



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Traditionelle oder innovative Darstellungsweise in den
Skulpturen Antonio Corradinis‘ – Der Versuch einer bild-
hauerischen Einordnung seines Gartenensembles für Au-
gust den Starken“

verfasst von / submitted by

Camilla Anna Viktoria Brantl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsstand	3
2. Der Ankauf und die Lage in Dresden	7
2.1 Die Ausstattung der Gartenanlage des Holländischen bzw. Japanischen Palais.....	7
2.2 Die Entstehungsgeschichte des Großen Gartens und die Rolle August des Starken in Dresden	12
3. Innovative oder traditionelle Darstellungsweise des Dresdner Gartenensembles	15
3.1 Der Raub der Proserpina.....	15
3.2 Ariadne und Bacchus	25
3.3 Apoll schindet Marsyas	33
3.4 Die Zeit enthüllt die Wahrheit	39
3.5 Die Wahrheit und die Skulptur	51
4. Das Skulpturenensemble Corradinis im Hinblick auf den Wettstreit der Künste	57
5. Der Versuch einer Stileinordnung des Dresdener Gartenensembles	62
6. Exkurs: Der zweite große Auftrag Corradinis für den Sommergarten des Zaren in St. Petersburg	74
7. Conclusio.....	77
9. Abbildungen.....	91
10. Appendix.....	131
11. Literaturliste	137
12. Abbildungsnachweis	149
Abstract.....	156

1. Einleitung

Skulpturale Ausstattungen der barocken Gartenanlagen in Europa des 17. und 18. Jahrhunderts waren weit verbreitet. Sie wurden als Ausdrucksmittel von Macht und Demonstration des eigenen Status verwendet. August der Starke (1670-1733), Kurfürst und Herzog von Sachsen, ließ ab 1721/22 den Garten des Holländischen Palais in Dresden mit barocken Skulpturenpaaren ausstatten. Der Ankauf fand durch seinen Kunstagenten Raymond Leplat (1664-1742(?)) statt. Ein Umbau des Palais und Gartens sah eine Übersiedlung des Inventars in den nahegelegenen Großen Garten vor. Der Stellenwert des Bestandes, der über 200 antiken und zeitgenössischen Skulpturen zählte, wird durch das 1733 herausgegebene Stichwerk von Leplat deutlich. Die Stiche geben die Skulpturen bis ins Detail wieder und überliefern die Künstler der Werke. Unter ihnen befinden sich abgebildete Skulpturengruppen des venezianischen Bildhauers Antonio Corradini (1688-1752).¹

Zu Lebzeiten genoss der Künstler hohes Ansehen, dennoch geriet er über die Jahrhunderte immer mehr in Vergessenheit. Über seine frühe Schaffenszeit ist kaum etwas bekannt, er taucht Anfang des 18. Jahrhunderts in Venedig als Schüler des Bildhauers Antonio Tarsia auf.² Nachdem er ab 1711 in den *Tagliapietra* verzeichnet ist, gründet er 1713 seine eigene Bottega und sein Ansehen steigt stetig.³ Er kreiert seine eigene „Marke“⁴, indem er Frauen in transparent wirkende Schleier verhüllt. In Venedig steigt sein Ruhm unaufhaltsam. Er erhält nicht nur Aufträge für Restaurierungsmaßnahmen innerhalb des Dogenpalastes oder für den Bau des *Bucintoro*⁵, sondern auch außerhalb der Landesgrenzen und wird dadurch einer der wenigen venezianischen Künstler, dessen Wirkungskreis sich weit über Italien erstreckt.⁶ Den ersten größeren Auftrag erhält er 1716 für den Sommergarten des Zaren in St. Petersburg.

¹ Corradini stirbt 1752 in Neapel. Temanza 1778, S. 80.

² Temanza 1778, S. 380. Vgl. Sgarbi 2016, S. 464.

³ Sgarbi 2016, S. 464.

⁴ „figure femmine velate [...] diventarono il vero e proprio marchio“ Benuzzi 2014 [4].

⁵ Prunkschiff des Dogen aus vergoldetem Holz. Faccioli 1964, S. 300.

⁶ Benuzzi 2014. Cogo 1996.

Der finanzielle Ruin des Marchese Gabrielli zwang diesen seine vier, vor 1716 erworbenen, Skulpturengruppen Corradinis zu verkaufen.⁷ Der Kunstagent von August dem Starken, Raymond Leplat, trifft 1722 in Venedig ein und hilft durch den Kauf der besagten Objekte den Marchese vor der finanziellen Krise zu bewahren. Leplat wurde somit auf Corradini aufmerksam, was zur Folge hatte, dass der Kunstagent einen Werkstattbesuch vornahm. Er ergänzte die Gruppen des Marchese durch weitere sechs Skulpturen und drei Vasen. Während der Abwicklung des Ankaufs, standen August der Starke und Leplat in einem brieflichen Schriftverkehr, in dem Skizzen der Werke beigelegt waren. Die 13 Werke Corradinis wurden daraufhin in mehreren Schiffsladungen nach Dresden verfrachtet und fanden zunächst ihre Aufstellung im Garten des Holländischen Palais, das durch einen Umbau in das Japanische Palais umbenannt wurde, und anschließend im Großen Garten. Die heutigen Aufstellungsorte der einzelnen Skulpturen des corradinischen Gartenensembles sind nicht vollständig geklärt. In einer Auktion im Jahr 1836 wurden sie separiert und in einigen Fällen über die Landesgrenzen verkauft.

Das Thema des Dresdner Gartenensembles entwickelte sich aus einer Seminararbeit über *Die Skulptur und die Wahrheit im Hinblick auf den Paragone*.⁸ Zu Beginn wird auf die Ausstattung des Holländischen Palais, beziehungsweise Japanischen Palais und den damit verbundenen Ankauf der Gartenskulpturen eingegangen. Wegen der Umbaumaßnahmen des Palais fand eine Übersiedlung der 13 Objekte in den Großen Garten statt, weshalb die Baugeschichte und das Skulpturenprogramm des gesamten Gartens erläutert werden. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird näher auf die Frage eingegangen, inwieweit Corradini in der Ausführung seiner Objekte einer Tradition folgte oder ob er sich von seinen Zeitgenossen abgrenzte und innovative Arbeit leistete. Dies soll im Hinblick auf vorangegangene Künstler und seiner Zeitgenossen in zwei darauffolgenden Kapiteln erörtert werden: Fünf seiner Skulpturen, *Der Raub der Proserpina*, *Ariadne und Bacchus*, *Apoll schindet Marsyas*, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* und *Die Skulptur und die Wahrheit*, werden zuerst auf ihre Provenienz, sowie auf ihre Inspiration textlicher und bildlicher Vorlagen näher untersucht. Darauf folgt eine Einordnung des gesamten Ensembles in den kunsttheoretischen Rangstreit der Künste. Corradini gründete 1723 das *Collegio degli*

⁷ Marx 2010, S. 39.

⁸ Die Seminararbeit wurde im Zuge des Seminars: *"Italianità"-Italienbezüge in Kunst u. Politik an d. Höfen in Wien u. Dresden im 18. Jh.* geleitet von Univ.-Prof. Dr. Schemper-Sparholz im Sommersemester 2016 verfasst.

scultori, wodurch die Bildhauerei als Kunstrichtung angesehen wird. Der Wert und die Bedeutung seines eigenen Schaffens und die Einbindung in den *Paragone* wird durch diesen Schritt deutlich. Eine Stilanalyse soll zeigen, ob er sich von alten Meistern und seinen Zeitgenossen beeinflussen ließ. Abschließend folgt ein Vergleich der beiden großen internationalen Aufträge – des Sommergartens in St. Petersburg und des Großen Gartens in Dresden.

1.1 Forschungsstand

Zur Umgestaltung und Entstehungsgeschichte des Gartens des Holländischen Palais und des Großen Gartens sind drei wichtige Autoren zu nennen. Elisabeth Schwarm befasste sich 2014 mit dem Ankauf und dem Umbau des Holländischen Palais unter August dem Starken.⁹ Die Baugeschichte des Großen Gartens wird in der Dissertation von Harald Blanke 2000¹⁰ mit dem Titel *Der Große Garten zu Dresden. Geschichte und Gestaltung im Zeitalter August des Starken 1676–1733* bis ins Jahr 1733 vollständig thematisiert und in einem kleinen Heft von Matthias Donath und Roland Puppe 2012¹¹ erneut aufgearbeitet und bis zum Erscheinungsjahr erweitert. In dem herausgegebenen Buch der Schlösser und Gärtenverwaltung Dresden über den Großen Garten 2001 verfassten alle oben genannten Autoren ihren Beitrag zu spezifischen Themen des Gartens.

Die erste bekannte Quelle über Corradini besagt, dass der Bildhauer 1713 seine eigene Werkstatt gründete.¹² Wenige Jahre später, 1717, wird über die Enthüllung einer seiner Skulpturen berichtet, wodurch er in der Stadt bekannt wurde.¹³ Die Archiveinträge im Staatsarchiv Venedigs belegen sein Können, da er unter den besten Künstlern ausgewählt wurde, um die Statuen im Hof des Dogenpalastes und den Arco Foscari zu restaurieren.¹⁴ Die Gründung des Collegio wird in mehreren Aufzeichnungen, wie der *Mariegola* oder in der *Milizia da Mar*, erwähnt.¹⁵ Nach seinem Auftrag für Dresden veröffentlicht Leplat im Sterbejahr von August dem Starken 1733 ein Stichwerk¹⁶ der gesamten Skulpturen des Großen Gartens, darunter neun der zehn Skulpturengruppen Corradinis. Zumeist sind

⁹ Schwarm 2014.

¹⁰ Blanke 2000.

¹¹ Donath/Puppe 2012.

¹² *Mariegola* 150, Anhang Nr. II.

¹³ Mariacher 1947, S. 205. Vgl. Faccioli 1964, S. 300. Vgl. Klemencic 2005, S. 295.

¹⁴ Anhang I.

¹⁵ Transkribiert und zusammengefasst bei Cogo 1996, S. 62-66.

¹⁶ Leplat 1733.

Titel und Künstler genannt und die einzelnen Stiche zeigen die Gruppen in Frontalansicht, wodurch eine Zuschreibung gesichert ist. Des Weiteren erscheint Corradini in den *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto* von 1778, worin Aufschluss über sein Sterbejahr und einzelne Werke, wie den *Bucintoro*, gegeben wird.¹⁷ Über die Versteigerung der Skulpturen des Großen Gartens in Dresden schreibt der *Dresdner Anzeiger* 1836 und gibt somit Ort, Künstler und Werke wieder, die in diesem Jahr verkauft wurden.¹⁸ 1882 erscheint in derselben Zeitschrift in einem Artikel, verfasst von Gustav Müller¹⁹, eine Beschreibung der Skulpturen des Gartens. Hier wird zum einen klar, welche vor Ort geblieben sind und zum anderen in welchem Zustand sie sich befanden.

Das gesamte Ensemble von 13 Objekten fand in der Literatur wenig Beachtung, nicht zuletzt wegen einer Auktion im Jahr 1836. Der Verkauf einzelner Objekte hatte zur Folge, dass sie in verschiedene Länder gelangten. Die durch Leplat überlieferten Werke, wurden sporadisch untersucht. Erst 2015 wurde die letzte Skulptur dem Ensemble zugeschrieben.²⁰ Vor den 1990er Jahren gibt es sieben Autoren, die sich mit Corradinis Skulpturengruppen auch als Ensemble und mit seinem Stil befassen. Als erster ist Biasuz²¹ zu nennen, welcher bereits 1935 auf den großen Auftrag eingeht. Der Autor geht sogar von 15 Objekten²² Corradini's für den Großen Garten aus, die der Künstler zwischen 1736 und 1740 am Hofe zu Dresden ausgeführt haben soll. Er geht auf neun Skulpturen explizit ein und fügt jeweils eine kurze Stilanalyse hinzu. Des Weiteren schreibt Biasuz die einzige im Stichwerk nicht zugeschriebene Statue, die *Tuccia*, stilistisch Corradini zu. Im selben Jahr erscheint das Werk von Hermanin über die italienischen Künstler in Deutschland, in dem Corradini ebenfalls genannt wird. Auch er befasst sich mit den Gruppen, die in Dresden geblieben sind.²³ Giovanni Mariacher²⁴ setzt sich mit dem Bildhauer Antonio Corradini auseinander, indem er mehrere seiner Werke nennt und sie stilistisch einordnet. Des Weiteren geht er auf seine Rolle in der Republik und zwischen zwei

¹⁷ Temanza 1778.

¹⁸ *Dresdner Anzeiger* 1836.

¹⁹ Müller 1882.

²⁰ Guerriero 2015.

²¹ Biasuz 1935.

²² Ebd. S. 275.

²³ Laut Hermanin wurde *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* von einem gewissen Klenzel gekauft, der die 1734 ausgeführten Werke der Kentauren ergänzte. Sie sind allerdings auf das Jahr 1716 datiert.

²⁴ Mariacher 1947.

Jahrhunderten ein. Riccoboni zeigt anhand der Propheten-Modelle Corradinis, die fälschlicherweise Michelangelo zugeschrieben wurden, die stilistische Nähe der beiden Künstler. Gegen Ende widmet sich der Autor dem Stil Corradinis und ordnet ihn dem Präklassizismus zu. Faccioli behauptet 1964, wie Biasuz zuvor, Corradini habe seine mythologischen Gruppen und Vasen ab 1736 in Dresden selbst geschaffen. Semenzato liefert 1966 einen wichtigen Beitrag über *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, da er die meisten Bildhauer aus dieser Zeit mit einer Wertung nennt. Er erläutert die Beziehung der Künstler untereinander und die daraus resultierenden Stileinflüsse. Terence Hodgkinson befasst sich 1968 und 1970 mit drei der zehn Skulpturen.²⁵ Es sind die beiden Gruppen des Victoria und Albert Museums, London, die in dem Artikel von 1968 beschrieben werden und auf ihren früheren Aufstellungsort untersucht werden. Seine 1970 verfasste, katalogartige Publikation der James Rothschild Collection im Waddesdon Manor enthält eine Skulptur eines „*unbekannten Künstlers*“²⁶. Sie wird 2016 durch Simone Guerriero dem Bildhauer Antonio Corradini zugeschrieben.

Die wichtigste Publikation über das gesamte Œuvre ist die Monographie von Bruno Cogo²⁷, der die Quellenlage und die Werke Corradinis nach seinen Aufträgen listet. Teilweise gibt er aber falsche Angaben über die Daten oder Aufstellungsorte der Gruppen. *Der Raub der Proserpina*, die zehnte zugeschriebene Skulptur, ist hier wiederum nicht berücksichtigt. Dennoch dient dieses Werk als Grundlage und als eine Art Handbuch für die vorliegende Arbeit, da Cogo neben anderen Informationen die Stecher in Leplats Stichwerk wiedergibt. Grandsart veröffentlicht 1997 in der französischen Zeitschrift *Connaissance des Arts* einen Artikel über den Innenraum des Château des Ferrières und verrät den bis dahin unbekannten Aufstellungsort der *Skulptur und der Wahrheit*.²⁸ Monica de Vincenti publiziert 2002 in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento* einen Aufsatz mit dem Titel '*Piacere ai dotto ai migliori*'. *Scultori classicisti primo '700* und bespricht die allgemeine Orientierung der Bildhauer am Anfang des 18. Jahrhunderts.²⁹ Corradini und Gai bilden neben anderen venezianischen Künstlern einen Schwerpunkt in dieser Publikation. De Vincenti veröffentlicht alte Abbildungen der Fondazione Cini, auf

²⁵ Hodgkinson 1968. Hodgkinson 1970.

