstler wurde zunächst als Maler ausgebildet und ist erst ab 1675 mit plastischen Arbeiten faßbar, die stark an der akademisch-klassizierenden Auffassung Algardis und Duquesnoys, wie sie von der Accademia Clementina vertreten wurde, anschließen. 1681 entstand seine erste öffentlich erfolgreiche Stuckdekoration in der Capella Manzoli in S. Giacomo Maggiore in Bologna.¹¹ Die berühmten Bronzearbeiten in Venedig wie der Hochaltar von Il Redentore, die Reliefs in San Giovanni e Paolo sind erst ab 1704 zu datieren.¹² Wir können

Kunsthistorisches Museum herzlich).

- 8 Inventar der Fürstlich Liechtenstein'schen Kunstsammlung von Johann Dallinger d. Ä., Wien 1807, Nr. 98-105, HALV.
- 9 HALV, Kart. 68, Reg. 151, 152, 741, 744, 744a. Tatsächlich ließ Hans Adam von Liechtenstein später die Abgüsse der Venus Medici, des Tanzenden Fauns (1698 bezahlt), des Bacchus von Michelangelo von Massimiliano Soldani in Florenz herstellen, K. Lankheit, Florentinische Barockplastik, München 1962.
- 10 Brief des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein an Christoph Rad, Wien 8. 9. 1694, HALV, Kart. 68, 741.
- 11 E. Riccomini, Ordine e Vaghezza – Scultura in Emilia nell'età barocca, Bologna 1972, S. 90ff.
- 12 C. Semenzato, La scultura veneta del seicento e del settecento, Venezia 1966, S. 32 f.

vielleicht annehmen, daß Giuliani den Künstler auf seiner Italien-Reise 1699 kontaktiert hat, als er in Begleitung des jungen Prinzen Franz von Liechtenstein in der Lagunenstadt weilte.¹³ Mazza, der eine Stellung beim Fürsten Hans Adam von Liechtenstein ausgeschlagen hatte, sandte, wie oben erwähnt 1697 und 1702 Wachs- und Tonmodelle nach Wien, die Giuliani ins große Format als Gartenskulpturen umzusetzen hatte. Eine Gegenüberstellung Mazza – Giuliani in ihren Arbeiten für Liechtenstein ist dzt. nicht möglich, doch erscheinen mir andere Modelle Mazzas plastischer empfunden, geschlossener im Umriß und zurückhaltender in der Bewegung.

Giuliani mußte sich seine Position auch als ausführender Bildhauer erst erobern. Hans Adam hielt, wie bereits angedeutet, wenig von den in Wien tätigen Bildhauern: „...perche in questi parti qui non si trova gente che habbia buon gusto d’invenzione“, schreibt er an Giuseppe Mazza in Bologna.¹⁴ Möglicherweise hat Giuliani nach seinem ersten Auftrag in Wien für die Gartenausstattung des Grafen Montecuccoli in der Leopoldstadt Wien nochmals verlassen. Fanti berichtet von einem längeren Aufenthalt in Augsburg mangels Aufträgen in Wien, den er allerdings nach der Venedigreise ansetzt: „ma non trovando qui lavori per lui, si parti di nuovo ed andonne in Augusto“.¹⁵ Ein Aufenthalt nach 1699 scheint aber ausgeschlossen, da gerade zu dieser Zeit die Ausstattungsarbeiten für Fürst Hans Adam von Liechtenstein und Graf Dominik Andreas Kaunitz auf Hochtouren liefen und nebenbei auch schon Aufträge für Stift Heiligenkreuz ausgeführt wurden. Vielmehr möchte ich den Versuch, sich in Augsburg festzusetzen vor seiner Einbürgerung in Wien 1693 annehmen. Augsburg hatte damals eine streng organisierte Zunft mit etwa 17 bürgerlichen Bildhauern ohne wirklich führende Persönlichkeit, die den Zuzug von auswärtigen Bildhauern zu verhindern trachteten. Dem schwäbischen Bildhauer Ehrgott Bernhard Bendl gelang es 1687 in diese Phalanx einzubrechen und die Provinzialität der Augsburger Plastik nach dem dreissigjährigen Krieg zu überwinden.¹⁶ Augsburg zehrte damals noch von dem Ruhm des frühbarocken Georg Petel. Giuliani hingegen fühlte sich, wie noch gezeigt werden soll, offenbar stärker von der italoflämischen manieristischen Tradition des 16. Jahrhunderts beeindruckt, die ihm von seiner Heimat vertraut war. Das unterscheidet ihn von Faistenberger, dessen Werk eine seltsame Mischung von italienischer Idealität und übersteigertem Realismus vor allem durch die Fassung aufweist. Verwandt ist vielleicht die Neigung zur Bildhaftigkeit der Skulptur, jedoch fehlt Faistenberger jene artifizielle Mehrsichtigkeit, die gleichzeitig Bewegung suggeriert und charakteristisch für den Aufbau von Giulianis Werken der neunziger Jahre ist. Die Wurzel dieses statuarischen Prinzips ist bekanntlich beim späten Michelangelo zu su-

