

Pötzl-Malíková, Mária

**Zur Typenbildung bei Giovanni Giuliani : die Bedeutung der Statuetten Duquesnoys in der Liechtensteinischen Kunstkammer für sein Werk**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1993-1995, vol. 42-44, iss. F37-39, pp. [13]-34

ISBN 80-210-1407-5

ISSN 0231-5025

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110763>

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.

**ČLÁNKY — ARTICLES — AUFSÄTZE**



MARIA PÖTZL–MALIKOVA

## ZUR TYPENBILDUNG BEI GIOVANNI GIULIANI

### Die Bedeutung der Statuetten Duquesnoys in der Liechtensteinischen Kunstkammer für sein Werk

In der grundlegenden Arbeit Erica Tietze–Conrats aus dem Jahr 1917 über die Bronzesammlung des Fürsten Liechtenstein, wird u. a. erstmals auf die exemplarische Wirkung der virtuoson Bronzestatuetten eines Apollo und eines Merkur von François Duquesnoy, die sich seit dem 17. Jahrhundert in dieser Sammlung befinden<sup>1</sup>, auf das Schaffen Georg Raphael Donners hingewiesen<sup>2</sup>. Diese Erkenntnis ist durch weitere Forschungsarbeit und neue Funde seither noch erhärtet worden<sup>3</sup> und zählt heute zu den wenigen eindeutigen Prämissen der noch immer vage umrissenen frühen Entwicklungsphase im Werk dieses Künstlers. Als eine ziemlich sichere Annahme gilt dabei, daß Donner die Kenntnis dieser Werke, die erst etwa 1706 aus dem Liechtensteinischen Schloß in Valtice (Feldsberg) nach Wien in das neuerbaute Stadtpalais des Fürsten Johann Adam Andreas kamen und dort nicht öffentlich zugänglich waren, seinem

- 
- 1 Auswahl aus weiterer Literatur: R. Baumstark: Liechtenstein, The Princely Collections, New York 1985 (Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art), S. 79, Kat. Nr. 49, 50 (O. Raggio), mit Abb.; H. Beck – P. C. Bol: Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein, Frankfurt 1986/87, (Kat. Ausst. Liebieghaus), S. 146, ff., Kat. Nr. 5, 6 (O. Raggio), mit Abb.; M. Leithe–Jasper: Zu Gast in der Kunstkammer, Wien 1991 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum), S. 105 ff., (M. Leithe–Jasper), mit Abb.; U. Wiczorek: Fünf Jahrhunderte italienischer Kunst aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Bern 1994 (Kat. Ausst. Vaduz), S. 126 ff., Kat. Nr. 56, 57 (V. Krahn), mit Abb.
  - 2 E. Tietze–Conrat: Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinischen Kunstkammer, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, XI (1917), S. 16 ff. Zur Beziehung der Klosterneuburger Statuette Donners zu den beiden Werken Duquesnoys siehe S. 63 f.
  - 3 Zu den inzwischen bekanntgewordenen zwei Bleistatuetten Donners, die sich direkt mit der Apollonfigur Duquesnoys auseinandersetzen, siehe zuletzt: M. Krapf: Georg Raphael Donner 1693–1741, Wien 1993 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie), S. 251 ff., Kat. Nr. 17, 18 (L. Ronzoni); H. Beck: Georg Raphael Donner, Aspekte der Stilbildung, Frankfurt 1993/94 (Kat. Ausst. Liebieghaus), S. 13 ff.

Lehrer Giovanni Giuliani zu verdanken hatte. Dieser war zwar seinem Status nach ein bürgerlicher Bildhauer Wiens, erfüllte aber in den Diensten des Fürsten die Stelle eines „Hofbildhauers“. An ihn wurden umfangreiche Ausstattungsarbeiten, nicht nur für die beiden Palais in Wien<sup>4</sup>, sondern etwa in derselben Zeit auch für mehrere Bauprojekte in Mähren vergeben<sup>5</sup>. Darüber hinaus begleitete er den Sohn seines Auftraggebers, Prinz Franz von Liechtenstein, auf seiner Kavaliertour nach Italien und wohnte sogar in den Jahren 1701–1711 in Wien in einem Gebäude, das dem Fürsten gehörte.

Giulianis Kenntnis der Liechtensteinischen Skulpturensammlung und sein Interesse an ihr ist bereits durch eine erhaltene Nachbildung eines der Werke dieser Sammlung nachgewiesen, den Hl. Sebastian eines unbekanntes italienischen Künstlers, die sich heute noch in der Bozzettosammlung Giuliani im Stift Heiligenkreuz befindet<sup>6</sup>. Ein anderes seiner Werke, die Gartenskulptur des Tanzenden Fauns im Liechtensteinischen Palais in der Rossau, die ebenfalls mit dieser fürstlichen Sammlung in Verbindung gebracht wurde<sup>7</sup>, ist wohl nicht nach der seit 1699 dort befindlichen Bronzenachbildung Massimiliano Soldanis nach der berühmten antiken Marmorfigur in der Medici-Sammlung in Florenz<sup>8</sup>, geschaffen worden. Ihr Vorbild ist eher eine der 12 kleinen Wachsfiguren nach berühmten Bildwerken dieser Sammlung, die Massimiliano Soldani auf Wunsch des Fürsten Johann Adam Andreas Anfang 1702 nach Wien geschickt hatte, um sie als Vorbilder für die Gartenskulpturen des Palais in der Rossau zu verwenden<sup>9</sup>. In letzter Zeit wurde aber darauf hingewiesen, daß sich diese Kenntnis bei

- 
- 4 E. Baum: Giovanni Giuliani, Wien–München 1964, besonders S. 23 ff., 26 ff., 48 ff.
- 5 Lit. u. a.: E. Tietze-Conrat: Georg Raphael Donners Verhältnis zur italienischen Kunst, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, I (1907), Anhang, S. 113 f. – publ. ein Vertrag zwischen dem Fürsten und Giuliani über 22 Statuen für das Stallgebäude in Lednice (Eisgrub) vom 25. Juni 1700; M. Stehlik: Nuovi particolari sull' opera di Giov. Giuliani, in: Sbornik prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, F 14-15 (1971), S. 271 f.
- 6 Die Reise mit dem jungen Prinzen nach Italien ist erwähnt in: V. Fanti: Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura ... di Liechtenstein, Vienna 1767, II., S. 142 f. Über das Wohnen Giuliani in einem Haus des Fürsten in den Jahren 1701-1711 siehe: E. Baum, zit. Anm. 4., S. 75, Regest Nr. 18.
- 7 D. Frey (u. K. Grossmann): Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz, Wien 1926 (Österr. Kunsttopographie, Bd. XIX), S. 223, Nr. 98, S. 233 (Abb.); E. Baum, zit. Anm. 4., S. 68, Nr. B 98. Zum Vorbild in der Liechtensteinischen Sammlung siehe u. a.: Ausst. Kat. Frankfurt, Liebieghaus 1986/87 (zit. Anm. 1), S. 155, Nr. 7 (J. Hecht), mit Abb.
- 8 E. Baum, zit. Anm. 4, S. 52, Nr. 91. Im Stift Heiligenkreuz befindet sich auch ein Tonbozzetto zu dieser Sandsteinstatue. Lit.: ÖKT, zit. Anm. 7, S. 224, Nr. 132, S. 240 (Abb.); E. Baum, zit. Anm. 4., S. 69, Nr. B 132. Zu der Bronzefigur Massimiliano Soldanis, die nach einer antiken Marmorstatue der Medici-Sammlung in der sog. Tribuna der Uffizien, dem Tanzenden Faun, geschaffen wurde, siehe u. a.: Ausst. Kat. Frankfurt, Liebieghaus 1986/87 (zit. Anm. 1), S. 238, Kat. Nr. 47 (O. Raggio), mit Abb.
- 9 Die erhaltene Korrespondenz zwischen dem Fürsten und Soldani über diesen Auftrag ist in extenso abgedruckt in: K. Lankheit: Florentinische Barockplastik, München 1962, S. 333 f., Nr. 665, 666, 668, 671. Soldani schuf etwa fünf Jahre später für die Liechtensteinische Kunstsammlung nach diesen Modellen auch Bronzestatuetten. Eine davon war auch der Tanzende Faun. Siehe: Kat. Ausst. Frankfurt, Liebieghaus 1986/97 (zit. Anm. 1), S. 232, Kat.