²⁶ Ebd. S. 236.

²⁷ Cogo 1996.

²⁸ Grandsart 1997.

²⁹ De Vincenti 2002.

denen die Skulptur *Ariadne und Bacchus* in nicht restauriertem und restauriertem Zustand zu erkennen ist. Matej Klemenčič behandelt 2005³⁰ wenige Skulpturengruppen Corradinis und geht im generellen auf die Beziehungen und Einflüsse der Künstler in Venedig untereinander ein. Er führt des Weiteren eine Stilanalyse durch und beschreibt Corradinis Einfluss auf die Nachfolger. Barbara Marx bearbeitet in der von Andreas Henning und ihr herausgegebenen Publikation von 2010 mit dem Titel *Venedig Dresden-Begegnung zweier Kulturstädte. Die Diplomaten, Agenten, Abenteurer im Dienste der Künste*³¹ die Kunstkäufe Leplats. Marx geht auf die Provenienz der Objekte, ohne den Beleg zu nennen, ein. Der Briefverkehr zwischen Leplat und August dem Starken ist transkribiert und übersetzt zusammengefasst. Aus den Quellen der beiden Schiffsladungen nennt sie *Die Entführung der Proserpina*, wobei sie die Skulptur als Fehlinterpretation Leplats für eine der beiden Kentaurengruppen hielt. Regina Deckers beschäftigt sich 2010 in der Publikation *Die Testa velata in der Barockplastik*³² mit den allegorischen Werken Corradinis für Dresden und St. Petersburg. Anhand des Corvinus-Stichs von 1719 des Gartens des Holländischen Palais geht sie davon aus, dass die zuerkennende Gruppe *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, die erste geschaffene Skulptur für August den Starken sei und somit in die Jahre von 1719-1723 datiert werden muss.³³ Des Weiteren macht sie sich Gedanken über den fehlenden Künstlernamen auf dem Stich der *Tuccia*. Sie deutet es als einen späteren Ankauf in den 1730er Jahren und einen nachträglich angefertigten Stich. Wiederum wird *Die Entführung der Proserpina* ausgespart. Deckers setzt sich erneut 2013³⁴ mit Antonio Corradini als *Virtuose der Bildhauerei und seine Rezeption nördlich der Alpen* auseinander, wobei sie sich überwiegend auf die *Testa velata* fokussiert. Als Ausgangspunkte dienen überwiegend die Skulpturen aus Dresden und Wien, worunter *Die Zeit enthüllt die Skulptur* ebenfalls fällt.

Stefan Dürre veröffentlicht 2013 in den Barockberichten einen Artikel über *Lorenzo Mattielli und das „Skulpturenmuseum“ im Großen Garten*, wobei darin die Skulpturen von Corradini nicht fehlen dürfen. Er betrachtet sie unter anderem aus restauratorischer

³⁰ Klemenčič 2005.

³¹ Marx 2010.

³² Deckers 2010.

³³ Hierauf könnte weiter eingegangen werden, da es somit eine dritte frühere Schiffsladung gegeben haben müsse, um die Skulptur 1719 in dem Garten befindlich zu sehen. Diese Thematik bedürfte längeren, intensiveren Archivforschungen in Dresden, weshalb es in der vorliegenden Arbeit nicht aufgearbeitet wird.

³⁴ Deckers 2013.

Sicht.³⁵ Ein Jahr darauf veröffentlicht Benuzzi seinen Beitrag zu *Committenze europee di scultura veneziana nel Settecento. Una panoramica e alcune ipotesi di lavoro* im RIHA Journal und geht weiter davon aus, dass Corradini am Hof zu Dresden gearbeitet habe. Darüber hinaus führt er vereinzelt eine Stilanalyse unter Berücksichtigung anderer Bildhauer durch. Simone Guerriero widmet sich 2015 in *Antonio Corradini a Waddesdon Manor* der in den Schiffsladungen genannten *Entführung der Proserpina*.

Klemenčič befasst sich 2016³⁶ erneut mit dem Bildhauer und führt in seinem Artikel *Antonio Corradini. Collegio dei scultori, and Neo-Cinquecentismo in Venice* eine Stilanalyse durch. Es handelt sich dabei um einen der aktuellsten publizierten Forschungsartikel über den Venezianer. Die Forschungslage zeigt, dass eine Lücke zu Corradinis Ensemble für Dresden besteht. Mit der folgenden Arbeit soll, zumindest in der näheren Untersuchung von fünf Werken, dieser entgegengewirkt werden.

2. Der Ankauf und die Lage in Dresden

2.1 Die Ausstattung der Gartenanlage des Holländischen bzw. Japanischen Palais

Das Holländische Palais wurde 1715 vom Baumeister Matthäus Daniel Pöppelmann unter Jakob Heinrich Graf von Flemming errichtet und ging 1717 in den Besitz von August dem Starken über.³⁷ Er verwendete dieses als Ausstellungsort seiner umfangreichen Porzellansammlung, die über die Landesgrenzen hinaus bis nach Italien bekannt war.³⁸ In den Jahren zwischen 1717 und 1723 ließ August der Starke den Garten und das Palais umgestalten. Dem Zufolge kam es zu einer Namensänderung in das Japanische Palais.³⁹ Beeinflusst durch den während der Grand Tour gesehenen, Garten zu Versailles beauftragte er Raymond Leplat,⁴⁰ für den Garten die Skulpturenausstattung anzukaufen.⁴¹

³⁵ Dürre 2013.

³⁶ Klemenčič 2016.

³⁷ Schwarm 2014, S. 83.

³⁸ Gründung der Meißener Porzellanmanufaktur war 1710 unter August dem Starken. Cassidy-Geiger 2010, S. 97.

³⁹ Die Namensänderung ist auf die Chinoiserien der Porzellansammlung zurückzuführen. Schwarm 2014, S. 87.

⁴⁰ Leplat wird ab 1698 als Ordineur de Cabinet bezeichnet und war am Warschauer und Dresdner Hof tätig. Bereits 1715 tätigte er eine Reise nach Paris und kaufte eine beträchtliche Zahl an Marmorstatuen und Gemälden an. Ursprünglich war er Architekt, prägte aber maßgeblich die Gemälde- und Skulpturengalerie

Orientiert an der Symmetrie der Anlage, sollte Leplat vollständige Skulpturen gleicher Höhe beschaffen.⁴² Mit diesen Vorgaben reiste er nach Italien, um in Rom und Venedig über 200 Skulpturen, darunter zehn Statuen und drei Vasen Corradinis, anzukaufen.⁴³ Corradini gründete 1713 seine eigene Werkstatt und genoss wenig später sehr hohes Ansehen, da er durch eine Skulptur der *Fede* für die Casa Manfrin der ganzen Stadt den Atem verschlug.⁴⁴ Antonio Balestra berichtet in einem Brief an den Cavaliere Gaburri von 1717 folgendens: „*una cosa che ha fatto stupire tutta la città*“⁴⁵. Für den Sommergarten des Zaren in St. Petersburg schuf Corradini ab 1716 Skulpturen, die vermutlich zum Teil noch in der Werkstatt standen, als der Kunstagent Leplat 1722 eintraf.⁴⁶ Leplat erreichte ein Jahr vor der Gründung des *Collegio degli Scultori* durch Corradini die Stadt. Diese Gründung hatte zur Folge, dass sich die Bildhauer nun von dem Handwerk der Steinmetze⁴⁷ abspalteten und der Bekanntheitsgrad des Künstlers stetig wuchs.⁴⁸ Die Abspaltung spiegelt seine Ansichten über die Wertigkeit der Bildhauerei wider. Corradini erhob zu jener Zeit die Bildhauerei auf denselben Rang wie die Malerei und tritt somit in den Wettstreit der Künste ein. Corradini wurde Bildhauer der Dogen und führte Restaurierungsmaßnahmen sowohl an den Skulpturen der *Scala dei Giganti*⁴⁹, als auch dem *Arco Foscari* durch. 1725 verzeichnet das *Provveditore al sal*⁵⁰, dass sie für die Restaurierung „*per Statue di Corte di Palazzo [del Doge]*“⁵¹ einen der besten Bildhauer heranziehen müssen und benennen dafür Antonio Corradini. Er war unter anderem Holzbildhauer, wodurch er mit dem Bau des *Bucintoro*⁵² beauftragt wurde. Ein Modell, welches Corradini zugeschrieben ist, befindet sich heute noch im Arsenal in Venedig.⁵³

Augusts des Starken. Zwischen 1721 und 1729 wurde unter seiner Anleitung das Grüne Gewölbe gestaltet. Seine Ernennungsurkunde ist auf den 24. April 1698 datiert. Spenlè 2005, S. 239. Degen 1934, S. 2-3.

⁴¹ Marx 2010, S. 38. Vgl. Degen 1934, S. 2.

⁴² Ebd. S. 39.

⁴³ Guerriero 2015.

⁴⁴ Cogo 1996, S. 165. Vgl. Deckers 2007, S. 107.

⁴⁵ Zitiert nach Faccioli 1964, S. 300. Vgl. Klemenčič 2005, S. 291.

⁴⁶ Er war nicht nur damit beauftragt antike und zeitgenössische Skulpturen anzukaufen, sondern auch Gemälde für den Bestand der Galerie. Auf dem Weg nach Venedig durchquerte er Prag und kaufte dort 21 Bilder an. Spenlè 2005, S. 239.

⁴⁷ Er trat den *Tagliapietra* 1711 bei. Sgarbi 2016, S. 464.

⁴⁸ Anhang II. S.d.Marx 2010, S. 39.

⁴⁹ Der Hauptaufgang im Dogenpalast.

⁵⁰ *Provveditori al sal*, sec. XIV – 1797 des Archivio di Stato di Venezia ist verfasst von vier Beamten, die die Salzproduktion und den Salzhandel überwachen.

⁵¹ Siehe Anhang III.

⁵² Dogengalerie. Die Galerie wurde um 1800 zerstört und Bruchstücke finden sich heute noch im *Museo Correr*. Faccioli 1964, S. 300.

⁵³ Ebd.

Des Weiteren schuf der Künstler Werke an prominenten Stellen über die ganze Stadt verteilt, wie z.B. die giebelbekrönenden Skulpturen der S. Stae, die *Pietà* in S. Moisè oder die *Verginità* in der Chiesa dei Carmini. Ein Brief von Leplat an August den Starken zeugt von dem Grund der Wahl auf Corradini. Leplat berichtet, dass der Künstler für den Zaren in St. Petersburg arbeite und berühmt sei.⁵⁴

Der Marchese Gabrielli⁵⁵ in Venedig war hoch verschuldet, wodurch es für Leplat leicht war, in den Besitz von vier Werkgruppen Corradinis aus seiner Sammlung zu gelangen. Es handelt sich um *Apoll schindet Marsyas* (Abb. 1), *Zephir und Flora* (Kat. 1), *Ariadne und Bacchus* (Abb. 2) und *Venus und Adonis*⁵⁶ bzw. *Diana und Endymion* (Kat. 2). Sie fanden somit in der ersten Fuhre vom Dezember 1722 ihren Weg von Venedig nach Dresden.⁵⁷ Ihre Fertigstellung wird von Leplat auf sechs Jahre zuvor datiert, also zeitgleich mit den Kentaurengruppen (Kat. 3-4) 1716.⁵⁸ In der zweiten Fracht werden *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* (Abb. 3) und die *Entführung der Proserpina*⁵⁹ (Abb. 4) verzeichnet. Laut Marx soll es sich hierbei um einen Betitelungsfehler Leplats handeln, der eine der beiden Kentaurengruppen fälschlicherweise als den *Raub der Proserpina* benannte.⁶⁰ Guerriero nahm sich dieses „Fehlers“ 2015 an und schreibt eine Skulptur *Der Raub der Proserpina* im Garten des Waddesdon Manor Antonio Corradini und eben diesen Gartenensembles zu.⁶¹ Im weiteren Verlauf der Arbeit soll dies näher betrachtet werden.

Laut Marx könnte *Die Skulptur und die Wahrheit* die einzige Skulptur sein, die von Leplat selbst in Auftrag gegeben worden ist.⁶² Die Gruppe war nicht fertiggestellt, als er in Venedig eintraf, denn er berichtet in einem Brief an August den Starken: „*et iay envie que cet sculpteur fasse quelque dessin pour encore quelque groupe pour acompagner ce catre*“⁶³. Er schreibt, dass er die vier Gruppen, die er von dem Marchese Gabrielli

⁵⁴ Marx 2010, S. 57.

⁵⁵ Pietro Gabrielli war Besitzer des Palazzo Taverna in Rom, den er ausstatten ließ und er kam 1717 nach Venedig, um dort Maria Teresa Valvasone zu heiraten. Pecchiai 1963, S. 28.

⁵⁶ Ebd. S. 39-40.

⁵⁷ Marx 2010, S. 39. Leplat ließ für sie Marmorsockel anfertigen. Ebd. S. 40. Sie wurden mit der Hilfe von Corradinis Assistenten gefertigt. Ebd. S. 61.

⁵⁸ Ebd. S. 43. Des Weiteren spricht diese Datierung dafür, dass die Kentaurengruppen und eventuell die Tuccia, da sie das einzige einfigurige Werk ist, für den Zaren geplant waren.

⁵⁹ Laut Marx meinte Leplat in seiner Aufzeichnung damit die Kentaurengruppe. Marx 2010, S. 41.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Guerriero 2015, S. 97.

⁶² Marx 2010, S. 40.

⁶³ Ebd. S. 57. Übersetzung Marx: „ich hätte Lust, dass der Bildhauer eine Entwurfszeichnung für eine weitere Gruppe anfertigt, welche die vier Gruppen ergänzen könnte.“

abkaufte, mit weiteren Skulpturen ergänzen wolle. Es lässt zwar darauf schließen, dass er weitere Gruppen ankauft, aber nicht, dass er die Sujets bestimmte. Die ungewöhnliche Wahl, die Skulptur und die Wahrheit gemeinsam zu präsentieren, lässt sich im Hinblick auf den *Paragone* und die Tatsache, dass der zukünftige Initiator des Collegio dieses Werk durch seine Hände schuf, vielmehr vermutlich auf den Künstler selbst zurückzuführen. Leplat suchte Corradini in dessen Werkstatt auf. Laut Marx könnten einige venezianische Sammler, wie beispielsweise Zaccaria Sagredo⁶⁴, Leplat auf Corradini aufmerksam gemacht und den direkten Kontakt vermittelt haben.⁶⁵ Die beiden Kentaurengruppen sind die beiden einzigen Werke für August den Starken, die auf 1716 datiert und signiert sind (Abb. 5-6). Vermutlich sind sie für den Zaren in St. Petersburg geschaffen worden und befanden sich zum Zeitpunkt des Eintreffens Leplats' in der Werkstatt.⁶⁶ Die Skulpturen *Die Wahrheit und die Skulptur* (Abb. 7) und die *Vestalin Tuccia* (Kat. 5) sind in keiner der beiden Ladungen protokolliert.⁶⁷ Entweder erreichten sie Dresden in einer dritten und letzten Fuhre oder sie wurden in den anderen beiden nicht verzeichnet.⁶⁸

Ein Stich von Corvinus anlässlich der Hochzeit des Kurprinzen von 1719 (Abb. 8),⁶⁹ präsentiert den Garten des Palais in Richtung Elbe mit einem riesigen inszenierten Feuerwerk. Laut Hodgkinson befindet sich im Zentrum *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* von Corradini.⁷⁰ Die frühe Abbildung einer Skulptur des Bildhauers kann dadurch erklärt werden, dass die Zeichnung vermutlich kurz nach dem Ereignis 1719 ausgeführt wurde und der Stich erst nach dem Eintreffen des Gartenensembles. Der Stich könnte aufgrund des gezeigten Festes rückdatiert worden sein.⁷¹

Ein weiterer Stich des Japanischen Palais, ebenfalls von Corvinus aus dem Jahr 1728 (Abb. 9), zeigt die Bootsanlegestation, den Garten und das Palais von der Elbe aus betrachtet. Im Vordergrund am Ufer befinden sich erhöht die beiden Kentaurengruppen und in der

Möglich wäre, dass es sich um zwei direkte Aufträge handelte, da acht der zehn Skulpturen direkte Antikenzitate sind und zwei indirekt (*Die Skulptur und die Wahrheit* und *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*), im weiteren Verlauf wird dies näher betrachtet. Von den vier angekauften Werke Gabriellis wurden vier weitere geschaffen, die sie ergänzen.