13 V. Fanti, zit. Anm. 3.

14 Bologna, Bibl. Comunale del’ Archiginasio, MS B 153, c. 152.

15 V. Fanti, zit. Anm. 3.

16 M. Stahlknecht, E. B. Bendl. (1660-1738), Ein Augsburger Bildhauer des Spätbarock, Diss. München 1978.

chen und wurde durch Giambologna in Florenz bzw. Alessandro Vittoria in Venedig zum bewußt eingesetzten Stilmittel. So wie nun Giuliani antike Vorbilder auftragsbedingt rezipiert, so lassen sich in seinem Werk auch nahezu zitathaft manieristische Figurentypen nachweisen. Mit Interesse bildet er z. B. in Ton die in der italo-flämischen Tradition des 16. Jahrhunderts stehende Gruppe Herkules besiegt den hesperischen Drachen nach, welche als Ofen im Stadtpalast des Prinzen Eugen diente.¹⁷ Den Drachen übersteigend wendet sich Herkules nach seiner linken Seite und holt mit der Keule über seine rechte Schulter aus, wodurch die charakteristische schraubenförmige Bewegung entsteht. Held und Drachen sind durch die kontrapostische Bewegung miteinander verspannt, ein Prinzip, das Giuliani bei seinen eigenen dekorativen Gruppen vermeidet, die vorwiegend durch die bewegte Silhouette in Frontalansicht malerisch verbunden werden. Auch bei der Umsetzung des Vorbildes ist diese Tendenz zu spüren.

In der mächtigen geschnitzten Figur des Johannes des Täufers (Wien, Österreichische Galerie), der wohl mit den Choraltären in Heiligenkreuz in Verbindung zu bringen ist,¹⁸ ist z. B. ein Vorbild Giambolognas zu erkennen, das in der Bronzestatue aus S. Maria degli Angiolini in Florenz erhalten ist, einem späten Werk, das aber auf ein älteres Modell für eine verlorene Silberstatue zurückgeht, die 1586 Fernando di Medici für die Lateransbasilika stiftete (Abb. 1, 2).¹⁹ Ist die Vermittlung dieser Kenntnis nur durch einen Florenzaufenthalt Giulianis zu erklären, so kann man wohl sicher annehmen daß der Bildhauer das Johannesgemälde von Tizian gesehen hat, welches sich einst in S. Maria Maggiore in Venedig befand (heute Accademia) (Abb. 3).²⁰ Die Verwandtschaft mit Giambologna ist jedoch noch größer, sodaß ein bewußtes Zitieren dieses Figurentypus vermutet werden muß.²¹ Die heroische Gestalt Tizians verrät mittelita-

-
- 17 Die beiden Gruppen dzt. Schönbrunn, Schloß Vestibül, s. E. Zeithammer, Zwei Bronze-
gruppen des Prinzen Eugen in: Mitt. d. Österr. Galerie, 1964. Die Autorin schreibt die
Gruppen aus rein stilistischen Gründen dem Puget-Schüler Marc Chabry zu und betont die
barocke Einansichtigkeit. Vgl. die Terrakottagruppe Giulianis in Heiligenkreuz, Stiftsmuse-
um, Österr. Kunsttopographie, die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz (D. Frey), XIX,
Wien 1926, Nr. 123.
- 18 E Baum, zit. Anm. 1., Dies. Katalog des Österreichischen Barockmuseums II, 1, Wien 1980,
Kat. Nr. 95.
- 19 Es wäre möglich, daß es einen heute verlorenen weiteren Guß der kleinplastischen Version
gegeben hat, doch könnte Giuliani auch die große Marmorfassung in der Salviatikapelle in
S. Marco in Florenz (um 1580) gekannt haben. Ch. Avery, Giambologna, The complete
sculpture, Oxford 1987, S. 197.
- 20 Die Datierung des von L. Dolce wegen seiner Verbindung von „disegno“ und „colore“ ge-
rühmten Gemäldes schwankt zwischen 1530 und 1540/44. Im Ausstellungskatalog „Le
siècle de Titian“, Paris 1993, wird es aufgrund der Farbchromatik und den skulpturalen
Qualitäten, die mit einer Michelangelo-Rezeption in Verbindung gebracht werden, um 1538
datiert. Der Johannes Tizians aus S. Maria Maggiore war durch verschiedene Graphiken
verbreitet.
- 21 Möglich wäre nur ein – mir nicht bekanntes – gemeinsames Vorbild für Tizian und Giambo-
logna. Für die Johannesfigur Tizians wird in der Literatur auf den Johannes nach Jacopo
Sansovino in der Ca d'Oro hingewiesen, der jedoch keinen so ausgeprägten Kontrapost