Giuliani nicht nur auf das Kopieren beschränkte und daß die beiden Statuetten Duquesnoys nicht nur das Schaffen seines Schülers Georg Raphael Donner nachhaltig beeinflussten, sondern offenbar auch bei der Gestaltung seiner eigenen Werke eine Rolle gespielt haben<sup>10</sup>. Im Zusammenhang mit dieser Feststellung wurde eine bemerkenswerte Reihe von Statuen aus der frühen Schaffensperiode des Künstlers genannt, die lange Zeit der Giuliani-Forschung unbekannt war — die Gartenskulpturen des Schloßparkes in Slavkov bei Brünn (Austerlitz)<sup>11</sup>. Um ihr Bekanntwerden hat sich der Jubilar dieser Festschrift in mehreren Abhandlungen verdient gemacht<sup>12</sup>.

Der Auftraggeber dieser Werke war einer der einflußreichsten Männer der Regierungszeit Leopolds I., Dominik Andreas Graf Kaunitz, der dem alten mährischen Landadel der Kounic entstammte und nach einer erfolgreichen diplomatischen Karriere, im Jahre 1696 Reichsvizekanzler wurde<sup>13</sup>. Er war ein Bauherr und Kunstsammler großen Stils<sup>14</sup>, auch wenn er bei weitem nicht die finanziellen Mittel besaß wie Johann Adam Andreas von Liechtenstein und das meiste durch seinen jähen Tod im Jahre 1705 ein Torso blieb. Er war u. a. auch

---

Nr. 49 (O. Raggio), mit Abb. Im Laufe von etwa zehn Jahren erhielt also der Fürst von Soldani drei verschiedene Nachbildungen derselben berühmten florentinischen Statue (zu diesem antiken Werk vgl.: F. Haskell – N. Penny: *Taste and the Antique*, New Haven–London 1981, S. 205 ff., mit Abb.). Weitere Modelli für die Gartenskulpturen in der Rossau erhielt der Fürst 1702 durch Vermittlung des Malers Franceschini vom Bologneser Bildhauer Giuseppe Mazza. Lit.: D. C. Miller: *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins*, Cambridge–New York–Melbourne 1991, bes. S. 252 ff., Nr. 102–110 (Mazza lieferte Entwürfe für acht Statuengruppen, darunter Venus und Adonis, Diana und Endymion, Pluto und Proserpina und Zephir und Flora).

- 10 Die Vermutung eines Einflusses der Statuetten Duquesnoys auf Giuliani sprach bereits E. Tietze–Conrat aus (zit. Anm. 2, S. 62: „Der muß wohl oft vor ihnen gestanden sein und sich in die geschmeidige Linienführung verschaut haben...“), sie verband sie aber mit der Stiegenhausstatuen im Palais Daun-Kinsky in Wien, die oft Giuliani zugeschrieben werden, meiner Meinung nach aber ein Werk eines bisher nicht identifizierten Zeitgenossen Giulianis sind. Ein Studium der Liechtensteinischen Bronzen vermutet bei Giuliani auch E. Baum, zit. Anm. 4, S. 19.
- 11 Auf Giulianis Anlehnung an Duquesnoys Liechtensteinische Statuetten in den Bewegungsmotiven einzelner Skulpturen im Park von Slavkov wurde von der Autorin dieses Beitrages in einem Vortrag an der Wiener Universität über die Beziehung G. R. Donners zur italienischen Kunst im Dezember 1990 hingewiesen. Unabhängig davon wurde der Einfluß Duquesnoys auf diese Werke Giulianis auch von M. Leithe–Jasper in: *Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum 1991* (zit. Anm. 1), S. 109 f. und von L. Ronzoni in: *Kat. Ausst. Österreichische Galerie 1993* (zit. Anm. 3), S. 256 konstantiert (bei Letzterem sind dabei auch die Skulpturen im Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau und im Palais Daun–Kinsky genannt).
- 12 Siehe besonders: M. Stehlík: *D. Martinelli, Giov. Giuliani a A. Lanzani v Kounicovské korespondenci*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, F 12 (1968), s. 119 ff.; M. Stehlík: *Nouvi particolari ...* (zit. Anm. 5), S. 272 ff.
- 13 Eine umfangreiche Biographie des Grafen beinhaltet die Publikation: G. Klingenstein: *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz*, Göttingen 1975, S. 41 ff.
- 14 C. Hálová–Jahodová: *Galerie moravských Kouniců*, in: *Časopis Matice Moravské*, 63/64 (1939/40), S. 87 ff.

der erste Bauherr des Wiener Palais in der Bankgasse, das er 1694, kurz vor seiner Abreise nach Holland in halbfertigem Zustand an den Fürsten Johann Adam Andreas verkaufte<sup>15</sup>. Nach seiner Rückkehr konzentrierte er sich auf den Umbau seines alten Stammsitzes in Slavkov. Der Projektant eines großangelegten Konzeptes war derselbe Domenico Martinelli, der etwa gleichzeitig auch die beiden Wiener Paläste des Fürsten Liechtenstein gebaut hatte<sup>16</sup>. Ein weiterer Künstler, den beide Auftraggeber in derselben Zeit beschäftigten, war auch Giovanni Giuliani. Seine Mitarbeit an den Projekten des Grafen Kaunitz ist nicht nur aus den bisher erhaltenen Werken ersichtlich, sondern auch durch Archivalien belegt.

Der umfangreichste und bedeutendste, aber nicht der einzige Auftrag des Reichsvizekanzlers an Giuliani ist der bereits genannte, etwa 30 Statuen und zwei große Statuengruppen zählende Gartenschmuck für den Schloßgarten von Slavkov<sup>17</sup>, den der Künstler etwa in den Jahren 1700–04 ausführte. Zwar wurde die Figur einer Flora angeblich schon 1695 akkordiert<sup>18</sup>, näheres über diesen ersten Auftrag, der ja noch in die Zeit fällt, in der Graf Kaunitz als österreichischer Gesandter in Holland war, wissen wir aber bisher nicht. Demnach scheint Giuliani schon in das frühe Planungsstadium einbezogen worden sein, denn in derselben Zeit sandte Martinelli aus den Haag, wo er sich mit dem Grafen aufhielt, an den gräflichen Verwalter und Bauführer namens Johann Georg Bitterpfeil, der im Lande blieb, die ersten detaillierten Pläne zum Umbau des Schlosses<sup>19</sup>. Ein noch früheres Bozzetto eines Merkur aus dem Jahre 1690, das sich im Giuliani-Nachlaß in den Sammlungen des Stiftes Heilitenkreuz befindet<sup>20</sup>, wurde zwar, wie man inzwischen erkannt hat<sup>21</sup>, als Vorlage für eine dieser Statuen benützt, doch scheint es unwahrscheinlich, daß es schon für diesen Auftrag entstanden war.

Der Umbau des Schlosses begann erst nach der Rückkehr von Kaunitz und Martinelli am Jahreswechsel 1697/98. Die Arbeiten flauten nach einigen Jahren ab, als sich das Interesse des Grafen auf das Projekt einer Textilmanufaktur zu konzentrieren begann und wurden 1705, nach dem Tod des Grafen und der

15 Zum Wechsel von Bauherrn (Kaunitz/Liechtenstein) und Architekten (Zuccalli/Martinelli) beim Bau dieses Palais siehe u. a.: H. Lorenz: *Liechtenstein Palaces in Vienna*, New York 1986.

16 T. Kubátová: *Státní zámek ve Slavkově*, Praha 1955; E. Hubala: *Schloß Austerlitz in Südmähren*, in: *Stifter Jahrbuch*, V (1957), S. 174 ff.; H. Lorenz: *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991, hier bes. S. 33 ff., 79 ff., 150 ff.