⁶⁴ Er besaß selbst Werke Corradinis. Marx 2010, S. 42.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd. S. 43.

⁶⁷ Ebd. S. 40.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Czok 1989, S. 142.

⁷⁰ Hodgkinson 1968, S. 37.

⁷¹ Vermutung Dürres in einer E-Mail an die Autorin, Juni 2018.

Mittelachse in zentraler Position, Richtung Palais versetzt, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*. Hier deutet Blanke die Skulpturengruppe fälschlicherweise als *Die Zeit entführt die Wahrheit* von Balestra.⁷² Links sind *Diana und Endymion* positioniert und laut Marx⁷³ und Hodgkinson⁷⁴ vermutlich rechts *Die Skulptur und die Wahrheit*, wobei es sich bei näherer Betrachtung um eine andere Skulpturengruppe handelt (Abb. 10).⁷⁵ Die Körperformen und Bewegungen der beiden Hauptfiguren sind ähnlich zu denen der *Skulptur und die Wahrheit*, jedoch befindet sich rechts am Sockel ein Putto. Bei der eigentlichen weiblichen Personifikation der Wahrheit handelt es sich im Stich um eine männliche Darstellung.⁷⁶ Des Weiteren sind in der zweiten Zentralachse eindeutig zu identifizieren: Links *Ariadne und Bacchus* und rechts *Herkules und Omphale* von Catasi. Die letzten drei sind schwer zu identifizieren, es handelt sich bei den Übrigen um die *Vestalin Tuccia*, *Apoll und Marsyas*, *Zephir und Flora* und *Der Raub der Proserpina*. Anhand des Stiches können Rückschlüsse auf die geplante Symmetrie August des Starken gezogen werden. Die Kentauren, *Ariadne und Bacchus*, *Diana und Endymion* und *Die Skulptur und die Wahrheit* treten jeweils in ihrer Aufstellung als Paar auf. Bei dem Ensemble sind sechs zweifigurige Gruppen⁷⁷, zwei Kentaurengruppen, eine Verschleierte, eine dreifigurige Gruppe und drei Vasen vertreten.⁷⁸

Die Umgestaltung des Palais nach 1728 hatte zur Folge, dass zudem der Garten umgebaut werden musste. Die Skulpturenausstattung musste folglich anderweitig aufgestellt werden. Der Umzug sah die Positionierung der skulpturalen Ausstattung im Großen Garten vor. Das dort befindliche Palais sollte ab 1729 als Ausstellungsort der in Rom angekauften Chigi-Antikensammlung⁷⁹ dienen, weshalb sich die Wahl der Aufstellung dort als treffend erwies. Die Skulpturen Corradini's sind Antikenzitate, die im Großen Garten antike, originale Pendants erhielten.⁸⁰ Der Ankauf der Gruppen kann bereits vorher für die Gestaltung des Großen Gartens geplant worden sein, da Leplat beauftragt wurde eine

⁷² Blanke 2000, S. 116; Marx 2010, S. 40. Vgl. Hodgkinson 1968, S. 37.

⁷³ Marx 2010, S. 40.

⁷⁴ Hodgkinson 1968, S. 37.

⁷⁵ In dem Stichwerk Leplats findet sich kein vergleichbares Objekt.

⁷⁶ Es könnte sich um eine Skulptur eines anderen Bildhauers handeln, die jedoch nicht in dem Stichwerk Leplats abgebildet sind.

⁷⁷ Ohne die Begleitfiguren, also die Putti und Satyrn, mitzuzählen.

⁷⁸ Hodgkinson 1968, S. 37. Mit Ausnahme der dreifigurigen Gruppe, da diese erst 2015 den Gartenskulpturen zugeschrieben wurde.

⁷⁹ Donath/Puppe 2015, S. 8.

⁸⁰ Deckers 2010, S. 219.

höhere Zahl an Skulpturen zu erwerben. Somit könnte von Anfang an die Grünanlage des Japanischen Palais als Zwischenlager angedacht gewesen sein.

Lange wurde die Meinung vertreten, dass Corradini seine Werke in Dresden selbst ausführte und dort Hofbildhauer wurde.⁸¹ Biasuz datiert die Skulpturengruppen für August den Starken in die Jahre zwischen 1736 und 1740.⁸² Faccioli und Stahl schreiben, dass Corradini nach seinem Aufenthalt in Wien nach Dresden zog, um dort acht mythologische Gruppen und drei große Vasen zu schaffen.⁸³ Grund für ihre Annahme war das von Leplat publizierte Stichwerk aus dem Jahr 1733, beziehungsweise die 1735 ergänzten Stiche nach Corradini's Skulpturen in dem Kapitel der modernen Skulpturen.⁸⁴ Die Stiche Corvinus geben ein früheres Datum und somit ein *terminus antequem* vor. Zu dem existieren die Protokolle und Berichte der Schiffsladungen,⁸⁵ die dem entgegenstehen. Außerdem verweist die applizierte Datierung auf den Kentaurengruppen auf das Jahr 1716.

2.2 Die Entstehungsgeschichte des Großen Gartens und die Rolle August des Starken in Dresden

Der Große Garten umfasst ca. 150 Hektar (Abb. 11) und diente als wichtiger Festort. Das Areal lag bei Erwerb der Grundstücksfläche 1676 südöstlich vor den Toren der Stadt.⁸⁶ Die Gestaltung fand unter dem Kurfürsten Johann Georg III in den Jahren 1678-1682 ihren Ursprung. Anfangs wurde Martin Göttler als Gärtner beauftragt die Ausführungen zu leiten. Sein Entwurf für den Garten basiert auf einem quadratischen Grundriss mit den Maßen 1,9 x 1,9 km. Die Planungen sahen einen Lustgarten mit einem betreffenden Lustschloss vor, welches durch Johann Georg Starcke von 1678 bis 1683 vollendet wurde, die Innenausstattung erst 1691/92.⁸⁷ Nach Vollendung der architektonischen Form des

⁸¹ Faccioli 1964, S. 301.

⁸² Biasuz 1935, S. 275. Hermanin datiert die Kentaurengruppen auf das Jahr 1734, trotz der Signatur und Datierung an den Skulpturen selbst. Hermanin 1935, S. 41.

⁸³ Faccioli 1964, S. 301; Stahl 1999, S. 264.

⁸⁴ Im folgenden Kapitel wird auf das Stichwerk näher eingegangen. Die Zeichnerin fast aller Corradini Werke ist Anna Maria Wernerin und die Stecher sind Gerorg Martin Preissler, Christoph Raym Thomas und Christian Philipp Lindemann. Cogo 1996, S. 240-260.

⁸⁵ Marx 2010, S. 57-64.

⁸⁶ Donath/Puppe 2015, S. 3.

⁸⁷ Ebd. S. 4.

Palais wurde Johann Friedrich Karcher 1683 Obergärtner und verwandelte den Entwurf eines Quadrats, nach dem französischen Vorbild, in ein Rechteck.⁸⁸ Der Garten beheimatete insgesamt acht Kavaliershäuser, deren Bauten 1693/94 vollendet wurden. Der Große Garten diente in seiner Funktion unter August dem Starken als Mittelpunkt für Festspiele und wurde von ihm selbst, während des Karnevals 1715, als „*mercurial*“⁸⁹ bezeichnet.⁹⁰ Es fanden dort unter anderem Schlittenfahrten und Jagdausflüge statt, die bei der Größe des Gartens darin ausreichend Platz fanden. Am 23. September 1719 wurde das pompöse Venus-Fest gefeiert.⁹¹

Ausgestattet wurde der Große Garten mit den Herkulesgruppen Balthasar Permosers. Sie werden vor 1719 datiert, da sie in der Festschrift Iccanders desselben Jahres erwähnt werden.⁹² Ursprünglich waren alle zwölf Taten des Herkules dargestellt, die namensgebend für die Herkulesallee waren. Sie wird heute nur noch von vier der 12 Skulpturen gesäumt.⁹³ Ab 1728 fand der Austausch der Werkstoffe Holz und Sandstein in den hochwertigeren Marmor statt. Einige Skulpturen und Plastiken wurden wohl ausgetauscht, denn es befanden sich beim Theater vermutlich Werke aus dem vergänglichen Material Holz.⁹⁴ Heute sind dort im Halbkreis als Pendant zum griechischen Theater die Sockel der Marmorstatuen aufgestellt. Der Umzug der Marmorskulpturen und die Aufstellung der antiken Originale fand zwischen 1728 und 1734⁹⁵ statt. Im gleichen Zuge wurde die Chigi-Antikensammlung im Obergeschoss des Palais positioniert. Die Sammlung im Innern des Palais und im Garten harmonierte, im Gegensatz zum vorherigen Aufstellungsort, indem chinesische und japanische Porzellane im Palais und die Antikenrezeptionen im Garten ausgestellt wurden.⁹⁶ Der Große Garten erhielt also durch dieses Zusammenspiel einen „*musealen Charakter*“⁹⁷. Die Wertigkeit der Skulpturen zeigt sich in dem von Leplat herausgegebenen Stichwerk von 1733⁹⁸ mit dem Titel *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à*

⁸⁸ Donath/Puppe 2015, S. 6.

⁸⁹ Zitiert nach Blanke 2000, S. 117.

⁹⁰ Blanke 2000, S. 116.

⁹¹ Donath/Puppe 2015, S. 7.

⁹² Blanke 2000, S. 115.

⁹³ Donath/Puppe 2015, S. 34.

⁹⁴ Blanke 2000, S. 124.

⁹⁵ Blanke 2000, S. 125.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Heres 2001, S. 67.

⁹⁸ Der Plan eines solchen Stichwerks wird vermutlich um 1729 gefasst worden sein. Heres 2001, S. 69.

*Dresden: avec privilege du Roy*⁹⁹, das über 150 katalogisierte Objekte in zwei Kapitel unterteilt: das erste besitzt keine Überschrift, aber es handelt sich um eine Auflistung der Antiken; das zweite Kapitel trägt die Überschrift: *Suite de divers marbres modernes*¹⁰⁰ und präsentiert somit die Skulpturen der Zeitgenossen.¹⁰¹ Im letztgenannten Kapitel sind es insgesamt, mit dem Titelblatt, 32 Stiche, darunter Skulpturen von Francesco und Pietro Baratta, Pietro Balestra, Francois Coudray und neun Skulpturen und drei Vasen Corradinis.¹⁰² Das Blatt der *Tuccia* ist das Einzige, das den Künstler auslöst und eine Datierung besitzt. Links am Sockel steht die Jahreszahl 1732, die vermutlich aber auf die Fertigstellung des Blattes hinweist und nicht auf die der Skulptur selbst.¹⁰³

Moderne und Antiken wurden innerhalb des Gartens teilweise einander gegenübergestellt und traten somit in eine Art Dialog. Dennoch bildet die „moderne“ Sammlung kein geschlossenes Programm, sondern ist heterogen gestaltet.¹⁰⁴ Die Hauptachsen und die Eckpunkte wurden durch die Aufstellung der Skulpturen markiert und sie geben den Geschmack August des Starken wieder.¹⁰⁵ Leider ist der konzeptionelle Gesamteindruck durch eine Auktion von 1836¹⁰⁶ und den daraus resultierenden Verkauf der meisten Skulpturen, nur noch bedingt wieder herstellbar.

Zweimal seit seines Bestehens wurde der Garten durch einschneidende Ereignisse stark beschädigt. Zum einen während des Siebenjährigen Krieges von 1756 bis 1763. Insbesondere 1760 durch die Belagerung der Preußen, die den Garten verwüsteten, wurden etliche Skulpturen des Gartens in Mitleidenschaft gezogen, darunter auch die Werke Corradinis (Abb. 2).¹⁰⁷ Die Objekte konnten aber aufgrund des Stichwerks Leplats rekonstruiert werden, wodurch der ehemalige Gesamteindruck, nämlich die Vielfalt des

⁹⁹ Leplat 1733. Das Frontispiz zeigt die Apotheose August des Starken. Das Medaillon mit seinem Porträt wird von Minerva und Apollo emporgehoben. Er wird gleichzeitig als Feldherr und musischer und gelehrter Fürst gezeigt. S. d. Spenlè 2005, S. 231.

¹⁰⁰ Es wurde 1735 fertiggestellt und setzt die Nummerierung der Antiken fort. Heres 2001, S. 69.

¹⁰¹ Ebd. ab Tafel 198. Es wurde populärer die gekauften Werke in Stichen, also illustrierten Katalogen, zu verbreiten. Es geht auf das 17. Jahrhundert zurück, als David Tenniers d.J. das *Theatrum pictorum* herausbrachte. Spenlè 2005, S. 231.

¹⁰² S.d. Hodgkinson 1968, S. 37. Sein Name besitzt auf den Stichen unterschiedliche Schreibweisen: Conradini (*Die Zeit enthüllt die Wahrheit*) und Coradini (*Apoll schindet Marsyas*).

¹⁰³ Deckers 2010, S. 222.

¹⁰⁴ Ebd. S. 224.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Dresdner Anzeiger, 3. Mai 1836.

¹⁰⁷ Blanke 2001, S. 27. Vgl. Donath/Puppe 2015, S. 9.

Gartens, wiederhergestellt werden konnte.¹⁰⁸ Zum anderen während des Zweiten Weltkrieges, der, wie allgemein bekannt ist, fast ganz Dresden in Schutt und Asche legte. Insgesamt 170 Bombenkrater wurden im Garten gezählt. Erst 2001 wurde der Wiederaufbau des Palais beendet, einige Kavaliershäuser konnten jedoch bis heute noch wiederaufgebaut werden.¹⁰⁹

Der 1722 fertiggestellte Garten verwandelte sich im Laufe der Jahrhunderte von seiner ursprünglichen Nutzung, also von seiner „*höfischen Gartenanlage [über ein Jagdrevier hin] zu einem öffentlichen Stadtpark*“¹¹⁰, der seit 1979 unter Denkmalschutz¹¹¹ steht und heute als beliebtes Naturausflugsziel dient.¹¹²

3. Innovative oder traditionelle Darstellungsweise des Dresdner Gartenensembles

Die ausgewählten fünf Skulpturengruppen sind bis heute in einem guten Zustand erhalten, beziehungsweise in einer Fotografie überliefert. *Der Raub der Proserpina* wird spät entdeckt und dem Künstler zugeschrieben. *Ariadne und Bacchus* und *Apoll schindet Marsyas* fallen, wie sich zeigen wird, in ihrer Komposition auf. *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* und *Die Skulptur und die Wahrheit* rücken unter anderem im Hinblick auf das Kapitel des *Paragone* näher in den Fokus.