lienischen Einfluß und hat ausgesprochen statuarischen Charakter mit dem ausgeprägten Kontrapost durch den auf einen Stein hochgestellten linken Fuß, dem in rhetorischer Geste weggestreckten rechten Arm, dem gesenkten linken Arm, der in das umgehängte Fell greift und dabei mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das Lamm zu seinen Füßen weist. Die Figur ist in sich gedreht, um den Eindruck der Dreidimensionalität zu erhöhen. Den hochgestellten linken Fuß des Propheten sehen wir im Profil nach rechts, das rechte Bein en face, der Blick wendet sich an ein Publikum, das links vor dem Bild angenommen werden muß, während der rechte Arm, welcher der Blickrichtung folgt, annähernd im Profil nach links gegeben ist. Es ist zu vermuten, daß Tizian im Sinne der damals aktuellen Paragone-Diskussion die Möglichkeiten der Mehransichtigkeit der dreidimensionalen Künste mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Malers zu übertreffen trachtete.²² Giambologna verstärkt den Kontrapost, indem er bezeichnenderweise das Standmotiv umkehrt ohne die Gestik des Oberkörpers zu verändern. Dadurch öffnet sich die rechte Seite des Propheten scherenartig, die linke Körperhälfte mit der gesenkten Schulter, dem der gesenkte Blick entspricht, zeigt eine geschlossene Silhouette.²³ Giuliani gleicht nun die Achsenverschiebung aus, indem er den Heiligen mit beiden Beinen fest auf einer Plinthe stehen läßt, den rechten Arm nur leicht abwinkelt und dadurch die Schultern auf gleiche Höhe bringt. Trotz heroischer Gliedmaßen sind die Proportionen wesentlich gedrungener.²⁴ Die Drehung der Figur selbst, die durch eine unterschiedliche

aufweist (B. Boucher, *The sculpture of J. Sansovino*, New Haven, London 1991., Cat. Nr. 63, Abb. 350). H. E. Wethey, *Tizian, The paintings, I*, London 1969, Kat. Nr. 165 meint in der Figur Tizians eigene Erfindung zu sehen. E. Dhanens in: *Jean Boulogne*, Brüssel 1956, leitet nicht überzeugend die Plastik Giambolognas von einer Alabasterstatue König Davids von Jean Dubroeuq am Lettner von S. Waudru in Mons ab (ebenda, Fig. 1).

- 22 Die Landschaft, vor die der Prophet gestellt ist, gehört mit ihrer glühenden Farbigkeit, dem leuchtenden Blau des Himmels, den zarten Wolken und dem die Kontour des Heiligen wiederholenden Felsen links zu den schönsten Schöpfungen des Meisters. Das Bild wurde bisher nicht in die Paragone-Diskussion einbezogen, s. St. Grundmann, *Tizian und seine Vorbilder, Erfindung und Verwandlung*, Diss. Wien/Köln 1987 weist in diesem Zusammenhang auf die Kombination plastischer Zitate nach Michelangelo beim Sebastian des Averoldi-Altairs hin.
- 23 Das Lamm, auf den der Zeigefinder weisen sollte fehlt.
- 24 Baum, zit. Anm. 1, S. 53, Nr. 104 hält sich zwar an die im Katalog des Wiener Barockmuseums ausgesprochene Beziehung der Figur zum Hochaltar von Heiligenzoo, nennt den Johannes jedoch Giuliani stilistisch fremd und keinesfalls eigenhändig. Aufgrund der Freilegung der originalen Vergoldung ändert Baum ihre Meinung im Katalog des Barockmuseums von 1980, Katnr. 95. Trotz Abweichung von dem erhaltenen Figürchen des Täufers vom sog. Altarmodell (heute Pf. k. Raisenmarkt), das einen knienden Johannes als Gegenstück zur knienden Magdalena als Aufsatzfigur zeigte, nimmt die Autorin einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Hochaltar von Heiligenzoo an und erklärt durch die ursprüngliche Anbringung in großer Höhe auch die in Nahansicht unstimmen Proportionen. Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß Mathias Steinl denselben Typus eines Johannes d. T. für den Hochaltar der Stiftskirche von Zwettl vorgesehen hatte, wo dasselbe Figurenprogramm vorgesehen war (s. L. Pühringer-Zwanowetz, M. Steinl, Wien 1966, Abb. 225). M. E. scheint jedoch Steinl aus stilistischen Gründen aus. Die Figur Giulianis mag in anderem Zu-