17 Die genaue Anzahl der Statuen, die Giuliani für den Grafen Kaunitz geschaffen hat, ist heute schwer zu eruieren, da manche von den heute aufgestellten Figuren erst später dazugekommen sind und von einem anderen Bildhauer (I. Lengelacher) stammen. Andererseits sind manche Werke Giulianis sicherlich im Laufe der Zeit vernichtet worden.

18 H. Lorenz: *Domenico Martinelli ...* (zit. Anm. 16), S. 163, Anm. 5.

19 Ebenda, S. 79 ff.

20 Dieses Bozzetto trägt die Signatur: „G. Giuliani Venetus A° 1690 mensis Januar“. Lit: E. Baum, zit. Anm. 4, S. 65, Nr. B 1, Abb. Nr. 18.

21 M. Stehlík: *Nuovi particolari...* (zit. Anm. 5), S. 273 f.

Rückkehr Martinellis nach Italien für längere Zeit unterbrochen, obwohl die Bauarbeiten nicht abgeschlossen waren<sup>22</sup>. Über die Gartenanlage ist trotz umfangreichem Planmaterial, das sich zu diesem Bau erhalten hat, verhältnismäßig wenig bekannt, so daß man sich über ihr Aussehen und die geplante oder tatsächliche Aufstellung der Statuen Giulianis keine konkrete Vorstellung bilden kann. Auch der Vogelschauplan der ganzen Ortschaft aus den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts vom lokalen Maurermeister Wenzel Petruzzi, der den Umbau nach den Plänen des Architekten Valmaggini damals fortführte<sup>23</sup>, hilft nur wenig, da es nicht klar ist, ob der eingezeichnete große französische Schloßgarten bereits existierte, oder nur geplant war.

In den bisher bekannten Akten, die den Umbau betreffen, kommt der Name Giulianis erstmals am 2. 10. 1700 vor. Aus einem Brief des Bauführers Bitterpfeil, in dem er dem in Wien weilenden Grafen über den Fortschritt der Bauarbeiten in Slavkov referiert, geht hervor, daß die Arbeit Giulianis an den Statuen schon voll im Gange war<sup>24</sup>. Aus dieser Korrespondenz, deren letzter erhaltener Brief das Datum 9. April 1704 trägt<sup>25</sup>, erfahren wir dann weitere wichtige Einzelheiten über den Verlauf der Arbeiten Giulianis an diesen Statuen, die offensichtlich im Jahre 1703 weit fortgeschritten, aber noch nicht ganz abgeschlossen waren. Ein Teil der Figuren war nach diesen Berichten nicht direkt für den Garten bestimmt, sondern für eine Brücke, die vom Schloß, über den alten Graben in das Gartenparterre führte. Wie sie etwa aussehen sollte, wissen wir aus einer erhaltenen Zeichnung Martinellis<sup>26</sup>.

- 
- 22 T. Kubátová: Státní zámek ... (zit. Anm. 16), S. 6; Maximilian Ulrich Graf Kaunitz, der Sohn und Nachfolger von Dominik Andreas, setzte den Umbau des Schlosses erst wieder in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts fort.
- 23 Der Vogelschauplan befindet sich im Mährischen Landesarchiv. Lit.: T. Kubátová. Architekt D. Martinelli, in: Umění IV (1956), Nr. 2, S. 133 ff. (Hier sind u. a. auch mehrere spätere Architekturzeichnungen der Westfassade des Schlosses abgebildet, auf denen die Treppe zum Garten und ein Stück dieses Gartens zu sehen sind); H. Lorenz: Domenico Martinelli ... (zit. Anm. 12), S. 152, Abb. 113. Zu Valmaggini siehe: J. Kroupa: K otázkám slavkovského zámku, Valmaggini a Slavkov, in: Umění XXVII (1979), Nr. 2, S. 154 ff. Mit der Entstehungsgeschichte des Gartens befaßt sich auch J. Neumann: Sochařská výzdoba zámku ve Slavkově u Brna, 1990 (Manuskript). Für die Vermittlung dieser Schrift danke ich Herrn Dr. J. Hanák, Verwalter des Schlosses Slavkov.
- 24 M. Stehlík: D. Martinelli ... (zit. Anm. 12), S. 120. In dem zitierten Brief berichtet Bitterpfeil u. a., daß er Giuliani nach Slavkov gerufen hatte „wegen der Statuen im Garten“ und „wegen der Groppi“, für welche Martinelli den Sockel entwerfen sollte. Diese, die wahrscheinlich mit den heute bestehenden monumentalen Gruppen „Jupiter und Amor“ und „Amor und Psyche“ identisch sind, mußten daher damals bereits im Entwurf fertig gewesen sein.
- 25 Dieser Brief, mit dem die Korrespondenz abbricht, enthält offenbar schon keine relevanten Angaben zum Bau. Sie enden mit dem vorletzten Brief, der mit 20. Dezember 1703 datiert ist. Lit.: M. Stehlík: D. Martinelli ... (zit. Anm. 12), S. 126.
- 26 Abb. in: H. Lorenz: Domenico Martinelli ... (zit. Anm. 16), S. 160, Nr. 132 (Kat. Nr. MZ 467). In der publizierten Korrespondenz berichtete Bitterpfeil am 27. Januar 1703, daß Giuliani bereits 6 Statuen für diese Brücke fertig hat. Heute befinden sich dort nur noch Abgüsse von „putti scherzanti“, die nach Bitterpfeil Giuliani für die „loggia scoperta“ gefertigt hat.

Aus den Briefen Bitterpfeils erfahren wir, daß Giuliani an diesen Statuen teilweise auch in den Steinbrüchen von Eggenburg gearbeitet hatte und daß er darüber hinaus auch an anderen Bildhauerarbeiten für das Schloß beteiligt war<sup>27</sup>. Allerdings ist sein Anteil manchmal nicht ganz klar, denn neben ihm, dem „bürgerlichen“ Bildhauer Wiens, arbeitete gleichzeitig auch ein Wiener „hofbefreiter“ Bildhauer namens Christoph Bombelli für den Grafen, der wohl mehr für die Arbeiten im Schloß zugezogen wurde<sup>28</sup>. Wir haben jedenfalls keinen Hinweis darauf, daß dieser auch an den Gartenskulpturen mitgearbeitet hätte.

Aus einer weiteren, bis jetzt offensichtlich nicht benützten Quelle, den Hofmeisterrechnungen des Grafen, die sich im Archiv der Familie Kaunitz im Mährischen Landesarchiv in Brünn befinden<sup>29</sup> und interessante Ergänzungen zum bisher Bekannten über die Bautätigkeit des Grafen bieten<sup>30</sup>, erfahren wir, daß Giuliani etwa zur selben Zeit für den Grafen auch einen anderen Auftrag zu erfüllen hatte und zwar für sein Lustschloß in Laxenburg<sup>31</sup>.

---

Lit.: M. Stehlik: *Nuovi particolari ...* (zit. Anm. 5), S. 120 (Brief vom 5. Juli 1702), 122 (Brief vom 12. Juli 1702), 124 f. (Brief vom 27. Januar 1703).