3.1 Der Raub der Proserpina

Die dreifigurige Gruppe (Abb. 4)¹¹³ mit zwei weiblichen und einer männlichen Gestalt steht auf einer Plinthe im Garten des Waddesdon Manor in der Nähe von Aylesbury.¹¹⁴ Die männliche, muskulöse Figur ist frontal und ponderiert dargestellt. Es handelt sich nicht um eine idealisierte Jünglingsdarstellung, denn das Alter ist ihr ins Gesicht

¹⁰⁸ Die heutige Aufstellung ist aufgelistet bei Cogo 1996, S. 240-259.

¹⁰⁹ Donath/Puppe 2015, S. 14.

¹¹⁰ Ebd., S. 3.

¹¹¹ Ebd. S. 17.

¹¹² Ebd. S. 7.

¹¹³ Höhe 2,09 m, Hodgkinson 1970, S. 236.

¹¹⁴ Zur ihrer heutigen Aufstellung: Guerriero 2015, Hodgkinson 1970, S. 236.

geschrieben. Ausgeprägte Nasolabialfalten und Krähenfüße zeichnen den nach rechts geneigten lockigen und bärtigen Kopf. Die Anspannung des Körpers ist deutlich zu erkennen, auf ihr lastet das Gewicht der weiblichen Figur, die sie mit beiden Armen um ihre Hüfte, hochhebt. Sie scheint frontal gesehen in der Luft zu schweben und zeigt dem Betrachter ihren halbnackten Körper, den sie zur Seite in Richtung der männlichen Skulptur neigt. Die sie bedeckende Draperie beginnt unter der linken Achsel, führt an ihrem Rücken entlang weiter über die rechte Schulter. Über ihre rechte Seite wickelt sie sich um ihre Hüfte und fällt auf der linken Seite nach hinten und hinter der männlichen Skulptur gen Boden.¹¹⁵ Sie nimmt an dieser Stelle, sich aufbauschend, nahezu die untere Hälfte der Skulptur ein. Sie bildet somit eine Art hinterfangende Stütze. Die weibliche Skulptur stützt sich von hinten mit ihrer linken Hand auf der linken Hüfte des Mannes ab, ihre Hand gräbt sich dabei leicht in die Haut (Abb. 12). Den rechten Arm streckt sie nach rechts von sich und ist mit einer um den Arm schlängelnden Blumenranke geschmückt. Ihr Blick folgt ihrer Armbewegung und wie am Arm trägt sie auf ihrem lockigen Kopf einen Blumenkranz. Das Gesicht der jungen Frau, welches faltenlos ist, zeigt kaum Mimik. Ihr Blick scheint leer zu sein, während ihr Mund leicht geöffnet ist. Die Köpfe der beiden Figuren befinden sich nahezu übereinander und bilden somit eine Linie. Von der Frontalansicht ist zu erkennen, dass ein Arm um die Beine der weiblichen Figur geschlungen ist und auf Höhe des rechten Knies eine Nasenspitze hervor lugt. Die Figur ist erst im Ganzen zu erkennen, wenn der Betrachter nun einen Schritt nach links schreitet. Die Frau kniet auf der Plinthe und ist ebenfalls halbnackt dargestellt (Abb. 13). Um ihre Hüfte ist ein Tuch gelegt, welches in das Tuch der anderen weiblichen Figur nahtlos überzugehen scheint. Sie hält dieses mit ihrer linken Hand, welche am Schienbein der über ihr befindlichen Frau ruht. Sie kniet unter ihr, während ihre eigenen Oberschenkel als Fußstütze für die Geraubte dienen. Von hier ist zu erkennen, dass ein Bein der Geraubten im Tuch verschwindet und eben das andere auf dem Schoß ruht. Die Kniende wird von einem Lorbeerkranz bekrönt. Wechselt man nun nochmals die Perspektive zur Rückansicht der Gruppe (Abb. 14), sieht der Betrachter, dass sie sich nicht vollständig auf ihre Füße gesetzt hat und der Rücken entblößt ist. Die Fußsohlen lugen ebenfalls aus dem Stoff hervor. Den Blick weiter nach oben gewandt, zeigt sich der fast vollkommen ausgestreckte Arm, dessen Hand unterhalb der rechten Schulter des Mannes ruht,

¹¹⁵ Vgl. Hodgkinson 1970, S. 236.

wodurch sie ihn in seiner Kraft zu unterstützen scheint (Abb. 15). Sie ist also nicht nur von vorne gesehen eine Unterstützung, sondern auch von dieser Position gibt sie eine Hilfestellung. Diese Raptusgruppe ist vor allem anhand der Blumen um den Arm der weiblichen Figur und des Blumenkranzes, als *Der Raub der Proserpina* zu benennen. Die männliche Figur stellt also den Gott Pluto dar und die weibliche kniende Figur verkörpert laut Guerriero die Nymphe Cyane.¹¹⁶

Trotz mehreren Ansichten ist die Gruppe auf eine Hauptseite hin konzipiert. *Der Raub der Proserpina* ist eine geschlossene Skulpturengruppe, die keine Durchbrüche besitzt. Die einzelnen Figuren sind eng aneinandergeschmiegt, wodurch die Komposition hochreliefartig wirkt. Sie ist nicht raumgreifend gestaltet, sondern vertikal gestreckt in die Höhe. Die Draperien, der Körper mit seiner Haut, den Sehnen und Muskeln sind klar voneinander abgegrenzt. Das Spiel mit Licht und Schatten wird durch die Staffelung der Figuren hervorgerufen, nicht aber durch tiefe Furchen der Stoffbahnen, die eng am Körper liegen.

In der Mythologie¹¹⁷ ist Proserpina die Göttin der Fruchtbarkeit und pflückt auf dem Hain mit den Töchtern des Okeanos Blumen. Sie wird von ihrem Onkel Pluto geliebt, der jedoch weder die Zustimmung noch die Ablehnung des Zeus erhielt und somit entführte er Proserpina auf einer Kutsche in die Unterwelt. Zu Hilfe eilt einzig und allein die Nymphe Cyane, die versucht durch ihre Worte und Gesten den Gott zur Einsicht zu bringen. Jedoch scheitert sie und „*At Cyane, raptamque deam contempta [...] gerit tacita lacrimisque absumitur omnis.*“¹¹⁸. Die Verwandlung der Cyane in Wasser wird in Ovids Metamorphosen (3-8 n. Chr.) thematisiert.¹¹⁹ Ihre Mutter Ceres war nicht anwesend und über den Raub so erschüttert, dass sie dem Olymp den Rücken zukehrte und somit eine Dürreperiode über die Erde hereinbrach. Zeus konnte es nicht dabei belassen und willigte ein, Proserpina könne zurückkehren, wenn sie im Tartaros noch nichts gegessen habe. Anfangs schien es, dass dies zutraf, doch es meldete sich Askalaphos zu Wort, der bezeugte, dass Proserpina von einem Granatapfel genascht habe. Ihr Vater war darüber erzürnt und nannte dies keine Mahlzeit, weshalb sie sich nach langen Verhandlungen

¹¹⁶ Guerriero 2015, S. 95.

¹¹⁷ Ovid met. V, 385-571.

¹¹⁸ „Cyane aber, betrübt, weil die Göttin geraubt [...] wurde [...] und vergeht ganz in Tränen“ Ovid met. V, 425-427.

¹¹⁹ Ovid met. V, 429.

darüber einigten, dass Proserpina vier Monate in der Unterwelt zu bleiben habe und die restlichen acht Monate bei ihrer Mutter leben könne.¹²⁰ Im Hymnus an Ceres von Homer (7-5 v. Chr.) ist der Raub ihrer Tochter in der Erzählung im Vordergrund. Pluto wird Polydegmon genannt und „*raubt das sich sträubende Mädchen*“¹²¹. Es ist aber weder die Nymphe Cyane, noch die eigene Mutter die Proserpina zu Hilfe eilen, sondern die Göttin der Magie und Theurgie, Hekate. Sie wird dennoch nach der Vereinbarung mit Zeus zur Gefährtin der „Geretteten“.¹²² Der antike Dichter Claudianus befasst sich in drei Büchern mit dem Raub der Proserpina (4. Jhdt. n. Chr.). Im zweiten Band wird der Raub geschildert, bei dem die Göttinnen Pallas Athena und Artemis der Geraubten helfen. Jedoch haben auch diese beiden keinen Erfolg.¹²³

In der Darstellung von Corradini ist der Moment der Entführung verbildlicht. Aber es scheint, dass Proserpina bereits resigniert hat. Sie wehrt sich nicht aus vollem Herzen, weder schreit sie, noch versucht sie sich aus dem Griff Plutos zu lösen. Um ihren linken Unterarm sind die gepflückten Blumen des Hains gewickelt, von denen Ovid berichtet, dass sie so erzürnt sei, sie verloren zu haben.¹²⁴ Gemeinsam haben alle schriftlichen Quellen, dass Pluto die Geraubte auf einem Wagen mit Pferdegespann entführt. Corradini wählt die Umsetzung ohne Gespann und fügt eine der Helferinnen hinzu. Es ist entweder Artemis, Pallas Athena, Cyane oder Hekate, die herbeieilen. In jedem mythologischen Text befindet sich Ceres weit abseits des Geschehnisses und hört sogar die eigene wehklagende Tochter nicht. Für die Identifizierung der knienden Figur fehlen die Attribute, weshalb es naheliegt, dass es sich um eine „einfache“ Nymphe handelt und nicht um eine Göttin. Das würde heißen, dass Corradini der Schilderung Ovids folgte, jedoch auch dies nicht ganz stimmig. Ovid berichtet, dass Cyane die beiden in der Nähe der Meeresbucht zwischen der gleichnamigen Cyane¹²⁵ und der pisäischen Arethusa aufhält. Schlussfolgernd wären die beiden im Wagen unterwegs, wobei Corradini die beiden Hauptfiguren während des Raubes darstellt. Er nimmt vermutlich zwei verschiedene Handlungsstränge und kombiniert diese.¹²⁶

¹²⁰ Kerényi 1966, S. 183-190.

¹²¹ Hymn. Hom 1864, S. 1.

¹²² Hymn. Hom. 1864, S. 2.

¹²³ Claudian 2009, 74-77.

¹²⁴ Ovid met. V, 391-401.

¹²⁵ Die Bucht erhielt ihren Namen durch den Mythos.

¹²⁶ Ovid met. V, 385-571.

Die Skulptur wurde erst 2015 von Simone Guerriero dem Bildhauer zugeschrieben, da sie in den Aufzeichnungen von 1722 in der zweiten Schiffsladung genannt wird.¹²⁷ Barbara Marx deutet dies als Betitelungsfehler und schreibt, dass es sich um eine Verwechslung mit den Kentaurengruppen handeln müsse, da diese in keinen Dokumenten erwähnt werden.¹²⁸ Die Gruppe ist nicht in dem Stichwerk von Leplat abgebildet. *Der Raub der Proserpina* befindet sich heute im Waddesdon Manor in der Nähe von London in einem Gartenareal. Terence Hodgkinson publizierte 1970 einen Bestandskatalog des Inventars, die Gartenskulpturen mitinbegriffen, des Waddesdon Manor.¹²⁹ *Der Raub der Proserpina*, mit einer kurzen Werkbeschreibung, wird von ihm in das 18. Jahrhundert datiert und einem italienischen, unbekannten Bildhauer zugeschrieben.¹³⁰ Er deutet die kniende weibliche Figur als Ceres¹³¹, laut Mythologie, wie geschildert, war sie an dem Geschehen nicht beteiligt. Des Weiteren gibt er einen Versuch einer Zuschreibung an einen Künstler wieder. Er vergleicht die Bearbeitung des Kopfes von Pluto mit dem Kopf des Hercules von Giovanni Baratta, vor allem die Modellierung der Augenhöhle und der Augenbrauen.¹³² Guerriero ordnet sie, nach stilistischen und kompositionellen Merkmalen, Corradini zu.¹³³ Die Vermutung liegt nahe, dass sie 1836 bei der Auktion in Dresden in den Besitz der Familie Rothschild kam, denn in diesem Jahr werden *Die Skulptur und die Wahrheit* und weitere Figuren Corradinis und Tarsias in dem Besitz der einflussreichen Familie verzeichnet.¹³⁴ Guerriero vergleicht sie vor allem mit den Gruppen *Apoll schindet Marsyas* und *Zephir und Flora* aus dem Victoria and Albert Museum in London. Er vergleicht die Gesichtszüge der Flora und der Ariadne mit denen der Proserpina:

„Il volto della bella Proserpina trova invece precise concordanze, nel perfetto ovale che lo delimita come pure nella cornice della chioma impreziosita dalla delicata

¹²⁷ Guerriero 2015, S. 98-99. Vgl. Marx 2010, S. 41.

¹²⁸ Marx 2010, S. 41.

¹²⁹ Hodgkinson 1970.

¹³⁰ Ebd. S. 236.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Guerriero 2015, S. 95.

¹³⁴ Siehe dazu Guerriero 2015, S.97.

ghirlanda di fiori, con quello di Flora nell'altro gruppo di Corradini [...] Zefiro e Flora, ma anche con il volto di Arianna nel gruppo già in Scozia"¹³⁵

Das Gesicht der Cyane vergleicht er mit dem des Marsyas.¹³⁶ Laut Guerriero haben sie eine gewisse Harmonie der Linien und die Züge der Augen seien sehr ähnlich: „*riproponga esattamente, nei lineamenti armoniosi, nel caratteristico disegno degli occhi e nella resa espressiva, il dolce volto femminile del dio citaredo*“.¹³⁷ Nicht nur der Vergleich der Physiognomie der Skulpturen lässt darauf schließen, dass es sich um eine Skulptur Corradinis handeln könnte, sondern auch der kompositionelle Aufbau. Da es sich dabei gleichfalls um eine dreifigurige Skulptur handelt, deren dritte „Nebenfigur“ am Boden kniet. Es gibt aber hierbei auch nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch Unterschiede: Cyane ist eine der wenigen Begleitfiguren, die jugendlich dargestellt ist. Bei *Apoll und Marsias* handelt es sich um ein Putto und einen kleinen Satyr, bei *Ariadne und Bacchus* sind es ebenfalls Putten und Satyrn und die Begleitfigur der *Zeit enthüllt die Wahrheit* ist ein Putto. Des Weiteren können Rückschlüsse auf die unterschiedlichen Aufträge durch den Marmor gezogen werden. Der verwendete Marmor von *Der Raub der Proserpina* hat mehr Einschlüsse bräunlicher Färbung als der der *Skulptur und die Wahrheit*.