Ausrichtung der Gliedmaßen entsteht, entspricht den Vorbildern. Gegenüber der scharfen exakten Modellierung von Giambolognas Metallplastik finden wir bei Giuliani die charakteristische buckelig bewegte Oberfläche, auf der sich um die Bauchmitte die Falten realistisch zusammenschieben. Die weiche Modellierung, die in den Tonmodellen schon eine spätbarocke Sprache verrät, könnte in diesem Fall eher vom Protobarock des Adrian de Vries herkommen, der Giuliani von seinem Aufenthalt in Süddeutschland und durch die Kenntnis der Sammlung Liechtenstein vertraut sein mußte. Gerade die michelangeleske Übersteigerung der Gliedmaßen und das Streben nach Ausdruck in Gesicht und Gestik lassen auf diese Möglichkeit schließen. Vielleicht läßt sich ein unmittelbarer Zusammenhang durch die Figur des leidenden Christus des Gaadener Ölbergs mit dem Schmerzensmann des Adrian de Vries aus der Sammlung Liechtenstein herstellen, betrachtet man die leidend hochgezogenen Augenbrauen, den geöffneten Mund und die gerungenen Hände. Auch weist die Christusfigur eine Monumentalität auf, die Giuliani sonst fremd ist.

Stark beeindruckt war Giuliani in Augsburg offenbar von den Werken Hubert Gerhards und wir können annehmen, daß schon Giuliani Georg Raphael Donner auf den Augustusbrunnen hingewiesen hat, der noch immer als wichtigste Anregungsquelle für den Mehlmarktbrunnen in Wien zu gelten hat. Er selbst übernahm von Gerhard bestimmte Figuren- und Ausdruckstypen vor allem in der religiösen Plastik. Die Bronze-Figur eines Propheten des Fugger-Altars in Augsburg (London, Victoria and Albert Museum) findet z. B. ihren Reflex in der im Ton- und Holzmodell erhaltenen Figur des Hl. Joachim für den Hochaltar in Heiligenkreuz (um 1694), die einen ähnlich serpentinierten Aufbau zeigt – ausgehend von dem bei Giuliani noch durch Hochstellen des linken Beines verstärkten Kontrapost und einer Drehung der Figur nach links (Abb. 4, 5).²⁵ Der bärtige Männerkopf mit dem abgewandten Blick wird ganz ähnlich von der Draperie hinterfangen und beschattet, wodurch im Sinne Michelangelos eine Verinnerlichung des Ausdrucks suggeriert wird.²⁶ Völlig unterschiedlich ist natürlich die Formulierung des Faltenwurfs, der bei Gerhard dem Material entsprechend scharf geschnitten, die Horizontale und den blockhaften Charakter betont, bei Giuliani im weichen Ton fließend rieselnd gegeben sind, wobei sich um die Leibesmitte ein berninesker Knoten bildet und an dieser Stelle die stärkste Körperlichkeit erreicht wird. Den mit Arbeiten in Ton vertrauten Künstler Giuliani mag die Apostelreihe aus Terrakotta von Gerhard und Carlo Pallago in St. Ulrich in Augsburg besonders angesprochen haben.²⁷ In der Ver-

sammenhang mit einem der Choraltäre von Heiligenkreuz gestanden sein.