- 27 Aus den verschiedenen Arbeiten, die Giuliani offenbar für das Schloß verfertigt hat, sei hier nur auf eine Büste hingewiesen, die in einer Nische im großen Saal des Schlosses zur Aufstellung kommen sollte. Über diese Büste, zu der auch eine Vorzeichnung Martinellis existiert und die wohl den Bauherrn darstellen sollte, ist nichts näheres bekannt. Lit.: M. Stehlik: *D. Martinelli ...* (zit. Anm. 12), S. 121; H. Lorenz: *Domenico Martinelli ...* (zit. Anm. 16), S. 319, Kat. Nr. MZ 310 (ohne Abbildung).
- 28 M. Stehlik: *D. Martinelli ...* (zit. Anm. 12), S. 119. Der sonst unbekannte hofbefreite Wiener Bildhauer Christoph Bombelli wird in der Literatur über den Umbau des Schlosses in Slavkov oft zitiert, ohne jedoch näheres über seine Tätigkeit auszusagen.
- 29 *Moravský zemský archiv* (weiter: MZA), Brno, F 460 – Ústřední účtárna Kouniců. Durchgesehen wurden die Fasz. Nr. 324-328 (Hofmeisterakten d. Dominik Andreas Kaunitz aus den Jahren 1700-1704). Für die Hilfe bei diesen Recherchen danke ich Herrn Dr. Blažek, Direktor des Archivs und Frau Dr. M. Zaoralová, die die Neuordnung dieses Familienarchivs durchgeführt hat.
- 30 Neben ausführlichen Abrechnungen der herrschaftlichen Küche befinden sich in diesen Akten auch Abrechnungen der Einnahmen und Ausgaben des Grafen nach einzelnen Quartalen, die sich aber nur lückenhaft erhalten haben. Sie wurden von Bitterpfeil verfaßt und beinhalten auch verschiedene, oft ziemlich detaillierte Abrechnungen von Baukosten des Grafen. Leider sind die Ausgaben für Wien, Laxenburg und Slavkov nicht immer genau unterschieden. Man findet hier aber eine Fülle von Details über die Tätigkeit Martinellis, Abrechnungen mit dem Maler Lanzani, dem Bildhauer Bombelli, dem Maurermeister Carove und auch mit weiteren Künstlern und Kunsthandwerkern, von deren Arbeiten für den Grafen man bisher nichts wußte. Unter den Bildhauern sind es Johann Stanetti und Antonio Canavese aus Wien und Matthias Thomasberger aus Slavkov.
- 31 Der Reichsvizekanzler kaufte 1698 in der Nähe des kaiserlichen Schlosses in Laxenburg ein kleines Schlösschen, das er umbauen ließ. Heute befindet sich in diesem Gebäude ein Altersheim. Lit.: H. Lorenz: *Domenico Martinelli ...* (zit. Anm. 16), S. 190, M-Kat. 30; E. Springer: *Laxenburg, Ein Heimatbuch*, Laxenburg 1988, Abb. 17 (Umzeichnung von J. G. Marinonis Übersichtsplan von Laxenburg aus d. J. 1716, mit eingezeichnetem Grundriß des Kaunitzischen Schlosses); G. Horacek: *Laxenburg, Beiträge zu Orts- und Besitzergeschichte*, Wien 1954 (Phil. Diss), Bd. I., S. 139 f. (Besitzverhältnisse bis 1811).

Im Zuge der Adaptierungsarbeiten dieses 1698 gekauften Gebäudes wurde auch der Garten neu gestaltet und Giuliani sollte dafür mehrere Statuen schaffen. Im Jahre 1703 wurden zwei von ihnen bereits aufgestellt, ein Jahr später zwei mit Ölfarbe getränkt<sup>32</sup>. In den Hofmeisterrechnungen dieser Jahre sind auch drei Zahlungen an Giuliani ausgewiesen. Er erhielt 1703 für seine Arbeit in Laxenburg und Slavkov 240 fl. und in demselben und im nächsten Jahr nur für die Arbeiten in Laxenburg je 246 fl. 11 kr.<sup>33</sup>. Alle diese an Giuliani gezahlten Summen waren Vorauszahlungen, seine Arbeiten für den Grafen Kaunitz waren daher zu dieser Zeit nicht nur in Slavkov, sondern auch in Laxenburg sicherlich noch nicht abgeschlossen. Eine endgültige Abrechnung ist bisher nicht bekannt, möglicherweise war nach dem plötzlichen Tod des Grafen Anfang des Jahres 1705 auch von Giuliani noch nicht alles fertig. In den Hofmeisterrechnungen der nachfolgenden Jahre fehlen solche Abrechnungen völlig<sup>34</sup>. Heute ist aus diesen, bisher unbekanntenen Werken Giulianis im Garten des ehemaligen Schlosses des Reichsvizekanzlers Kaunitz in Laxenburg nichts mehr zu sehen. Lediglich zwei alte Postamente unter zwei Heiligenstatuen aus den 50er Jahren dieses Jahrhunderts erinnern in ihrer Gestaltung an die Formensprache Martinellis<sup>35</sup>.

Die Statuen, die Giuliani für Slavkov schuf, hatten unter den späteren Schloßbesitzern wechselvolle Schicksale. Zwar berichtet Cerroni, daß der Garten erst unter dem Fürsten Wenzel von Kaunitz angelegt und „mit schönen Statuen und Vasen geziert“ wurde<sup>36</sup>, diese Behauptung müssen wir aber mit Reserve betrachten. Denn zwei Jahre nachdem der Fürst (damals noch Graf) das Schloß nach seinem Vater geerbt hatte, am 13. Juni 1748, besuchte der kaiserliche Hof das Schloß und der eifrige Chronist des Hofes, Fürst Khevenhüller-Metsch notierte in sein Tagebuch, daß das Schloß zwar klein und eng sei aber der Garten prachtvoll, mit einer Reihe von Alleen, Fontänen usw.<sup>37</sup>. Binnen zwei Jahren konnte dieser Garten sicherlich nicht entstanden sein, so daß man

---

32 Am Umbau des Schlosses war der Maurermeister Andrea Simon Carove tätig, die neue Einfassung und Ausgestaltung des Gartens führte der Laxenburger Maurermeister Matthias Speibenwein durch, der zugleich dort Hausmeister des Grafen war. Dieser bekam am 22. Juni 1703 für verschiedene kleine Reparaturarbeiten und für das Aufsetzen der „Ersten 2 Statuen“ 13 fl. 54 kr. und kurz darauf, am 28. Juli für „6 fundament so er unter die Statuen gehörig gemacht“ 14 fl. 48 kr. Am 7. Februar 1704 bekam Paul Taschner, Maler und Anstreicher in Laxenburg für „heißel Leinöel Ölltränkung“ von zwei Statuen und andere kleine Arbeiten 2 fl. 33 kr. (MZA Brno, F 460, Fasz. 327, 328).

33 MZA Brno, F 460, Fasz. 327 (die erste Zahlung ist ohne Datum, die zweite erfolgte im vierten Quartal des Jahres 1703), u. Fasz. 328 (ohne Datum).

34 Die erhaltenen Hofmeisterrechnungen der Witwe Maria Eleonora und des Sohnes Maximilian Ulrich aus den Jahren 1705-1720 betreffen vor allem Ausgaben der Küche und selten Abrechnungen mit Handwerkern, und meist nur dann, wenn sie für die Herrschaftsküche gearbeitet haben. (MZA Brno, F 460, Fasz. 329-331).

35 Für die entsprechenden Nachforschungen und die Aufnahmen beider Statuen mit ihren alten Sockeln danke ich Frau Dr. Elisabeth Springer herzlich.

36 J. P. Cerroni: Skitze Einer Geschichte der bildenden Künste in Maehren, Erste Abtheilung, 1807 ff. (Ms. in: Moravský zemský archiv, Brno, Sign. G 12, I.-32) fol. 4 r.

37 Zitiert nach J. Kroupa, zit. Anm. 23, S. 157.

annehmen muß, er habe schon unter der Herrschaft von Maximilian Ulrich, dem Sohn des Dominik Andreas und Vater des Kanzlers Wenzel Kaunitz, diese Gestalt gehabt. Wahrscheinlich standen damals auch schon die Statuen von Ignaz Lengelacher neben ihren Vorgängern von Giuliani<sup>38</sup>. Anfang des 19. Jahrhunderts, nach einer neuerlichen Umgestaltung des Gartens zu einem englischen Park, wurden die meisten Statuen entfernt<sup>39</sup>, manche von ihnen sogar auf dem Areal des Gartens eingegraben. In den 60er Jahren dieses Jahrhunderts wurde nämlich der Torso eines Fauns, der sicherlich zu den ursprünglichen Statuen Giulianis gehört, zufällig bei Grabungsarbeiten im Boden des Gartens gefunden<sup>40</sup>. Bei dieser Umstellung wurde ein Teil der Statuen an der Ostseite des Schlosses aufgestellt und schmückte bis in die 70er Jahre dieses Jahrhunderts die langgestreckten Flügel des Ehrenhofes<sup>41</sup>.