Die antike Thematik wurde von Homer¹³⁸, Ovid¹³⁹ und von Claudianus¹⁴⁰ verschriftlicht und so fand sie auch in der bildenden Kunst ihrer Zeitgenossen eine Verbildlichung und wurde auch in andere Medien transformiert. Es war wegen des Übertritts Proserpinas in den Tartaros ein beliebtes Thema auf antiken Sarkophagen. Auf dem Sarkophag-Fragment des Museo Nazionale Romano - Museo delle Terme in Rom sind Proserpina und Pluto zu erkennen (Abb. 16). Proserpina hat ihren rechten Arm über ihren Bauch und den Linken über den Kopf gelegt, während Pluto sie anblickt. Sie befinden sich nebeneinander auf selber Höhe, jedoch ist nicht zu sehen, wie exakt sie zueinanderstehen. Ein weiteres Beispiel aus der klassischen Antike findet sich in der rotfigurigen Vasenmalerei. Es handelt sich um eine Schüssel mit Kopfhel von 330/20 v. Chr. des 'Unterweltmalers' und stellt

¹³⁵ Guerriero 2015, S.97. Übersetzung der Autorin: „Das Gesicht der schönen Proserpina findet dagegen präzise Übereinstimmungen, im perfekten Oval, dass eingegrenzt ist durch den Rahmen des durch eine zarte Blumengirlande verzierten Haares, mit dem der Flora in einer weiteren Gruppe Corradinis [...] Zephir und Flora, aber auch in dem Gesicht der Ariadne der Gruppe in Schottland.“

¹³⁶ Guerriero 2015, S. 98.

¹³⁷ Ebd. S. 97.

¹³⁸ Hymn. Hom. 1864, S. 1.

¹³⁹ Ovid met. V, 385-571.

¹⁴⁰ Claudian 2009.

im Innentondo die Entführung der Proserpina dar (Abb. 17).¹⁴¹ Pluto und sie befinden sich stehend auf selber Höhe in der Kutsche des Vierspanners und unter den Pferden schreitet Cerberus. Sie sind beide frontal dargestellt und Pluto hält mit der linken Hand die Zügel, den rechten legt er um ihre Taille, an der ein Stück Stoff flattert. Er ist mit einem Tuch bekleidet, welches seinen Oberkörper frei lässt und er wendet seinen Kopf Proserpina zu. Sie ist bekleidet mit einem Chiton, der an ihrer linken Schulter geknüpft ist und an der Linken herunterfällt, wodurch ihre rechte Brust entblößt ist. Sie streckt ihren rechten Arm nach rechts von sich und ihr Blick folgt dieser Bewegung, wie es in der Figur von Corradini der Fall ist. Den linken Arm „*hat sie klagend auf den Kopf gelegt*.“¹⁴² Würde hier Pluto seinen linken Arm ebenfalls um die Taille Proserpinas schlingen, hätte man eine ähnliche Darstellung der Skulptur Corradinis. Man kann nicht davon ausgehen, dass Corradini genau diese Objekte gekannt hatte, dennoch war es in Venedig im 17./18. Jhdt. gängig Antikensammlungen zu besitzen. Diese könnten ein Objekt dieser Thematik verzeichnet haben.¹⁴³

Der Raub der Proserpina wird von Giambologna, de Vries und Bernini in das dreidimensionale Medium gewandelt. Ein berühmtes Beispiel, welches den *Raub der Sabinerinnen* (Abb. 18) darstellt, geschaffen durch Giambologna, befindet sich in der Loggia dei Lanzi in Florenz.¹⁴⁴ Es handelt sich auch hier um eine dreifigurige Gruppe aus Marmor, in der die Sabinerin vollständig in die Luft gehoben wird und auf der männlichen Figur lastet. Die dritte männliche Figur kniet am Boden. Ihr Körper befindet sich in einer Drehbewegung und sie dient unter anderem als Schwerpunktstabilisierung der Plinthe, wie es auch bei Corradini der Fall ist. Die Skulptur von Giambologna ist, sowie *Der Raub der Proserpina* von Corradini, allansichtig. Im Gegensatz zu *Zephir und Flora* (Kat. 1) ist die Rückansicht vollständig ausgearbeitet. In der Frontalansicht sind Cyane, sowie die Armhaltungen aller drei Figuren kaum zu erkennen. Sie werden erst in der Rückansicht nachvollziehbar. Giambologna wählte eine sich nach oben windende und drehende Darstellung, deren Corradini sich nicht bediente. Der nach oben gestreckte Arm der Sabinerin könnte aber einen Einfluss auf den gestreckten Arm der Proserpina gehabt haben. Eine weitere dreifigurige Raptusgruppe von Adriaen de Vries von 1612 des Bode-

¹⁴¹ Lindner 1984, S. 27.

¹⁴² Ebd. S. 28.

¹⁴³ Favaretto 2002, S. 34-42. Vgl. Ravagnan 2002, S. 92-94.

¹⁴⁴ Zikos 2006, S. 56.

Museums in Berlin zeigt Pluto im Moment des *Raubes der Proserpina* (Abb. 19).¹⁴⁵ Er steht im festen Stand im Ausfallschritt und hält in seinen Armen die Geraubte, die ihm mit ihrer rechten Hand in die Haare greift. Er umgreift sie an ihrem linken angewinkelten Bein und trägt sie, wodurch sie mit keiner Extremität den Boden berührt. Sie sind beide vollständig nackt dargestellt, nur der lange geflochtene Zopf der Proserpina reicht bis über ihre Scham. Das Medium der Bronze und die Größe lassen zu, dass Proserpina sich fast vollständig in der Luft befindet, dennoch muss sie am rechten Fuß von einem dünnen Ast gestützt werden. Corradini wählte in seiner Marmorfigur einen weiteren Standpunkt: Die dritte Figur. Er hat den Schwerpunkt der Figurengruppe anders als Adriaen de Vries gewählt. Ein weiterer Unterschied ist, dass Corradini seine Figuren halbnackt darstellt und als dritte Figur die Nymphe Cyane wählt. Des Weiteren spielt de Vries mehr mit den Torsionen der Figuren, z.B. die Kontraktion am Bauch der Proserpina durch das angewinkelte Bein oder durch die Drehung und Rücklagerung des Oberkörpers entstehenden Bauchfalten des Pluto. Alle drei Figuren Corradinis sind fast vollständig aufrecht dargestellt, nur Cyane besitzt eine leichte Torsion, die sich aber nicht stark in der Bauchpartie bemerkbar macht. Die zweifigurige Gruppe von Gian Lorenzo Bernini von 1621/22 der Villa Borghese, zeigt auch hier Pluto im Moment des *Raubes der Proserpina* (Abb. 20).¹⁴⁶ Es handelt sich um eine allansichtige Skulptur, in deren Rückansicht der Hund Cerberus sichtbar wird. Pluto ist bekrönt dargestellt und umfasst mit beiden Armen Proserpina an den Oberschenkeln. Er hat die beiden Füße in einem geraden Ausfallschritt weit auseinandergestellt, wodurch die Last der Proserpina verdeutlicht wird. Frontal gesehen blickt er in Richtung des Betrachters und zeigt diesem in Frontalsicht seinen nackten muskulösen Körper. Jeder Muskel ist angespannt und zeichnet sich ab. Die hochgehobene Proserpina versucht sich zu wehren und stemmt ihren linken Arm gegen den Kopf Plutos. Ihren Rechten wirft sie nach hinten in die Luft. Ihr ganzer Körper spricht für die Abwehrhaltung, denn durch den wehrenden Arm drückt sie ihren Oberkörper von Pluto weg. Ihr Kopf folgt dieser Bewegung und ihr Mund ist dabei klagend geöffnet. Vergleicht man nun diese Skulptur mit der von Corradini wird auch hier klar, dass Corradini einen nahezu festgefrorenen Moment darstellt, den Bernini im Endeffekt ebenfalls abbildet. Die Skulptur scheint sich vor dem inneren Auge weiter zu bewegen, so

¹⁴⁵ Kat. Ausst. Städtische Kunstsammlungen Augsburg 2000, Kat. 31, S. 291-92.

¹⁴⁶ Winner 1998, S. 180-203.

dass der Betrachter dazu angeregt wird, über den möglichen Ausgang der Situation nachzudenken. Corradinis Skulptur wirkt dagegen steif. Ein Detail von Berninis Skulptur wird Corradini in seiner Darstellungsweise beeinflusst haben. Die linke Hand Plutos gräbt sich in die Haut des Oberschenkels Proserpinas, betrachtet man dahingehend ihre Hand, sieht der Betrachter ebenfalls ein leichtes nachgeben der Haut Plutos an der Hüfte. Es wird klar, dass Corradini dieses zwar studiert, aber nicht vollständig in seiner Skulptur umsetzt. Des Weiteren ist die gesamte Anspannung der einzelnen Figuren nicht in dem Ausmaß zu erkennen. Die Betrachtung einer letzten Skulptur wird dies unterstützen. Francois Girardon fertigte 1677 für den Schlosspark in Versailles eine dreifigurige Gruppe an, die Pluto, Proserpina und Cyane zeigt (Abb. 21).¹⁴⁷ Es ist wiederum eine allansichtige Skulptur, deren Mittelpunkt der bärtige Pluto bildet. Er steht auf dem felsartigen Untergrund im Ausfallschritt und hält mit beiden Armen Proserpina empor. Mit der rechten Hand hält er sie an der Taille und mit der Linken an ihrem rechten Oberschenkel. Zwischen ihren Beinen befindet sich das nach vorne gestellte rechte Bein von Pluto. Sie hält beide Arme nach oben über seinen Kopf in einer flehenden Haltung und ihr Kopf ist in den Nacken zurückgelegt. Ihr Körper ist weit über ihren Mittelpunkt nach hinten gewendet. Auf dem felsartigen Untergrund, zwischen den Beinen Plutos und unter der hoch gehaltenen Proserpina liegt Cyane. Sie wendet dem Betrachter den Rücken zu und stützt sich mit ihrem rechten Arm auf dem Untergrund auf. Um zu sehen, wo ihr linker Arm hinführt, muss der Betrachter einmal herum schreiten. Von hinten ist zu erkennen, dass sie ihren Arm durch die Beine Proserpinas streckt und das Tuch, mit dem Proserpina bekleidet ist, hält. Es ist also der gleiche Moment wie bei Corradini dargestellt: Den Versuch Cyanes, den Raub Proserpinas durch Pluto zu unterbinden. Dieses Werk könnte sich in Stichen oder gar Bronzestatuetten verbreitet haben, die vermutlich ihren Weg auch nach Venedig fanden. Girardon lässt sich in seiner Darstellungsweise vor allem von Giambologna beeinflussen. Im Vergleich zur Skulptur von Corradini lässt sich wiederum sagen, dass er eine verschränkte und gedrehte Figurenkonstellation bzw. *figura serpentinata* gewählt hat. Es sind zwar die gleichen mythologischen Figuren dargestellt, aber Corradini setzt Cyane, die Beine Proserpinas umschlingend, neben sie. *Actio* und *Reactio* sind nicht völlig ausgeschöpft, er zeigt Proserpina resignierend und auch die Ausdrücke in den Gesichtern aller drei Figuren wirken starr. Weder zeigt sich die

¹⁴⁷ Francastel 1928, S. 67-77.

Verzweiflung Proserpinas, noch die Trauer in den Augen der vor der Verwandlung stehenden Cyane. Die Vergleiche mit den vorangegangenen Beispielen zeigen auf, dass Corradini eine andere Art des Raubes gewählt hat. Er entschied sich zwar für eine Mehransichtigkeit, aber nicht für eine allansichtige *serpentinata*, wie beispielsweise Giambologna. Wichtig erschienen Corradini wohl auch die Darstellungen der Körper und vor allem die Rückansicht der Cyane. Des Weiteren ist der vollends ausgestreckte Arm Proserpinas anzuführen, der im Medium des Marmors fragil wirkt. Insgesamt lässt sich sagen, dass er eine weniger bewegte Gruppe schuf, die dennoch den Kraftakt des Raubens zum Ausdruck bringt. Es handelt sich um ein Konglomerat aus verschiedenen Einflüssen, aus denen er einzelne Bewegungen oder Elemente griff, um diese auf seine Art und Weise darzustellen. So gibt er nicht Pluto sein Attribut der Krone, sondern stellt Proserpina mit einem blumengeschmückten Arm dar. Die Resignation der Geraubten steht ihr ins Gesicht geschrieben.

In Corradinis unmittelbarem Wirkungskreis schuf der Maler Sebastiano Ricci den *Raub der Proserpina*. Er stellt den bekrönten und bärtigen Pluto, der mit beiden muskulösen Armen Proserpina an seinen Körper drückt, in seinem Wagen dar (Abb.22). Sie hält flehend beide Arme in die Luft, während sie den Blick auf den Boden richtet. Proserpina trägt ein Gewand, welches ihr vom Oberkörper gerutscht ist und ein Oberarmband, wie es die meisten weiblichen Skulpturen Corradinis für den Großen Garten besitzen. Wichtiger für Corradinis Darstellungsweise ist nicht unbedingt der Raub Proserpinas von Ricci, sondern der *Raub der Briseide* aus Homers Illias, bzw. wie er rezipiert wurde. Laut Scarpa könnte es sich um Agamemnon und den Raub der Criseide handeln.¹⁴⁸ Ein gleichnamiges Werk nach Ricci ist G. Gandolfi zugeschrieben und zeigt den Raub der Frau. Sie wird vom Mann an der Hüfte gegriffen und hochgehoben, wodurch sich ihre Beine in der Luft befinden. Den linken Arm stützt sie auf der Schulter des Mannes auf und den Rechten streckt sie in die Luft, während ihr Blick Richtung Boden führt. Wie bei Corradini ist nur der rechte Arm von ihr gestreckt, um den am Oberarm eine Stoffbahn gewickelt ist. Sie trägt zwar keinen Blumenkranz im Haar, aber auch hier lösen sich aus dem Zopf einzelne lockige Strähnen.

¹⁴⁸ Scarpa 2006, Kat. 61, S. 164.

Beide Einzelheiten sind sowohl bei Riccis Briseide, als auch bei Proserpina auszumachen.¹⁴⁹

Der Vergleich zu den Gartenskulpturen des Palais Schwarzenberg von Lorenzo Mattielli zeigt den unterschiedlichen Fokus der beiden Bildhauer auf der Bearbeitung des Steins.¹⁵⁰ Mattiellis Gruppen (Abb. 23) sind mehr auf die Verschränkungen der beiden Hauptfiguren ausgelegt, während Corradini auf die Oberflächenbearbeitung, also die Stofflichkeit der Gewandung und die Darstellung des Inkarnats, Wert legt. Die Konturen und der Aufbau der Gruppe von Corradini wirken hochreliefartig, fast kalt und starr, während Mattiellis Figuren durch den Raum zwischen sich raumgreifender erscheinen. Ihre ausgeführte Bewegung wirkt, im Gegensatz zu Corradinis zwar mühsam wirkenden Figurenkonstellationen, unnatürlich.