25 Ausst. kat. Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance und Barock, II. Augsburg 1988, Kat. Nr. 535.

26 Findet sich auch bei A. Vittoria, doch weniger barock.

27 Die Apostelserie wurde von K. Feuchtmayer (in: das Schwäbische Museum 1926) Andreas Steinmüller zugeschrieben. Die neuere Forschung weist sie jedoch Hubert Gerhard und Carlo Pallago zu, zuletzt D. Diemer, Bronzeplastik um 1600 in München. Neue Quellen und Forschungen. 1. Teil, in Jb. des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 2, 1986. Die Figuren

bindung von serieller Gleichförmigkeit und Variabilität des Ausdrucks scheint er sich ihrer bei der Gestaltung der Chorgestühlsbüsten in Heiligenkreuz noch 1707 erinnern zu haben. Die knorrigen Gesichter mit den detailliert eingetragenen Merkmalen des Alters, der variierten Kopfhaltung und Blickrichtung, die den Eindruck von „alt“ und „naturgetreu“ erwecken sollen, wirken wie Verwandte der Augsburger Serie (Abb. 6, 7). Entgegen der in der Literatur immer wieder vorgetragenen Meinung haben die Heiligenkreuzer Büsten nämlich kaum Porträtcharakter, sondern geben unterschiedliche Affekte wie Ergriffenheit, innere Sammlung, konzentriertes Singen, typisiert und durch die Attribute in erkennbarer hierarchischer Abstufung, wieder. Im Gegensatz zu den etwa gleichzeitig entstanden Kriegermasken Andreas Schlüters am Zeughaus in Berlin rezipiert Giuliani aber noch nicht die von der französischen Akademie kanonisierten Ausdruckstypen Charles Lebruns, sondern begnügt sich mit den für dekorative Zwecke verbindlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Frühbarock, die er allerdings mittels seiner spätbarocken Manier steigert.²⁸

So präsentiert sich das Werk Giulianis in einer für den Künstler des Spätbarock charakteristischen Weise als Reflex auf mannigfaltig erfahrene Eindrücke, wobei neben der hier angesprochenen manieristischen Tradition, die ihn in Venedig, möglicherweise Florenz, aber auch Augsburg besonders angesprochen hat, noch einmal die Frage der Vermittlung seines zeitgemäßen barocken „Idioms“ untersucht werden müßte. Die grundlegende Ausbildung wird wohl doch in Venedig im Umkreis Giusto le Cortes erfolgt sein, der mit der malerisch bewegten Silhouettenbildung seiner auf Frontalansicht bildhaft angelegten Figurengruppen und ausdrucksvoll flatternden Draperien seine berninesken Erfahrungen weitergab.²⁹ In dieser Richtung wurde er später durch die ihm zur Verfügung gestellten Modelle Mazzas und Soldanis bestärkt. Sie zwangen ihn allerdings bei den Aufträgen für Hans Adam von Liechtenstein zu ausgewogenerer Statuarik und Zurücknahme der Bewegung, wie heute nur mehr an dem heterogenen Figurenensemble des Stadtpalastes zu beobachten ist. Ist nun die eher geringschätzig Behandlung Giulianis durch Hans Adam von Liechtenstein sozusagen als Bildhauer zweiter Ordnung berechtigt, der ihn wohl zu den Bildhauern rechnet, denen er Mangel an „invenzione“ vorwirft? Überblickt man die dekorativen Ensembles aus Stein bzw. die reiche Produktion an Schnitzwerken

hatten ursprünglich eine Metallfassung.

28 Vgl. die Apostelreihen Van Dijcks, wo es eine ähnliche Konzentration auf die Köpfe gibt. Die im Ausdruck nur gering variierte Büste als serielles Dekorationsmittel war um 1700 sehr beliebt. Fürst Hans Adam von Liechtenstein sammelte italienische Büsten von Mazza, Filippo Parodi u. a., wobei er drastische Kontraste im Ausdruck bevorzugte – nach dem Vorbild Berninis der Anima Beata und Anima Beata. Ausstellungskatalog, 5 Jahrhunderte italienischer Kunst aus den Sammlungen der Fürsten von Liechtenstein, Vaduz 1993. Zar Peter der Große bestellte 1717 in Venedig 50 Büsten für den Sommergarten in St. Petersburg, die u. a. die Sternkreiszeichen, diverse Allegorien und je 12 Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen darstellen. O. Neverov, Nuovi materiali per una storia della sculture decorative del Giardino d'estate, in: Xenia 13, 1987, S. 85-109.