Heute stehen im oberen Teil des Gartens, der nach einem erhaltenen Plan aus dem Jahre 1774 rekonstruiert wurde<sup>42</sup>, neben mehreren Vasen, 24 überlebensgroße Figuren Giulianis und Lengelachers auf selbständigen alten Sockeln, die noch Martinelli entworfen hatte<sup>43</sup>. Giuliani ist auch der Schöpfer der Figuren von vier Putti, die um das mittlere Bassin aufgestellt sind und wohl die vier Jahreszeiten darstellen<sup>44</sup>. Auf beiden Seiten der Querstraße die den heutigen Garten in zwei Teile teilt, befinden sich die beiden erwähnten Statuengruppen Jupiter mit Amor und Amor mit Psyche<sup>45</sup>. Den Abschluß zum unteren Teil des Gartens bilden zwei liegende Figuren auf Voluten, wohl ebenfalls von Giuliani, die wahrscheinlich mit jenen identisch sind, die auf den späteren Plänen zwischen der Brücke und dem eigentlichen Garten zu sehen sind<sup>46</sup>. Auf dieser Brücke, die

- 
- 38 Von M. Stehlik sind I. Lengelacher ohne näherer Datierung fünf Statuen zugeschrieben worden: Bacchus, Ceres, Flora, Musica und eine Allegorie des Winters. Das Original der letzten Figur befindet sich heute in Brünn, im Schloßgarten von Slavkov ist nur ein Abguß aufgestellt. Lit. u. a.: M. Stehlik: Der Bildhauer Ignaz Lengelacher und sein Werk in Mähren. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, (1981), S. 76.
- 39 M. Stehlik: Nuovi particolari ... (zit. Anm. 5), S. 273. Nach Cerroni (zit. Anm. 36, fol 4 r) geschah dies nach einem Brand.
- 40 M. Stehlik: Nuovi particolari ... (zit. Anm. 5), S. 273. Nach seiner Restaurierung im Jahre 1967 kam dieser Torso in die Schauräume des Schlosses, in den sog. Rubenssaal. Abb. in: J. Hanák: Chateau d' Austerlitz, Brno 1993, Touristenführer, S. 5 unten.
- 41 Ebenda, Abb. S. 5 oben (kolorierte Ansichtskarte der Ostfassade des Schlosses aus dem Anfang des 20. Jhs., auf der die Aufstellung der Statuen gut zu sehen ist).
- 42 J. Neumann, zit. Anm. 23, S. 1.
- 43 H. Lorenz: Domenico Martinelli ... (zit. Anm. 16), S. 322, Kat. Nr. MZ 339).
- 44 J. Neumann, zit. Anm. 23, S. 3 f. Zu diesen Putti haben sich in den Sammlungen des Stiftes Heiligenkreuz drei Bozzetti von Giuliani erhalten. Lit.: ÖKT, Bd. XIX (zit. Anm. 7), S. 224, Nr. 127-9, Abb. S. 237.
- 45 Zwei von M. Stehlik publizierte Bozzetti zu diesen beiden Gruppen sind z. Zeit im Schloß von Slavkov ausgestellt. Lit. u. a.: M. Stehlik: Nuovi particolari ... (zit. Anm. 5), S. 274 mit Abb.; V. Kratinová: Barock in Mähren, Wien 1988 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie), S. 18 ff., Kat. Nr. 5, 6, mit Abb. Ein weiteres Modello aus Holz mit der Darstellung des Jupiter mit Amor, das zu einer Fontäne ausgestaltet ist, befindet sich in den Sammlungen des Stiftes Heiligenkreuz. Lit.: ÖKT, Bd. XIX (zit. Anm. 7), S. 224, Nr. 141, Abb. S. 246.
- 46 Auf drei der publizierten späteren Aufrißzeichnungen der Westfassade des Schlosses sieht

vom Schloß zum Garten führt und die auf Wunsch Martinellis einen reichen skulpturalen Schmuck bekam (oder bekommen sollte?) befinden sich, wie bereits gesagt, heute nur zwei Puttigruppen, die Giuliani für den Balkon des Schlosses („galleria scoperta“) geschaffen hatte. Die Aufstellung der meisten Figuren auf selbständigen Sockeln ist heute ebenfalls nicht die ursprüngliche. Da es an verlässlichen alten Unterlagen fehlt und die ikonographischen Zusammenhänge – wegen vieler fehlender oder wenig aussagekräftiger Attribute – schwer faßbar sind, ist sie heute jedenfalls willkürlich. Die Statuen stellen Gestalten aus der antiken Mythologie dar, die meisten von ihnen sind aber bisher noch nicht ganz eindeutig bestimmt<sup>47</sup>.

Die Gartenskulpturen in Slavkov nehmen unter Giulianis profanen Werken einen prominenten Platz ein. Sie weisen alle Merkmale dieser auf den menschlichen Akt konzentrierten Gattung in seinem Oeuvre auf. Ohne wirklich dreidimensional zu sein, entwickeln solche Figuren vor einer tatsächlichen oder imaginären Wand ein starkes Eigenleben, dessen Ursache mehr in ihnen selber zu suchen, als von außen her motiviert ist. Ihre Körper drehen und biegen sich in mannigfachen Variationen – die kontrapunktisch aufgebauten Bewegungen, die die ganze Gestalt in Schwung bringen, sind aber nie heftig, sondern stets auf eine wirkungsvolle Präsentation bedacht, die noch durch eine dekorativ arrangierte Draperie gesteigert wird. Der aufgelockerte Umriß und die weiche Modellierung der Epidermis, sowie der transitorische Kompositionsaufbau erinnern daran, daß Giuliani in Venedig in einer Zeit geboren und aufgewachsen ist, als dort die Bildhauer um Giusto le Court die Szene beherrschten<sup>48</sup>. Neben einer spätbernesken Ausgangsbasis seiner Gestaltung spielen aber auch Reminiscenzen an das Cinquencento eine Rolle<sup>49</sup>. Die Figuren werden z. B. sehr oft auf einen unebenen Boden gestellt, mit dem Standbein in der vertieften Stelle und dem betonten Spielbein auf einer Erhöhung, die meist als ein Stein gebildet ist. Dieses, für das Cinquencento so charakteristische Kontrapostmotiv, das auch der Barock kannte, welcher aber seine ursprüngliche prononcierte Gesetzmässigkeit ablehnte, nützte Giuliani als gute Möglichkeit in die Gestalten Leben zu brin-

---

man solche an dieser Stelle eingezeichnet. Siehe: T. Kubátová: D. Martinelli (zit. Anm. 23) Abb. auf S. 135, 138). Vgl. dazu auch: J. Neumann, zit. Anm. 23, S. 10.

47 Die ikonographische Bestimmung der einzelnen Statuen haben bisher nur M. Stehlik (Nuovi particolari ..., zit. Anm. 5, S. 273 f.) und J. Neumann (zit. Anm. 23, S. 3 ff.) versucht. Ihre Ansichten differieren aber bei einzelnen Figuren und sind nur z. Teil überzeugend.

48 Lit. u. a.: C. Semenzato: La scultura veneta del Seicento e del Settecento, Venezia 1966, S. 20 ff. Die in der Giuliani-Literatur oft ausgesprochene Vermutung, der Künstler sei in Bologna Schüler von Giuseppe Mazza gewesen, ist vorläufig durch nichts bewiesen. Meiner Ansicht nach wird sein Einfluß auf Giuliani oft überbewertet. Nach Venedig kam Mazza viel zu spät, als Giuliani längst in Wien war. Dort wurde er allerdings mit dessen Werk konfrontiert. Fürst Johann Adam Andreas schätzte Mazza sehr, besaß von ihm Werke und bestellte bei ihm Modelli nach denen Giuliani zu arbeiten hatte. Vgl. dazu u. a.: Ausst. Kat. New York 1985 (zit. Anm. 1), S. 23 ff., Kat. Nr. 11-14, mit Abb.; D. C. Miller, zit. Anm. 9, S. 252 ff.

49 Vgl. dazu Beitrag von I. Schemper-Sparholz in dieser Festschrift.

gen. Er kombinierte es dann mit den unterschiedlichsten Bewegungsmotiven und gewann somit eine abwechslungsreiche, rhythmische Reihe von Figuren, mit denen er seine profanen Aufträge wirkungsvoll zu gestalten wußte. Daß er bei der Fülle und dem Umfang der Arbeiten, die im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts auch parallel nebeneinander liefen, manche dieser Statuen wiederholte, oder sie nur geringfügig abwandelte, ist nur verständlich.