3.2 Ariadne und Bacchus

Die fünffigurige Gruppe¹⁵¹ (Abb. 2) steht auf einem felsartigen Untergrund, der teilweise von Weinranken überdeckt ist. Zwei Putten und ein kleiner Satyr umgeben die Füße der lebensgroßen Hauptfiguren. Frontal betrachtet, befindet sich auf der linken Seite eine seitlich stehende männliche Figur, die die neben sich befindliche frontale weibliche Figur umarmt. Die männliche Figur befindet sich in einer Art Ausfallschritt und streckt sich in Richtung der weiblichen Figur, um ihre Taille mit beiden Armen zu umschließen. Der muskulöse Körper der männlichen Skulptur wird von einer Draperie umgeben, die sich um ihre Hüfte zieht, dort aufbauscht und vermutlich weiter über ihre linke Schulter führt. In der sich aufbauschenden Draperie unterhalb ihres Gesäßes blitzt ein männliches Gesicht hervor. Ihre Füße zieren römische Sandalen. Sie streckt ihren Kopf mit lockigem Haar nach oben, um die weibliche Figur über ihr zu küssen. Die weibliche Skulptur steht mit ihrem rechten Fuß zwischen den Beinen der männlichen Figur und ihr Fuß ruht dabei auf dem Knie eines der beiden Putten. Der Körper der Frau ist zur männlichen Figur gewandt und sie legt den rechten Arm um die Schulter. Ihren Linken streckt sie weit in die Höhe und hält dabei einen zarten Kranz, den sie mit zwei Fingern umschließt. Sie ist ebenfalls kaum

¹⁴⁹ Alle drei Gemälde finden sich bei Scarpa 2006, Kat. 280; 61, S. 441.

¹⁵⁰ Schemper-Sparholz 2003, S. 60-87.

¹⁵¹ Höhe ca. 2,37 m, Anhang IV.

bekleidet. Ihre Scham ist vorne gerade noch von einem Tuch verdeckt, welches an ihrem Rücken nach oben führt. Der Betrachter erkennt dies nur, wenn er die Skulptur von der rechten Seite begutachtet (Abb.24). Die Draperie wird von der männlichen Skulptur gehalten und besitzt am rechten Oberarm eine Knüpfung des Gewandes. Des Weiteren trägt sie eine Unterbrustpanzerung, deren Mitte eine Fratze ziert, und ein Diadem auf dem Haupt. Sie wendet sich mit dem Kopf der männlichen Figur zu und erwidert den Kuss mit geschlossenen Augen. Von der rechten Seite ist ebenfalls zu erkennen, dass sein linker und ihr rechter Fuß eng beieinanderstehen und dass sein Griff ihren Körper nicht vollständig umschließt, wie es von vorne zu sein scheint. Eine wichtige Sichtachse bildet das langgestreckte Bein der männlichen Figur, welches eine Vertikale vom Zeh bis über seinen Oberkörper bildet und im ausgestreckten Arm der Frau verlängert wird.¹⁵² Parallel dazu sind ihre beiden Beine ausgerichtet.

Die Skulpturengruppe ist auf eine Hauptansicht hin angelegt. Die beiden Figuren stehen dicht beieinander, sodass sich kaum ein Raum zwischen ihnen befindet. Lediglich zwischen ihren Beinen lässt der Künstler den Blick auf die dahinter befindlichen Draperien und den vegetativen Hintergrund (Abb. 25) frei. Dadurch wird der Eindruck eines freiplastischen Reliefs vermittelt. Die Draperien sind wallend und besitzen tiefere Einschnitte als die des *Raubes der Proserpina*. Die weibliche Figur wirkt, durch die Verlagerung ihres Gewichtes und die Neigung ihres Oberkörpers, als sei sie weitaus größer als die männliche Figur.

Bei dieser Darstellung handelt es sich um Ariadne und Bacchus, vor allem Bacchus kann hierbei durch seine Attribute identifiziert werden: Dazu zählen die Weinranken, der kleine Satyr und beim Gesicht in der Draperie handelt es sich um eine Theatermaske. Ariadne ist vor allem zu benennen, wenn man die Mythologie kennt: Sie ist ein menschliches Wesen und half Theseus, aus dem Labyrinth des Minotaurus zu entkommen. Zusammen verlassen sie auf einem Schiff Kreta und erreichen die Insel Naxos, auf der Ariadne schlafend zurückgelassen wird. Sie wird dort von Bacchus gefunden und er verliebt sich sofort in sie. Sie heiraten und Bacchus wirft ihr Diadem in die Höhe, wodurch es am Himmel zum Sternbild der nördlichen Krone wird.¹⁵³ Die Skulptur zeigt vermutlich eben den Moment der Hochzeit oder auch des Hochzeitskusses. Auf Ariadnes Haupt befindet

¹⁵² Vgl. Cogo 1996, S. 244.

¹⁵³ Ovid, *Ars Amatoria* - 1, 525-565.

sich ein Diadem und in ihrer linken, nach oben gestreckten Hand hielt sie ursprünglich einen Kranz, der das in der Mythologie beschriebene Diadem sein könnte, welches sich in das Sternbild verwandelt. Im Inventar von 1728 wird beschrieben: „*die linke Hand hält sie in die Höhe, woran das Sieben Gestirn hängt*“¹⁵⁴, wie es auf dem Stich von Leplat zu erkennen ist (Abb. 25). Die beiden Figuren sind nicht nur anhand ihrer Attribute zu benennen, denn auch Leplat betitelt sie in seinem Stichwerk mit „*Ariane et Bacchus. v. P. Groupe de Marbre grandeur naturelle. Opus de Antonio Corradini V.*“¹⁵⁵.

Bei dieser Skulptur handelt es sich um eine der vier Gruppen, die Leplat dem Marchese Gabrielli abkaufte.¹⁵⁶ Im Vergleich zum restlichen Œvre Corradinis, könnte es sich bei den vier Werkgruppen um einen direkten Auftrag Gabriellis gehandelt haben, da die zuvor geschaffenen Skulpturen Corradinis zumeist einfigurig waren.¹⁵⁷ Sie werden von Leplat in einem Brief an August den Starken von 1722 auf das Jahr 1716 datiert: „*Cet ouvrage dun maitre de 6 anne et de plussieurs compaignio*“¹⁵⁸ und er gibt damit weitere Information, dass Corradini zu diesem Zeitpunkt nicht alleine gearbeitet hat. Von der Skulptur „*Ariane et bachus [...] [quelle] sont de gradneur naturel [...]*“¹⁵⁹ werden in den Briefen, Skizzen Leplats beigelegt, die August der Starke in Augenschein nehmen konnte um anschließend eine Entscheidung über ihren Kauf zu treffen.¹⁶⁰ Letztlich wurde sie in der Ladung von 1722 nach Dresden verschifft.¹⁶¹ Die vier angekauften Gruppen waren für Leplat vermutlich eine Vorlage, um in diesem Stil und dem Aufbau weitere Skulpturen anzukaufen. Auf dem Stich von Johann August Corvinus (Abb. 9) ist sie auf dem rechten Parterre relativ mittig zu erkennen. Sie war also 1727 in dem Garten des Japanischen Palais aufgestellt und war ebenfalls nach dem Umzug Teil der Ausstattung des Großen Gartens. Sie wird 1728 in dem Inventar vom Japanischen Palais mit einer kleinen Beschreibung, in der zwei Amoretten und ein kleiner Satyr begleitend genannt werden, erwähnt.¹⁶² Das Inventar wird 1742, als die Skulpturen bereits im Großen Garten aufgestellt waren, weiter ergänzt. Die Skulpturen werden aufgelistet und weitere

¹⁵⁴ Zitiert nach Dürre, Inventartranskription, siehe Anhang IV.

¹⁵⁵ Stichwerk Leplat, Taf. 201.

¹⁵⁶ Marx 2010, S. 39.

¹⁵⁷ Wenn das gesamte Œvre bei Cogo 1996 oder die Werke für den Sommergarten betrachtet werden.

¹⁵⁸ Zitiert nach Marx 2010, S. 61.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd. S. 59.

¹⁶¹ Ebd. S. 40-41.

¹⁶² Nach Dürres Inventartranskription, Anhang IV.

Fehstellen genannt.¹⁶³ Die letzte Erwähnung im Großen Garten fand sie 1798 in einer Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden von Lipsius. Hier wird sie lediglich aufgezählt und es gibt einen Hinweis auf das Stichwerk von Leplat. Des Weiteren nennt er die Aufstellung der neun Skulpturen nicht im Gartenbereich der Anlage, sondern im Palais. Im Jahr 1836 fand eine große Auktion der Skulpturen des Gartens statt, die im Dresdner Anzeiger am 3. Mai 1836 für den 30. Mai angekündigt wurde:

„[...] vormittag um 10 Uhr [...] im Souterrain des Palais im großen Garten, die in diesem Garten früher aufgestellt gewesen modernen Statuen und Büsten, Fragmenten von Marmor, bestehend in 13 Stück [...]: Zephyr und Flora, Apollo, Diana und Endymion, Bacchus und Ariadne, [...] Tuccia [...] von den Bildhauern Corradini [...] meistbietend überlassen werden [...]“¹⁶⁴

Sie wurde also bei dieser Auktion verkauft, jedoch ist unklar, wer sie erwarb. Der Aufstellungsort der Skulpturengruppe *Ariadne und Bacchus* war 1996 laut Cogo und 2000 laut Zanuso unbekannt.¹⁶⁵ Aus einem Zeitungsartikel der Stadt Bridge of Allan von 1862 geht jedoch hervor, dass sie 1836 durch den Professor für Skulptur M. Petrich aus Dresden, nach Schottland kam und dort 1841 in Edinburgh (Museum unbekannt) ausgestellt wurde. Des Weiteren besagt der Artikel, dass sie sich in den Corporation Galleries Glasgow, heutige Kelvingrove Art Gallery, befunden haben soll und anschließend in das Marcfarlane Museum, spätere Bridge of Allan Museum Hall, kam.¹⁶⁶ In Millers Handbuch über Stirling und Bridge of Allan von 1865 wird die Skulptur ebenfalls erwähnt, allerdings bezeichnet Miller den Künstler mit dem Namen *Conradine*.¹⁶⁷

De Vincenti schreibt 2002, dass sie sich in einer Privatsammlung in Schottland befände¹⁶⁸, wo sie sich heute immer noch befinden soll.¹⁶⁹ Die Verwertungsrechte zweier Fotografien aus dem Jahr liegen bei der *Fondazione Cini* in Venedig. Diese Fotografien, welche die

¹⁶³ Nach Dürres Inventartranskription, Anhang IV.

¹⁶⁴ Dresdner Anzeiger, 3. Mai 1836.

¹⁶⁵ Cogo 1996, S. 244; Zanuso 2000, S. 727.

¹⁶⁶ URL 1.

¹⁶⁷ Miller 1865, S. 33.

¹⁶⁸ De Vincent 2002, S. 240.

¹⁶⁹ Der Direktion der Scottish National Gallery ist der Verbleib der Skulptur ebenfalls nicht bekannt. In Bridge of Allan befindet sie sich nicht an einem öffentlich zugänglichen Aufstellungsort oder in der Museum Hall des Ortes. Eine Befragung einiger Bewohner am 6.4.2018 ergab keine neuen Ergebnisse. Ein Teil der Sammlung des Marcfarlane Museum ging in den Besitz der Smith Gallery über. E-Mail von Aidan Weston-Lewis, 26.02.2018.

Gruppe einmal frontalansichtig und einmal von der Seite zeigen, weisen ein letztes Mal auf eine Situierung der Gruppe in Schottland hin. De Vincenti veröffentlicht 2002 drei Abbildungen: zum einen den bekannten Stich aus der Serie *Leplats*, zum anderen eine Fotografie mit dem fehlenden, in die Höhe gestreckten, Arm der Ariadne und zuletzt die Abbildung der *Fondazione Cini*, in der der Arm bereits wieder angefügt ist.¹⁷⁰

In der Kunst der frühen Neuzeit sind Ariadne und Bacchus eine beliebte Darstellung eines glücklichen Liebespaares, da sie eines der wenigen Paare zwischen Gott/Göttin und Sterbliche/n mit einem glücklichen Ende sind. Jedoch beeinflussten Corradini nicht nur seine Zeitgenossen, sondern einige Einflüsse stammen auch aus der Antike: Das Gefolge Bacchus sind die Mänaden und Satyrn, die ein begehrtes Thema in der Vasenmalerei und Bildhauerei der Antike waren. Sie sind meistens ausgelassen tanzend und Feste feiernd dargestellt. Ein Beispiel aus dem Museum of Fine Arts, Boston zeigt eine dreifigurige Gruppe (Abb. 26), dargestellt durch einen Satyr, eine Mänade und einen Eros. Die beiden Hauptfiguren sind zueinander in einer Art Kreis aufgestellt. Die Mänade hält ihren rechten Arm nach oben und die linke Hand hat sie auf den Oberschenkel des Satyrs gelegt. Es zeigt eine szenische Tanzdarstellung, die ihren Einfluss auf Corradinis Gruppe gehabt haben könnte, da die Quellen von einem pompösen Hochzeitsfest der beiden berichten.¹⁷¹ Eine weitere Darstellung zweier Mänaden auf einem Relieffragment der Berliner Antikensammlung (Abb. 27) zeigt die beiden ebenfalls in einer Tanzbewegung. Die Rechte der beiden streckt ihren rechten Arm weit in die Höhe, wodurch hier ebenfalls eine Parallele zu Corradinis Skulptur gezogen werden kann. Die Linke umschlingt mit beiden Armen die Hüfte der rechten Mänade. Im Gegensatz zu Corradinis Umsetzung blicken sich die beiden nicht an. Das Thema der zurückgelassenen Ariadne, die von Bacchus gefunden wurde, ist ebenso auf Kunstwerken der Antike dargestellt. 1894 wurde die Casa dei Vetti in Pompeji ausgegraben, die mit Wandmalereien des 3. pompejanischen Stils verziert ist. Eine Darstellung zeigt ein schwebendes Paar (Abb. 28) auf einem roten Hintergrund. Sie sind als inniges Liebespaar dargestellt, die sich einander zuwenden und in die Augen schauen. Links neben ihnen, in einem neuen Feld, befindet sich ein weiteres Paar, das sich küsst. Die unterschiedliche Bräunung der Haut gibt einen

¹⁷⁰ Beide Fotografien sind bei de Vincenti 2002, Abb. 38-39.

¹⁷¹ De Vincenti gibt keine Angaben der Aufbewahrung der Fotografien oder den Namen des Fotografen. De Vincenti 2002, S. 270-271.

Aufschluss über ihr Geschlecht: Die Frau ist blass und der Mann braun gebrannt. Auch wenn Corradini genau diese Darstellung nicht kennen konnte, können ähnliche Motive in Form von Vasen und Statuetten in Umlauf gewesen sein.

Ariadne und Bacchus erinnern an ein weiteres Thema aus der Antike, den Mythos von Amor und Psyche. Eine Skulpturengruppe dieser beiden fand ihre Aufstellung ebenfalls im Großen Garten und war Teil des Stichwerks Leplats (Abb. 29), weshalb es sein kann, dass er von dieser eine Zeichnung besaß. Die beiden sind gleich groß und im Moment des Kusses dargestellt. Sie legen jeweils beide Arme um den Körper des anderen, wobei die Hüfte zum Betrachter gewandt ist. Nur Psyche trägt ein Tuch um ihre Hüfte, während Amor nackt dargestellt ist. Dieser innige Kuss und diese Zuneigung der beiden zueinander, könnte Corradini dazu bewogen haben, eben diese in seiner Skulptur darzustellen.