29 C. Semenzato, zit. Anm. 12.

seiner erfolgreichen Zeit (ca 1690-1711), so fällt einerseits eine starke Bindung des Stils an das Material und die zu bewältigende Aufgabe auf, andererseits die Ambivalenz von nahezu serieller Wiederholung bestimmter Figurentypen im Sinne einer dekorativen Einheit und individuell gestalteter Figuren, die man gerne unter Hinweis auf Werkstatt und Mitarbeit anderer Künstler aus dem Werk ausscheiden möchte. Sie unterscheiden sich wesentlich in der Proportionierung, dem Verhältnis Körper – Gewand und verraten m. E. den Versuch verschiedene „Modi“ aufgrund selbst studierter Vorbilder experimentell auszuprobieren.³⁰ Gerade dadurch war Giuliani prädestiniert als Lehrer, obwohl für ihn keine Beziehungen zum Kaiserhof und zur Akademie der Brüder Strudel nachgewiesen ist.³¹

Původ snímků — Nachweis der Abbildungen

Archiv autorky 1–7

-
- 30 Sicherlich ist auch die Frage der Mitarbeiter Giulianis noch genauer zu untersuchen. So wird bei den Liechtensteinschen Unternehmungen häufig ein Bildhauer namens Bomboli genannt, allerdings meist mit untergeordneten Arbeiten (HAL, Reg. 165, 265, 300, 741, 744, 749, 752, 786). Er ist möglicherweise identisch mit dem für Graf Dominik Anton Kaunitz tätigen Cristoforo Bombelli der vorher die Terrakottevasen für Schloß Troja in Prag geschaffen hat. Das dekorative Ensemble des Liechtenstein'schen Garten in der Rossau ist aufgrund der nun zugänglichen Quellen neu zu untersuchen. Wenn auch nur in Relikten erhalten läßt sich aufgrund der Bilder Bellottos, der 8 thematisch bekannten Gruppen nach Modellen Mazzas – nämlich Diana und Endimion, Mars und Venus, Jupiter und Ganymed, Boreas und Orythia, Aurora und Cephalus, Herkules und Iole, Pluto und Proserpina, Herkules und Anteus – und einem Kostenvoranschlag, den Giuliani am 13. 9. 1706 dem Fürsten vorlegte und der nach Abstrichen bei der geforderten Bezahlung auch genehmigt wurde, das Programm als ein allgemein enzyklopedisches bezeichnen ohne bewußte Bezugnahme auf den Bauherrn. Giuliani sollte 30 einfache Statuen, und 8 Gruppen und ca. ebenso viele Vasen für die Attika der niedrigen Nebengebäude liefern. „La compositione o pensiere“ sollten sein: „Le quatro parti del mondo, li quatro elementi, le quatro stagioni, le quatro parti del giorno, le nove Musse con Apollo, li cinque sentimenti, cioe visso, udito, e tatto et odorato et gustare, le quatro conplessioni, cioe sanguigno, colericho, malemanicho et flematicho, le tre virtu, cioe carità et del animo et virtu insuperabile“ (HAL 1456). Aufgrund dieses Programms lassen sich auch eine Reihe von in Heiligenkreuz erhaltenen Modellen mit dem Auftrag in Verbindung bringen. Ö. K. top. Heiligenkreuz, zit. Anm. 17, Nr. 113 (Aurora), Nr. 123 (Hoffnung), Nr. 15 (Fortitudo, dat. 1708), Nr. 14, 111, 112 (Weltteile), Nr. 116 (Diana und Aktäon), Nr. 117 (Herkules und Omphale), Venus Anadyomene (Bes. L. Marx, S. 224).
- 31 Zum Verhältnis Giuliani – Donner und zur manieristischen Tradition s. L. Ronzoni, Beobachtungen zu den frühen Statuetten G. R. Donners, in: Städel-Jahrbuch, 1995 (?), in Druck.



I. G. Giuliani, Johannes der Täufer. Wien. Österreichische Galerie.



2. Giambologna, Johannes der Täufer. Florenz, S. Maria degli Angiolini.



3. Tizian, Johannes der Täufer. Venedig, Galleria dell' Accademia.



4. G. Giuliani, Hl. Joachim. Heiligenkreuz, Klostermuseum.



5. H. Gerhard, Ein Prophet. London, Victoria and Albert Museum.



6. G. Giuliani, Büste eines Mönchs. Heiligenkreuz, Chorgestühl.



7. C. Pallago, Haupt des Hl. Simon. Augspurg, St. Ulrich.