Hinter diesen dekorativen Gestalten, deren Variationen Giuliani scheinbar so mühelos produzierte, verstecken sich aber oft mehr oder minder offenkundige Ausleihen aus dem verbreiteten Vorrat traditioneller Typen, die er sehr gewandt in seine Formenwelt zu integrieren wußte. Ein solches Vorgehen war im Barock üblich, ja sogar von Seiten des Auftraggebers oft erwünscht. Im Falle Giulianis wissen wir, daß er die Gartenskulpturen für das Palais des Johann Adam Andreas von Liechtenstein in der Rossau in Wien nach fremden Modelli herzustellen hatte, die der Fürst für ihn aus Italien bestellte. Diese waren, wenigstens teilweise, nach berühmten, als vorbildhaft angesehenen Werken in Florenz geschaffen worden<sup>50</sup>.

Eine ähnliche Situation ist beim Auftrag des Reichsvizekanzlers Dominik Andreas Kaunitz nicht bekannt und lag sicher auch nicht vor. Dennoch ist auch in Slavkov bei manchen der erhaltenen Gartenskulpturen eine solche Inspiration ziemlich eindeutig. So versteckt sich hinter dem Jüngling ohne Attribute, dem das Ende einer Draperie über die linke Schulter hängt, und der sich mit der rechten Hand auf einen Baumstrunk stützt, während die Linke in die Hüfte gestemmt ist<sup>51</sup>, die bekannte antike Statue des Meleager in den Vatikanischen Sammlungen in Rom<sup>52</sup>. In dem sog. Narziss, einer Jünglingsfigur, ebenfalls ohne Attribute, die sich stark zur rechten Seite dreht, während sie die Arme zur Gegenseite hebt<sup>53</sup>, kann man den Widerhall des Bewegungsmotivs der Venus Kallipygos<sup>54</sup> sehen, und der Merkur Giulianis hat sein entferntes Vorbild entweder in dem sogenannten Flötenblasenden Faun im Pariser Louvre, oder in der antiken Statue eines knabenhaften Merkur aus den Florentiner Uffizien<sup>55</sup>. Der Torso eines Fauns, heute in den Schloßsammlungen, ist eine Variante des Tanzenden Fauns aus der Tribuna der Uffizien, den, wie bereits gesagt, Giuliani auch für das Palais des Fürsten Liechtenstein in der Rossau nachgebildet hatte<sup>56</sup>.

50 Siehe S. 14 f. Anm. 9.

51 Diese Figur ohne Attribute ist schwer zu bestimmen, sie wird als Apollo bezeichnet Lit.: J. Neumann, zit. Anm. 23, S. 4.

52 F. Haskell – N. Penny, zit. Anm. 9, S. 263 ff., mit Abb. Bei der Figur in Slavkov fehlten der Hund und der Eberkopf dieser Darstellung.

53 Als Narziss von J. Neumann (zit. Anm. 23, S. 5) bezeichnet.

54 F. Haskell – N. Penny, zit. Anm. 9, S. 316 ff., mit Abb.

55 Ebenda, S. 212 f., mit Abb., S. 266 f., mit Abb. Die zuletzt genannte Marmorstatue, deren Kenntnis durch viele Nachbildungen verbreitet war, hat noch stärker Giulianis Schüler G. R. Donner bei der Gestaltung des sog. Paris im Salzburger Schloß Mirabell beeinflußt. Lit.: M. Malíková: Juraj Rafael Donner a Bratislava, Bratislava 1993, S. 13.

56 Dieser Torso ist sehr nahe jener Faunfigur, die Giuliani für den Liechtensteinischen Garten in der Rossau geschaffen hat. Seiner weichen Modellierung nach zu schließen, war auch bei

Mit Ausnahme der Figur des Merkur, deren Bozzetto aber schon früher entstanden ist, weisen alle diese typologischen Vorbilder in eine Richtung: zu der Liechtensteinischen Bronzensammlung, die damals noch im Schloß in Valtice war. Hier befanden sich neben dem Faun sowohl Bronzerepliken des Meleager als auch der Venus Kallipygos<sup>57</sup>. Um 1700, während seiner Arbeiten in Mähren für den Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein, verschaffte sich Giuliani sicherlich Zugang zu dieser berühmten Sammlung, deren Eindruck sich dann offensichtlich auch in der Wahl einzelner Statuetten als Vorbilder für sein eigenes Schaffen dieser Zeit niedergeschlagen hat. Für diese Annahme spricht der Umstand, das sich Giuliani gleichzeitig auch von zwei anderen, weit berühmteren Werke der Sammlung inspirieren ließ, die durch Nachbildungen aber kein solches Allgemeingut waren wie die vorherigen – von den bereits am Anfang dieser Abhandlung genannten Statuetten von François Duquesnoy, die in jener Zeit als antike Werke galten<sup>58</sup>.

Der Einfluß dieser Statuetten auf Giuliani ist besonders bei zwei Gartenskulpturen in Slavkov evident: bei einer jungen männlichen Figur mit Hund und Köcher (Abb. 4), die jetzt in der Statuenreihe am Rande des Gartens, gegenüber der Schloßfassade steht und wohl Adonis darstellt<sup>59</sup> und einer weiteren jungen männlichen Figur (Abb. 3, 6), heute ohne Unterarme, bei der man mangels jedes Attributes die Benennung Theseus vorgeschlagen hatte<sup>60</sup>. Sie befindet sich, vom Schloß aus gesehen, in der linken Querallee vor dem seitlichen Bassin. Die Komposition der erstgenannten beruht auf einer freien Kombination der Bewegungsmotive beider Statuetten Duquesnoys, des Apollo und des Merkur (Abb. 2, 5, 7) die zweite hat vor allem den Apollo als Vorbild.

Die ursprüngliche Komposition beider Werke Duquesnoys, als sie Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein vor 1658 erwarb, war viel reicher an erklärenden Details als wir sie heute kennen. So hielt Merkur in der erhobenen linken Hand einen Caduceus und drehte sich zu seinem abgewinkelten linken Bein, weil dort bei seiner erhobenen Ferse ein Putto saß, der ihm Flügel an den Fuß band<sup>61</sup>. Bei der Statuette des Apollo ist zwar der begleitende Putto erhalten, er hielt aber ursprünglich in seiner erhobenen Hand einen Pfeil, den er dem Apollo reichte. Die Haltung der Arme und der Finger dieser Hauptfigur deutet wieder darauf hin, daß sie einen gespannten Bogen in beiden Händen hielt. Diese „Attribute“

---

dieser Figur das Vorbild eher das Bozzetto aus Soldanis Werkstatt, als seine Bronzestatue (Vgl. dazu Anm. 9).

57 Siehe: Ausst. Kat. Frankfurt, Liebieghaus 1986/87 (zit. Anm. 1), S. 166 f., Kat. Nr. 11, mit Abb., S. 192 f., Kat. Nr. 28, mit Abb.

58 Vgl. dazu die in Anm. 1 u. 2 zitierte Literatur.

59 J. Neumann, zit. Anm. 23, S. 3. Von M. Stehlík bezeichnet als Aktäon (Nuovi particolari ... zit. Anm. 5, S. 273).

60 M. Stehlík: Nuovi particolari ... (zit. Anm. 5), S. 273; J. Neumann, zit. Anm. 23, S. 5.

61 Die ursprüngliche Komposition des Merkur ist in einem graphischen Blatt von Claude Mellan aus d. J. 1635/36 wiedergegeben. Lit. u. a.: E. Tietze-Conrat: Die Bronzen ... (zit. Anm. 2), S. 58 ff.; Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum 1991 (zit. Anm. 1), S. 105 f. mit Abb. (M. Leithe-Jasper).

beider Figuren, die erst ihre komplizierte Bewegung sinnvoll machten, sind im Laufe der Zeit, zwischen 1658 und 1767 verloren gegangen<sup>62</sup>.