Es ist nicht bekannt, ob Corradini genau diese Objekte kannte, aber er kann durch seine Reisen in Italien auf andere antike Werke gestoßen sein, die sowohl die Mänaden und Satyrn, als auch Ariadne und Bacchus dargestellt und somit einen Einfluss auf seine Gruppe gehabt haben. Des Weiteren waren, wie bereits erwähnt, die Antikensammlungen in Venedig im 18. Jhdt. (S. 21) beliebt.¹⁷²

Überwiegend fand diese Thematik, der Ariadne und des Bacchus, ihre Umsetzung in der Malerei, wie z.B. in dem Werk des niederländischen Malers Jan Soens, der lange in Italien lebte (Abb. 30). Er verzichtet auf zusätzliche Figuren und stellt somit das Liebespaar allein in den Fokus. Sie nehmen fast das ganze ovale Bildfeld ein. Bacchus sitzt links, den Oberkörper vorlehnend, und umfasst mit beiden Armen die Taille Ariadnes', die zwischen seinen Beinen steht. Ihr linkes Bein ist durchgestreckt und das Rechte angewinkelt. Sie steht aufrecht und legt ihren rechten Arm um die Schulter Bacchus und den Linken, mit dem sie einen Weinkranz hält, streckt sie über ihren Kopf. Ihr Blick führt aus dem Bild heraus in Richtung des Betrachters, der von Bacchus gilt ganz seiner Geliebten. Die Liebe der beiden zueinander ist, wie auch bei Corradini, deutlich zu erkennen. Corradini könnte dieses Bild gekannt haben, denn es sind Parallelen, wie z.B. der empor gehaltene und den um die Schulter gelegte Arm oder die Fokussierung auf die beiden Hauptfiguren, zu beobachten. Anders verhält es sich in dem Gemälde von Luca Giordano *Ariadne und Bacchus* von 1680/85 (Abb. 31), in dem im ersten Moment keine Fokussierung stattfindet.

¹⁷² Favaretto 2002, S. 34-42.

Im Bildmittelpunkt befindet sich auf einer goldenen Kutsche Bacchus, umgeben von seinem Gefolge. Er ist anhand seines Lorbeerkranzes in den Haaren erkennbar. Ariadne ist am linken Bildrand dargestellt und weist mit ihrem empor gestreckten Arm auf etwas hin, währenddessen ein Putto mit einem Sternen-Kranz über ihr schwebt. Bacchus ist im Begriff von der Kutsche herunterzuschreiten, um Ariadne zu folgen. Es handelt sich um den Augenblick der Auffindung Ariadnes. Giordano fertigte abgesehen davon, noch weitere Gemälde mit Ariadne und Bacchus. Keines zeigt jedoch den Moment des Hochzeitskusses, sondern den der Findung der Frau auf Naxos. Sie werden nicht in einer verliebten Kusszene dargestellt. Auch Sebastiano Ricci behandelte diese Szene, unter anderem auch die Hochzeit, mehrmals (Abb. 32). In der Hochzeitsszene von 1713 sitzen die beiden in leichter Seitenansicht zum Betrachter voreinander und Bacchus steckt den Ring an Ariadnes rechte Hand. Über ihr schwebt ein Putto mit einem Kranz aus Sternen, um sie zu bekrönen. Hinter ihnen steht eine weitere Frau mit einem Blumenkranz im Haar. Bacchus schaut während seiner Handlung Ariadne in die Augen, die seinen Blick erwidert und anfängt zu lächeln. Ricci stellt das Inkarnat Ariadnes heller als das von Bacchus dar, der braun gebrannt ist, widergespiegelt in den jeweiligen Farben der Draperien: Bacchus trägt eine dunkelrote und Ariadne eine weiße, die jeweils ihre Scham bedecken. Die nächste Szenenabfolge wäre dann der Hochzeitskuss, den Ricci in seinen Gemälden nicht darstellt.

In Venedig, also im direkten Umfeld Corradinis, wurde die mythologische Szene von Ariadne und Bacchus mehrfach in der Malerei umgesetzt. An einer prominenten Stelle im Palazzo Ducale in der Sala dei Banchetti befand sich einst ein Gemälde von Antonio Molinari aus dem Jahre 1703, welches Ariadne und Bacchus darstellte (Abb. 33).¹⁷³ Es zeigt die beiden umgeben von Putten, wobei sich Bacchus im Bildzentrum befindet. Er steht leicht versetzt hinter ihr und ist mit einem Tuch um seine Hüfte bekleidet. Er streckt seinen linken Arm zur Seite nach oben und seinen Rechten hat er hinter seinem nackten Oberkörper. Sein blumenbekränztes Haupt ist in Richtung Ariadne nach unten geneigt. Sie steht ponderiert vor ihm und wendet ihm ihren Kopf zu. Sie scheint den Blick mit ihrer rechten erhobenen Hand fast zu unterbrechen. Der linke Arm, mit dem sie das Tuch hält, wodurch ihr linkes Bein entblößt ist, liegt an ihrem Körper an. Das Gewand bauscht sich an mehreren Stellen auf und entblößt ihre rechte Brust.

¹⁷³ Heute befindet es sich im Palazzo delle prigioni.

Eine weitere Darstellung findet sich im Gemälde des Franzosen Jean Raoux, *Arianna e Bacco* in der Fondazione Ugo e Olga Levi von 1708-1710 (Abb. 34), also vor der Fertigstellung der Ariadne und Bacchus von Corradini. Es zeigt die beiden im Zentrum des Bildes, umgeben von etlichen Satyrn und Putten.¹⁷⁴ Die beiden Hauptfiguren sitzen nebeneinander auf einem Felsen. Während Bacchus sich mit dem Oberkörper zur links sitzenden Ariadne wendet, sitzt sie frontal und zeigt lasziv ihren nackten Oberkörper. Über seinem Schoss liegen ein Tuch und ein Pantherfell, welche seinen nackten Oberkörper frei lassen. Diesen dreht er Ariadne zu, um sie mit beiden Händen am Körper zu berühren. Seinen mit Weinranken bekrönten Kopf wendet er ebenfalls Ariadne zu und blickt ihr in die Augen. Sie erwidert diesen Blick und berührt ihn mit ihrer rechten Hand an seiner Wange. Ihren linken Arm hat sie angewinkelt und fasst sich damit an die eigene Schulter, um somit eine geschmeichelte Geste auszudrücken. Ihre Person wird durch die Helligkeit hervorgehoben. Es handelt sich hier also um die Szene der Auffindung der Ariadne auf Naxos, denn im rechten Hintergrund sind das Meer und ein Schiff zu sehen.

Schwieriger gestaltet es sich, die Ariadne und Bacchus Thematik in der Skulptur zu finden. Ein vergleichbares Objekt ist die Bronze des Corneille van Cleve von 1704 (ca. 70 cm hoch), die Ariadne und Bacchus vermutlich im Augenblick der Findung zeigt (Abb. 35). Die dreifigurige Gruppe zeigt einen kleinen Putto rechts auf dem unebenen Untergrund, die sitzende Ariadne und den vor ihr stehenden Bacchus. Unter seinen Füßen liegen Weintrauben und -ranken und er steht mit dem Körper, den er leicht nach vorne beugt, Ariadne zugewandt. Mit der linken Hand zeigt er in Richtung Himmel, vermutlich um sie zu bitten mit in den Olymp zu kommen, weshalb es sich auch um den Moment nach der Hochzeit handeln kann. Mit der rechten Hand hält er ihre Linke. Mit beiden Gesten fordert er sie auf mit ihm zu kommen. Ariadne winkelt ein Bein bereits an und mit der linken Hand scheint sie in der Bewegung zu sein, aufstehen zu wollen, um Bacchus Aufforderung Folge zu leisten. Beide sind mit einer Draperie bedeckt, die sich vor ihnen aufbauscht.

Der Einfluss auf Corradinis Skulptur rührt nicht einzig und allein von Darstellungen desselben Themas her, denn Adriaen de Vries schuf nicht nur Ariadne und Bacchus¹⁷⁵,

¹⁷⁴ URL 2.

¹⁷⁵ Es handelt sich um ein Bronzerelief mit der Auffindung Ariadnes auf Naxos durch Bacchus. Kat. Ausst. Städtische Kunstsammlungen Augsburg 2000, Kat. 20, S. 255-57.

sondern auch Merkur entführt Psyche (Abb. 36). Merkur berührt nur mit den Zehenspitzen des rechten Fußes die Plinthe, der linke Fuß ist nach hinten abgewinkelt in der Luft. Durch seine Flügelschuhe und dem geflügelten Helm ist er gekennzeichnet. Er hält mit seinen Armen Psyche in die Höhe, dabei ist sein rechter Arm unterhalb ihres Gesäßes und der Linke um ihre Schulter geschlungen. Ihr Oberkörper ist Merkur zu gewandt, aber sie berührt ihn nicht mit ihren Händen. Ihren rechten Arm hält sie, ein Gefäß haltend, nach oben und den Linken streckt sie nach vorne von sich. Die Berührung ihrer beiden Körper wird durch ein Tuch unterbunden. Es fällt in einer langen Bahn auf die Plinthe, wodurch es eine zweite Stabilisation der Skulptur bildet. Die beiden blicken sich an: Psyche neigt ihren Kopf leicht nach vorne. Sie sind im Moment des Fluges dargestellt, denn es ist Merkur, der Psyche in den Olymp bringt. Durch seine manierierte Bronze, hatte de Vries sicher Einfluss auf das Schaffen Corradinis.¹⁷⁶

Die vorangegangenen Vergleichsbeispiele haben gezeigt, dass die mythologische Geschichte der Ariadne und Bacchus zwar beliebt war und vielfältig dargestellt wurde, aber überwiegend in der Malerei umgesetzt wurde. Die Künstler in Venedig wählten meist die Auffindung Ariadne auf Naxos und nicht, wie Corradini, den Moment der Hochzeit. Interessant ist auch, dass keiner vor Corradini in den genannten Beispielen Ariadne mit der Unterbrustpanzerung darstellt. Danach taucht es im Werk von Tiepolo auf.¹⁷⁷ Des Weiteren wird Ariadne zumeist von einem Putto bekrönt. Es kann sich dabei um einen Ausdruck des Triumphes handeln, denn sie als einfacher Mensch gewinnt die Gunst einer Gottheit des Olymps.

3.3 Apoll schindet Marsyas

Die aus zwei Hauptfiguren und gleichvielen Begleitfiguren bestehende Gruppe des *Apoll schindet Marsyas*¹⁷⁸ (Abb.1) besitzt einen Dreiecksaufbau. Die Szene spielt sich auf einem vegetativen Untergrund mit einem senkrecht stehenden Baumstamm, auf dem der Putto

¹⁷⁶ Im weiteren Verlauf zeigt sich, dass de Vries nicht nur im Hinblick auf Ariadne und Bacchus als Inspirationsquelle gedient hat.

¹⁷⁷ Als Beispiel wäre das Fresco, welches sich heute im Palazzo Ca' Rezzonico befindet, zu nennen. Ursprünglich war es zwischen 1744 und 1745 für den Palazzo von Pietro Barbarigo in Santa Maria del Giglio ausgeführt worden. URL 3.

¹⁷⁸ Höhe ca. 2,08 m. Nach Dürres Inventartranskription, siehe Anhang IV.

sitzt. Unten links sitzt ein weiterer mit einer Kithara. Über ihm steht leicht nach rechts geneigt ein halbnackter, bartloser Jüngling, der zusammen mit der Kithara und einem Lorbeerkranz im Haar, als Apoll identifiziert werden kann. Die letzte männliche Figur hängt auf der rechten Seite kopfüber und gefesselt mit dem Rücken an dem Stamm. Er wird durch seine Bocksbeine, die Hörner, die Panflöte und die spitzen Ohren als Marsyas gedeutet. Apoll trägt um seine Hüften ein Tuch, welches seine Scham verdeckt, jedoch nicht sein Gesäß. Des Weiteren sind seine Füße durch Sandalen geschmückt und sein Haupt durch Lorbeer bekränzt. Seine Muskeln sind klar definiert, aber nicht unter enormer Anspannung. Sowohl sein Körper als auch sein Gesicht mit leicht geöffnetem Mund sind in Richtung der Häutungsszene, verrichtet durch seine Hände, gewandt. Seinen linken Arm hat er hintenherum um die Bocksbeine geschlungen und seine Hand ruht auf dem rechten Oberschenkel des Marsyas. Mit der rechten Hand hält er ein Messer, welches er an dem Oberschenkel des Mischwesens ansetzt und bereits Haut von dem Fleisch gelöst hat. Auf dem Stich (Abb. 37) ist zu erkennen, dass der Putto über Apoll ursprünglich die gelöste Haut mit der linken Hand nach oben zieht, um dem Schändenden den Blick darauf freizugeben. Um besser zu sehen, presst der Gott sein angewinkeltes linkes Knie in die Achsel Marsyas, während sein rechter Fuß leicht nach vorne gestellt ist. Marsyas, kopfüber hängend, stützt sich mit seinem rechten gefesselten Unterarm auf dem Boden auf, während er seine Hand in den Untergrund gräbt. Sein rechter gefesselter Arm führt unterhalb des Schienbeins Apolls entlang und endet hinter dem Baumstamm, also außerhalb des Blickfeldes, sodass die Hand nicht mehr ausgearbeitet wurde. Marsyas ist bärtig dargestellt und somit älter als Apoll. Indem er seinen Kopf hebt, versucht er einen Blick auf das Geschehen zu erhaschen, wodurch sich seine Muskeln, vor allem in der Rückenpartie und des Bauches, anspannen. Seine Beine führen hinter dem Kopf des Apolls entlang, wodurch sich sein gesamter Körper nicht in einer Linie befindet, sondern eine leichte Wölbung nach links bildet. Einige Blätter eines Astes umspielen das seine Scham bedeckende Tuch. Der Schmerz, der ihm zugeführt wird, spiegelt sich nur in seiner in den Boden drückenden rechten Hand wider. Sein Gesicht zeigt keinen Ausdruck des Leidens oder ansatzweise eines Schmerzes.

Diese Gruppe ist eine der wenigen, die einen Raum zwischen den beiden Figuren lässt. Der Blick wurde dadurch vermutlich auf eine Hecke innerhalb des Gartens freigegeben. Sie ist wiederum stark auf eine Ansicht hin ausgerichtet. Sie wirkt trotz der Freiräume wie

ein freiplastisches Relief. Die Pflanzen, Stoffe und Körper sind unterschiedlich bearbeitet. An den Pflanzen des Untergrundes sind noch die Bohrungskanäle auszumachen. Interessant wäre die Beschaffenheit der abgezogenen Haut, die auf dem Stich (Abb. 37) abgebildet ist.

Der Satyr Marsyas geht bereits auf die Erzählungen von Platon und Herodot zurück.¹⁷⁹ Demzufolge erfand Athena das Musikinstrument der Doppelflöte, genannt Aulos, deren blasen aber ihr Gesicht entstellte, weshalb sie sie wegwarf. Marsyas fand es und spielte sofort auf dem Instrument. Nach kurzer Zeit forderte er Apoll zu einem Musikwettstreit heraus. Da Apoll, während des Spielens der Leier, gleichzeitig singen kann, wird der Sieg ihm zugesprochen. Zu Beginn vereinbart, dürfe der Sieger dem Besiegten die Haut am lebendigen Leibe abziehen, was Apoll nach seinem Sieg einfordert.¹⁸⁰ Das fließende Blut verwandelt sich in den Fluss Marsyas, der bei der gleichen Erzählung Ovids in den Metamorphosen aus den Tränen der trauernden Wettkampfrichter, also der Nymphen, Satyrn und Faune entsteht.¹⁸¹ Dennoch handelt es sich bei der Skulptur Corradinis um eine Verschmelzung zweier Mythologien. Denn Marsyas ist in den Erzählungen eigentlich ein Satyr, der als Attribute einen Pferdeschwanz und spitze Ohren besitzt. Des Weiteren handelt es sich unterhalb des Kopfes des Mischwesens nicht um die Aulos, sondern um die Panflöte (Syrinx), die dem Hirtengott Pan zugeschrieben wird. Ovid beschreibt in den Metamorphosen einen Musikwettkampf zwischen Apoll und Pan, der bocksbeinig und gehörnt ist.¹⁸² Kurz nachdem Apoll der Sieg zugesprochen wurde, widerspricht ihm König Midas. Dieser Fehler wird von dem Gott sofort bestraft und er verpasst dem König Eselsohren.¹⁸³ Corradini verwendet für seine Darstellung des Marsyas, der gehäutet wird, die Attribute des Pan. Diese Vermischung geschah bereits in der Antike. Hygin berichtet über Midas und beschreibt den Wettkampf zwischen Apoll und Marsyas.¹⁸⁴

Die Gruppe war ursprünglich Teil der Sammlung des Marchese Gabrielli und fand ihren Weg nach Dresden in der ersten Schiffsladung 1722/23.¹⁸⁵ Auf dem Stich des Gartens des Japanischen Palais von 1728 (Abb. 9) ist sie nicht erkennbar, jedoch wird sie bereits in

¹⁷⁹ Volk 1995, S. 13-18.