Wir wissen nicht, in welchem Zustand sich die Statuetten Duquesnoys befanden, als sie Giuliani zu sehen bekam. Nach seinen eigenen Werken zu schließen, interessierte ihn aber der Sinn und Aufbau der ganzen Komposition wenig, auch wenn sie damals noch bestanden hätte. Vielmehr war es die Hauptfigur mit ihrer eleganten Haltung die ihm nachahmenswert schien und die er dann mit anderen Nebenmotiven verband. Bei der Gestalt seines Adonis ging er mit seinen Vorlagen besonders frei um, er kombinierte sehr gekonnt die Bewegungsmotive beider Statuetten Duquesnoys in einer Figur und gab ihrer Bewegung dann auch einen ganz anderen Sinn. Das Standmotiv, die zum Körper erhobene rechte Hand, die hier ein Band der vom Rücken hängenden Draperie hält und der zur linken Schulter hin abgewendete Kopf ist eindeutig vom Apollo übernommen, die auf dem Kopf eines großen Hundes ruhende linke Hand dagegen ist eine ikonographische Umwandlung der auf einen Baumstrunk gestützten Rechten des Merkur von Duquesnoy. Dieser Figur ist auch das weit zur Seite schwingende Spielbein des Adonis nachempfunden, das hier durch einen auf dem Boden liegenden Köcher motiviert ist und auf einer bei Giuliani so beliebten Erhöhung des Sockels ruht. Der Blick des Apollo ist bei Duquesnoy zwar auf den bei ihm stehenden Putto gerichtet, in der Haltung des geneigten Kopfes klingt aber die ganze Bewegung der Gestalt aus, der Kopf des Adonis von Giuliani dreht sich dagegen zur Seite und hat sein Ziel in einem Gegenüber, das in diesem Fall wohl nur die Statue einer Venus sein konnte. Völlig uninteressant war für Giuliani das gekonnte Ausponderieren des komplizierten Bewegungsmotivs und die virtuose Vielansichtigkeit der Statuetten Duquesnoys, sein Adonis ist, trotzdem er frei im Raum steht, nur von vorne, eventuell noch schräg betrachtet interessant, nicht aber von den Seiten und von hinten. Die Reliefhaftigkeit der ganzen „Darstellung“ ist sehr ausgeprägt und wird sogar von der plastischen, flatternden Draperie des Mantels, die den Umriss des Standbeines betont und vorne die Schampartie bedeckt, noch verstärkt.

Wesentlich räumlicher komponiert ist die Figur des sog. Theseus, deren Bewegungsmotiv von der Apollostatue Duquesnoys abgeleitet ist. Seine Haltung wird als „heroisch“ empfunden, und davon bekam diese Statue ohne Attribute ihren Namen. In den 60er Jahren dieses Jahrhunderts, als sie auf der Westseite des Schlosses stand, waren ihre Arme noch intakt. In den erhobenen Händen mit ihren gekrümmten Fingern hielt diese Figur sicherlich ursprünglich irgendeinen Gegenstand, der damals aber schon nicht mehr zu sehen war<sup>63</sup>. Die

62 Im Inventar der sog. Quardarobba in Valtice aus d. J. 1658 sind noch beide Werke, Apollo und Merkur in ihrer ursprünglichen Komposition beschrieben, im ersten gedruckten Katalog der Sammlung von Vincenzo Fanti aus d. J. 1767 dagegen schon so, wie wir sie heute kennen. Lit.: E. Tietze-Conrat: Die Bronzen ... (zit. Anm. 2), S. 87, 94 f.

63 In diesem Zustand befand sich die Statue bei meinem Besuch in Slavkov im Jahre 1967. Eine Aufnahme der Statue aus dieser Zeit befindet sich im Kunsthistorischen Institut (Ústav dejin umenia) der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava (siehe Abb 3).

ziemlich treu vom Vorbild übernommene Haltung dieser Figur „übertreibt“ sogar die Vorwärtsbewegung des Unterkörpers mit einem stark abgewinkelten Spielbein. Sie muß sich daher hinten auf einen breit ausladenden Baumstrunk stützen. Dieser ist zwar auch beim Vorbild vorhanden, dort aber mehr zur Abrundung der Gesamtkomposition, als zur Stütze der in sich ausgewogenen Gestalt. Auch bei dieser Statue Giulianis ist die Allansichtigkeit nicht gegeben, wenn auch mehr angestrebt als bei der Adonis-Figur. Es fehlt ihr vor allem an der Gegenbewegung des Oberkörpers, die bei Duquesnoy den starken Bogen der Hüftpartie ausgleicht<sup>64</sup>. Die unmotiviert breit ausladenden Arme und der unbestimmte Blick in die Ferne sind ebenfalls Eigenschaften, die der konzentrierten Formgestaltung Duquesnoys fremd sind. Die vom Baumstrunk zum Körper schwingende Draperie wirkt nur als ein rein dekoratives Element, bei diesen im Freien aufgestellten Gartenfiguren gehörte es aber offenbar zur Pflicht, die Schamteile der Gestalt zu bedecken.

Der Einfluß von Duquesnoys Statuetten auf Giulianis Werk endet aber nicht mit dieser Typenübernahme. Die elegante Kurve der Hüfte oberhalb des Standbeines zusammen mit dem Motiv des weit nach hinten und zur Seite schwingenden Spielbeines – an Duquesnoys Statuetten, namentlich an seinem Merkur studiert – bildete dann, mit verschiedenartiger Haltung des Oberkörpers kombiniert, eines der beliebtesten und wirkungsvollsten figuralen Motive Giulianis. Man findet es in Slavkov auch bei anderen Figuren, besonders ausgeprägt bei der Statue eines Hirten<sup>65</sup>, die jetzt auf der anderen Seite des linken Bassins aufgestellt ist, mit dem Rücken zum „Theseus“ (Abb. 8). Unter seinen späteren Werken sei hier wenigstens die Statue der Fortuna im Stiegenhaus des Palais Liechtenstein in der Bankgasse genannt, auf deren kompositionelle Nähe zur Figur des Adonis bereits hingewiesen wurde<sup>66</sup>. Die Bozzetti, die Giuliani für diesen Großauftrag des Grafen Kaunitz geschaffen hatte, wurden in seiner Werkstatt weiter verwendet<sup>67</sup> und so begegnen wir in vereinfachter und vergrößerter Form manchen der Gartenfiguren von Slavkov auch anderswo, z. B. auf den Nebengebäuden des Palais Liechtenstein in der Rossau.

64 Einen ähnlichen Aufbau haben auch andere Figuren profanen Inhalts von Giuliani. Vgl. dazu u. a. die Attikafiguren des Liechtensteinpalais in der Bankgasse in Wien. Abb. in: H. Lorenz: Liechtenstein Palaces ... (zit. Anm. 15), S. ... (Figuren: Minerva, Apollo, Juno).

65 Nach Stehlik (Nuovi particolari ..., zit. Anm. 5, S. 273) stellt dieser Hirte den Marsyas, nach J. Neumann (zit. Anm. 23, S. 4) den Pan dar.

66 Auf diesen Zusammenhang hat bereits M. Stehlik (Nuovi particolari ..., zit. Anm. 5, S. 274) aufmerksam gemacht. In derselben Arbeit findet man auch weitere Hinweise auf die kompositionelle Nähe der einzelnen Figuren von Slavkov zu anderen profanen Statuen Giulianis, besonders zu den etwa gleichzeitig entstandenen Statuen für den Fürsten Liechtenstein in Lednice (Eisgrub).

67 Außer den in Anm. 8, 20, 44, 45 bereits genannten erhaltenen Bozzetti Giulianis zu dieser Serie, befindet sich in den Sammlungen des Stiftes Heiligenkreuz ein weiterer Entwurf zu der Statue der Aurora. Lit.: ÖKT, Bd. XIX., zit. Anm. 7, S. 223, Nr. 113, Abb. S. 225; M. Stehlik: Nuovi particolari ... (zit. Anm. 5), S. 274.

**Původ snímků — Nachweis der Abbildungen**

Ústav dejín umenia SAV, Bratislava: 1, 3, 4, 8; Archiv autorky: 2, 5, 6, 7



1. G. Giuliani, Merkur aus dem Schloßpark in Slavkov.



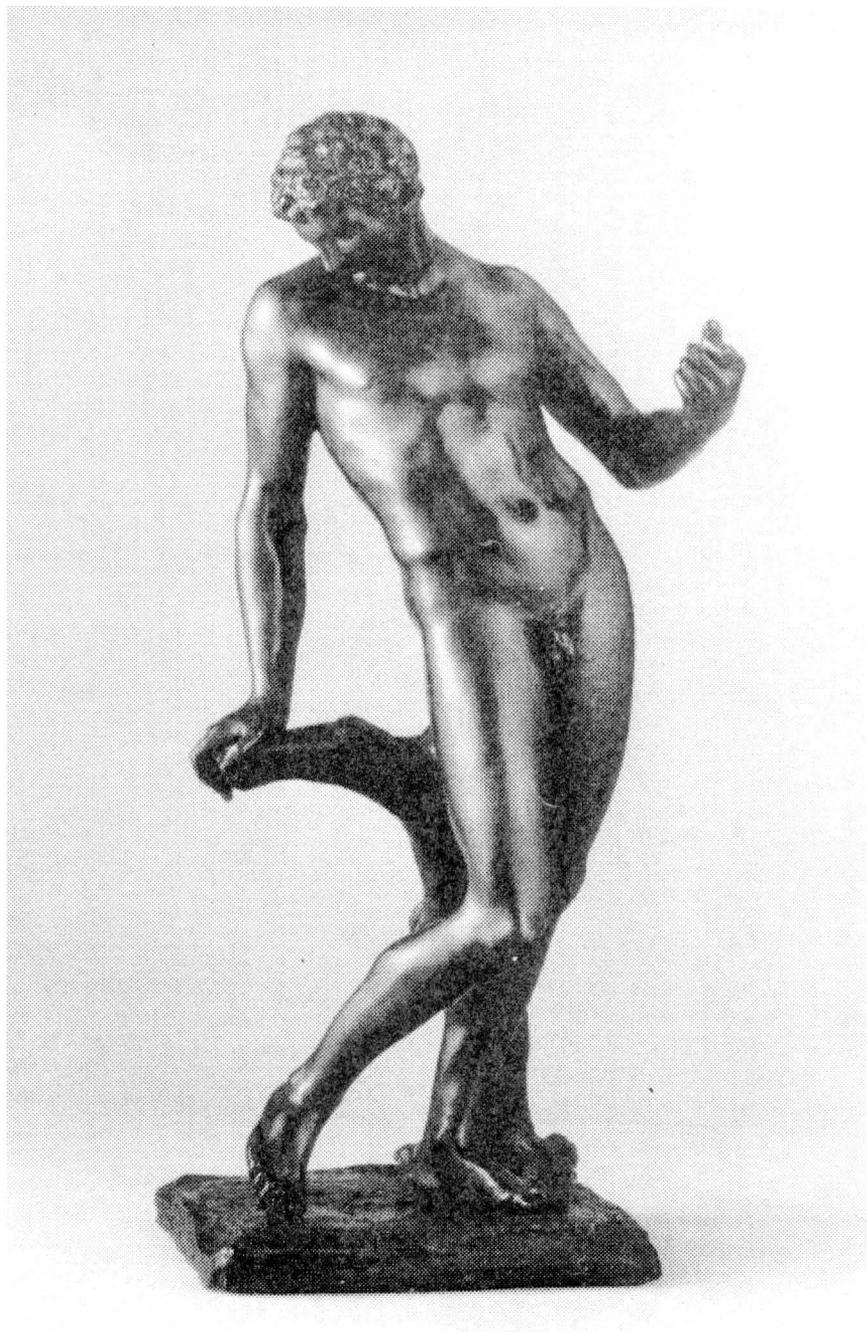
2. Fr. Duquesnoy, Apollo mit einem Putto. Sammlung Liechtenstein, Vaduz.



3. G. Giuliani, Der Jüngling (Theseus ?) aus dem Schloßpark in Slavkov.



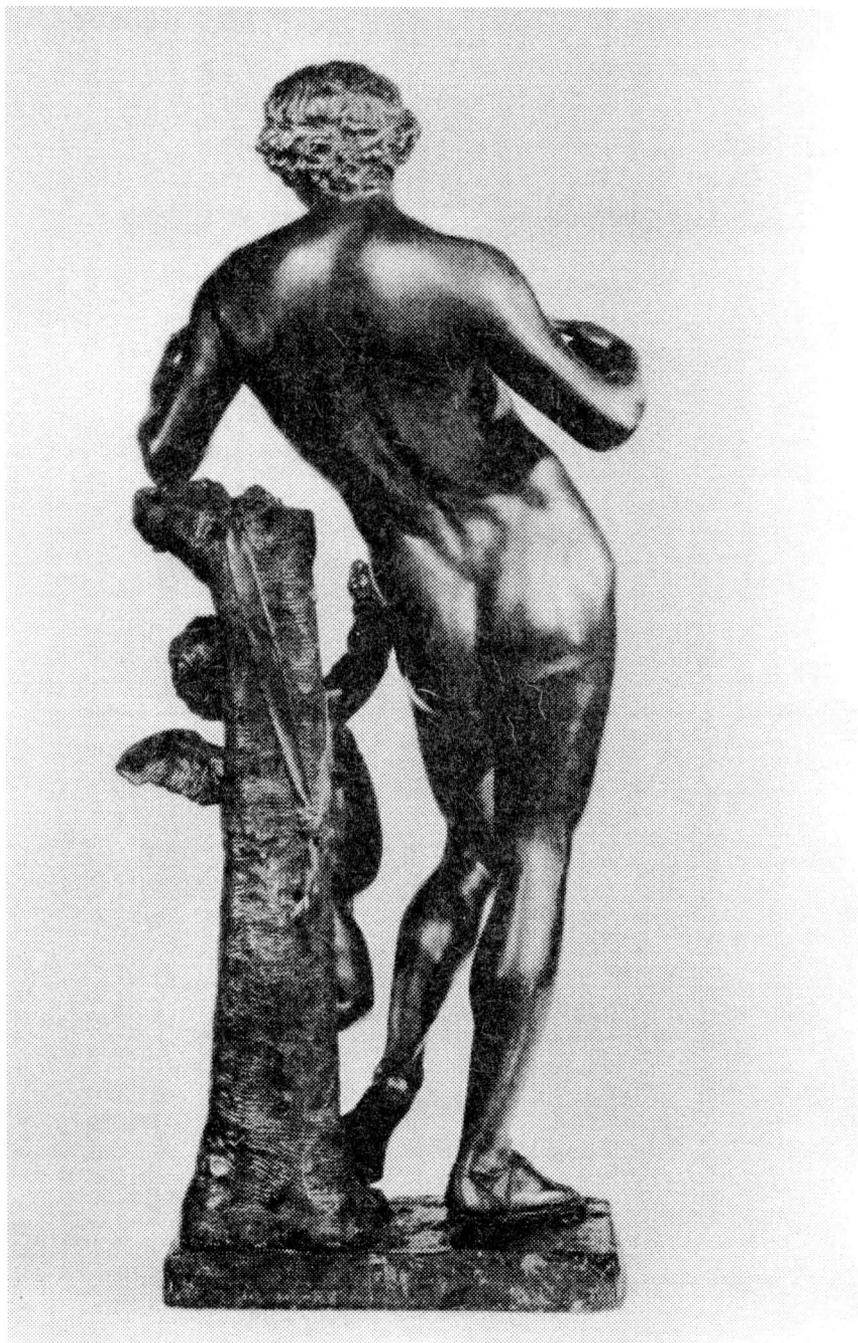
4. G. Giuliani, Adonis aus dem Schloßpark in Slavkov.



5. Fr. Duquesnoy, Merkur. Sammlung Liechtenstein, Vaduz.



6. G. Giuliani, Theseus aus dem Schloßpark in Slavkov.



7. Fr. Duquesnoy, Apollo mit einem Putto. Sammlung Lichtenstein, Vaduz.



8. G. Giuliani, Marsyas aus dem Schloßpark in Slavkov.