¹⁸⁰ Ebd. S. 13; Vgl. Wünsche 1995, S. 27.

¹⁸¹ Ovid met. VI, 392-400.

¹⁸² Ovid met. XI, 150-193.

¹⁸³ Volk 1995, S. 14.

¹⁸⁴ Ebd. S. 14.

¹⁸⁵ Marx 2010, S. 40.

dem Inventar von 1728 erwähnt.¹⁸⁶ In der Kundgebung der Auktion von 1836 steht zwischen *Zephyr und Flora* und *Diana und Endymion* der Name des Gottes Apolls.¹⁸⁷ Es könnte sich hierbei um diese Gruppe handeln, gesichert ist dies jedoch nicht. Des Weiteren folgt eine Aufzählung einer Gruppe¹⁸⁸ Corradinis, weshalb es zur Überlegung anregt, dass es sich dabei tatsächlich um *Apoll schindet Marsyas* handelt. Vor 1967, also bevor *Apoll schindet Marsyas* und *Zephyr und Flora* durch das Victoria and Albert Museum angekauft wurden, tauchten die beiden Gruppen anonym in der Easton Hall in Lincolnshire in London auf.¹⁸⁹ Die Tatsache, dass sie beide zusammen zu Tage traten, lässt darauf schließen, dass sie 1836 bereits zusammen verkauft wurden.

Corradini schöpfte, wie an der vorherigen Darstellung ersichtlich, Ideen aus der Antike. In der Glyptothek in München befindet sich eine prominente Darstellung des Marsyas (Abb. 38). Er ist an den Händen gefesselt und aufgehängt, so dass sein Körper in die Länge gestreckt wird. Der Schändende ist hier jedoch nicht Apoll selbst, sondern ein Skythe, da er sich in der antiken Mythologie nie seine Hände beschmutzte. Er ist in einer separaten, am Boden knieenden Figur gezeigt, die das Messer wetzt. Marsyas ist als Satyr dargestellt, also mit menschlichen Beinen, einem Pferdeschweif und spitzen Ohren. Im Gegensatz zu Corradini handelt es sich also um eine andere Konstellation der Hauptfiguren, nämlich um einen Satyr, der nicht kopfüber hängend gequält wird. Die Handlung ist noch nicht in Angriff genommen, denn der Skythe ist im Begriff, alles für die Schändung vorzubereiten. Ein weiteres Beispiel aus der Antike war ebenfalls im Großen Garten aufgestellt und im Stichwerk von Leplat dokumentiert (Abb. 39). Es zeigt Apoll und Marsyas einander gegenüberstehend und sich in die Augen blickend. Marsyas ist an einen gestützten Baum gefesselt und besitzt wie Corradinis Darstellung Bocksbeine und Hörner. Apoll, erkenntlich an der neben ihm stehenden Kithara, greift mit einer Hand in Richtung Marsyas und mit der anderen hielt er ursprünglich vermutlich ein Messer. Beide sind fast vollständig nackt, nur Apoll trägt einen Mantel, der an seiner rechten Schulter geknöpft ist und dennoch seinen nackten, muskulösen Körper freigibt. In dieser Gruppe ist die Handlung ebenfalls noch nicht im Gange und die beiden Protagonisten stehen aufrecht.

¹⁸⁶ Nach Dürres Inventartranskription, Anhang IV.

¹⁸⁷ S.d. Fn. 110.

¹⁸⁸ Bacchus und Ariadne, s.d. S. 26.

¹⁸⁹ Hodgkinson 1968, S. 44.

Die Werke aus der Antike zeigen zu meist entweder die Szene während des Wettkampfes oder kurz vor der Schändung.¹⁹⁰

Die Entscheidung bzw. die Idee Corradinis, den Marsyas über Kopf hängend darzustellen geht nicht auf die genannten Beispiele der Antike zurück, sondern vermutlich auf Tizians Gemälde *Die Schändung des Marsyas* von 1570-75 (Abb. 40), welches sich wiederum auf eine Zeichnung von Giulio Romano bezieht. Marsyas hängt kopfüber an einen Baum gefesselt. Seine Beine sind separat jeweils an einen Ast und seine Arme unterhalb seines hängenden Kopfes auf dem Boden gebunden. Er ist wiederum bocksbeinig und gehörnt und sein gesamter Körper ist dunkelbraun gebrannt. Apoll kniet in der linken Ecke und legt ein Messer an seinem Oberkörper an. Dieses Mal hat er einen Gehilfen, den Skythen, der gleichzeitig die Haut an seinem linken Bein abzieht. Apoll ist mit einem Lorbeerkranz bekrönt. In dem Gefolge befindet sich ein weiterer Helfer und König Midas, zu erkennen an der Krone und den Eselsohren. Hier findet ebenfalls eine Vermischung zweier Mythologien statt. Pan, der eigentlich nicht geschändet wird, mit Midas und Marsyas, der durch die Hand des Skythen oder Apoll gehäutet wird.¹⁹¹ Wie bei Tizian ist auch bei Domenichino¹⁹² (Abb. 41) der Moment des Beginns der Häutung gezeigt. Domenichino fesselt seinen Marsyas an den Händen an einen toten Baum und seine Bocksbeine an einen Baumstumpf. Er lehnt gegen den toten Baum, während Apoll beginnt, ihn an der linken Hüfte zu häuten. Das Leid ist Marsyas ins Gesicht geschrieben. Er wendet seinen Kopf mit einem schmerzverzerrten Gesicht zur Seite.¹⁹³ Guido Reni schuf um 1630 ein Gemälde mit demselben Sujet (Abb. 42). Der Fokus wird auf die beiden Protagonisten gesetzt und Marsyas ist wiederum bocksbeinig und gehörnt. Halb sitzend, halb liegend ist sein linker Arm weit nach oben an einen Ast gefesselt und er legt seinen Kopf schreiend in den Nacken, um seinem Schmerz Ausdruck zu verleihen. Apoll steht in etwa derselben Pose wie bei Corradini, nur spiegelverkehrt. Sein linkes Bein ist gestreckt nach hinten gestellt und das rechte angewinkelte Knie drückt er in die Hüfte Marsyas. Sein Blick ist auf die Häutung, die er unter der linken Achsel Marsyas ansetzt, gerichtet. Er verwendet beide Hände, um das Häuten durchzuführen. Eine Spur grausamer stellt Ribera seine Version der *Schindung des Marsyas* von 1635 dar (Abb. 43). Marsyas liegt auf dem Boden,

¹⁹⁰ Fehl 1995, S. 75.

¹⁹¹ URL 4.

¹⁹² Landschaft mit der Schindung des Marsyas von 1716-18.

¹⁹³ Fehl 1995, S. 87.

während seine Bocksbeine nach oben an einem Baum gefesselt sind. Der Schmerz spiegelt sich in seinem Gesicht wider. Er reißt den Mund schreiend auf und richtet seinen Blick aus dem Bild zum Betrachter. An seinem Knie ist die Haut bereits vom Fleisch gelöst. Apoll steht in einer lockeren Haltung vor ihm und er blickt ruhig auf seine Hände, die die Häutung vollziehen. Die Haltung des Apolls ähnelt der von Guidi und somit auch Corradini. Das linke Knie ist angewinkelt, das rechte leicht eingeknickt. Jedoch ist sein Rücken keine gerade Linie, da er sich nach vorne beugt und somit einen Buckel macht. Ein zur Hälfte gehäuteter Marsyas wurde von Adam Lenckhardt 1644 aus Elfenbein (Abb. 44) gearbeitet. Der hoch an einen Baum gefesselte Marsyas verzieht sein Gesicht zu einer Fratze. Apoll, ohne erkenntliche Attribute, steht unbeirrt daneben und hat ihm bereits die Haut von der rechten Hälfte gezogen. Die Muskelstränge und Sehnen werden somit sichtbar.¹⁹⁴ Wiederum dem stehenden Typus folgend ist die Skulpturengruppe von Pierre Etienne Monnot im Kassler Marmorbild von 1698 angelegt (Abb. 45). Apoll steht hinter Marsyas, dessen Hände auf seinem Rücken gefesselt sind. Er ist dargestellt als Satyr mit menschlichen Beinen, einem Pferdeschweif und spitzen Ohren. Der Akt der Häutung ist bereits weiter fortgeschritten, denn Apoll zieht ein großes Stück der Haut von Marsyas Schulter nach oben, während dieser schmerzhaft den Mund aufreißt. Apoll stemmt seine linke Hand in einer lockeren Haltung in die Hüfte und sein überlegen wirkender Blick geht an Marsyas vorbei. Monnot setzt den Fokus auf die bereits abgezogene Haut und den entsetzten Ausdruck auf Marsyas Gesicht. Die Haut wirkt dicker als die bei Corradini. Jedoch kann nur ein Vergleich zu dem Stich gezogen werden. Bezieht man die *donne velate* Corradinis mit ein, kann der Betrachter sich vorstellen, wie fragil und dünn der Marmor an dieser Stelle gewirkt haben muss.¹⁹⁵

Man kann also sagen, dass sich Corradini teils an Tizians Gemälde orientiert, der sich selbst von der antiken Bildtradition abkehrt, indem er Marsyas kopfüber hängend darstellt. Tizian ist einer der wenigen Künstler, der im Gesicht des Gehäuteten den Schmerz nur schwach darstellt, wie es auch bei Corradini zu sehen ist. Domenichino, Ribera und Reni zeigen das Gegenteil: eine vom Schmerz zerrissene Fratze. Für die Körperhaltung des Apolls lässt Corradini die Haltung des Gottes aus Renis und aus Riberas

¹⁹⁴ Zur Skulptur: Baumstark/Volk 1995, S. 198-203, Kat. 30.

¹⁹⁵ Weitere Vergleichsbeispiele finden sich in dem Ausstellungskatalog *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst* des Bayerischen National Museum. Baumstark/Volk 1995.

Gemälde einfließen. Interessant ist, dass er sich eher von der Malerei beeinflussen ließ und nicht von der Skulptur. Spürbar wird dies hinsichtlich der Gestaltung der Frontalansicht. Er nimmt sich auch nicht der berühmtesten Skulptur des Gottes an, des Apolls von Belvedere, wie er beispielsweise in Monnots Figur Einzug erhielt. Die Komposition Corradinis wird wenig später von Antonio Gai für eine Gartenskulptur des Giardino Querini in Vicenza aufgegriffen (Abb. 46). Marsyas ist ebenfalls kopfüber an einen Baumstumpf gefesselt. Während Gais Apoll seinen Fuß auf die Brust des Satyrs stellt, fesselt er die Bocksbeine seines Gegners. Zwar ist der Aufbau mit einzelnen Unterschieden recht ähnlich, zeigt jedoch eine andere Szene beziehungsweise Momentaufnahme des Mythos. Corradinis Gruppe zeigt den Beginn der Häutung und Gai demonstriert eine Fesselszene.¹⁹⁶

3.4 Die Zeit enthüllt die Wahrheit

Die dreifigurige Gruppe¹⁹⁷ (Abb.3) erhebt sich auf einem felsartigen, nach hinten ansteigenden Untergrund. Vorne liegt ein Putto, der mit seiner rechten Hand eine Sonne auf einem Papier hochhält. Um seinen Bauch ist ein dünnes Band gebunden, welches über seine Scham und hinter dem Papier lang führt. Er blickt mit seinem lockigen Kopf auf die Rückseite des Dokuments und lächelt. Seine Scham wird des Weiteren von dem Fuß der weiblichen Figur verdeckt, den der Putto wiederum an der Wade umgreift. In der Frontalsicht wird ihr linkes Bein von dem Rechten verdeckt. Diese Beinstellung wird bis nach oben in die Schultern durchgespielt. Ihre Hüfte, sowie ihre linke Schulter, dreht sich auf der linken Seite leicht nach außen. Die rechte Schulter hält sie in Rücklage, so dass sie dadurch dem Betrachter ihren Oberkörper zuwendet. Ihre linke Hand, mit einem Armband verziert, gräbt sie leicht in das lockige Haar der hinter ihr befindlichen männlichen Figur. Den rechten Oberarm schmückt ein Perlenband und mit der Hand hält sie ein Tuch, welches ihre Scham bedeckt. Um die Hälfte ihres Kopfes ist ein zweites Tuch gewunden. Mund und Nase sind nicht überdeckt. Es schmiegt eng an ihr Gesicht, so dass sich die Züge durchdrücken. Es lässt den Mund und ihre Nase frei. Die männliche bärtige Figur hinter ihr ist halbsitzend erhöht auf dem Felsen. Sein linkes Bein ist fast vollständig

¹⁹⁶ De Vicenti 2014, S. 362.

¹⁹⁷ Höhe 2,34 m. Nach Dürres Inventartranskription, Anhang IV.

durchgedrückt und berührt nur mit den Zehen den Boden. Das rechte Bein ist angewinkelt und der Fuß leicht nach hinten gesetzt. Seine Füße sind im Gegensatz zu denen der Frau nicht mit Sandalen versehen. Frontal betrachtet ist sein Oberkörper kaum zu erkennen, dennoch kann bereits von hier gesagt werden, dass er ausgeprägte Muskeln besitzt. Seine Scham wird hier ebenfalls von einer Draperie verdeckt, die, wie beim weiteren Herumschreiten sichtbar wird, über seinen linken Unterarm fällt. Seinen Kopf wendet er der weiblichen Figur zu, seine Stirn liegt in Falten. Er blickt sie nicht direkt an, sondern schaut an ihr vorbei in die Ferne. Sein Vollbart bedeckt in großen Locken die linke Schulter der Frau. Nur mit den Fingerspitzen der linken Hand berührt er sie am Bauch, mit seiner rechten Hand hält er das Kopf bedeckende Tuch, wodurch er ihre Bewegung des linken Arms spiegelt. Es drücken sich aber nicht nur die Gesichtszüge darunter ab, sondern auch der Haarkranz, die Ohren und ihre zum Zopf gebundenen Haare. Er scheint an dem Tuch zu ziehen, denn es bilden sich Zugfalten. Das Durchhängen des Tuches spricht aber dagegen, weshalb es sich vermutlich um einen schweren Stoff handeln muss. Durch mehrere Kriege ist diese Skulptur stark in Mitleidenschaft gezogen worden, denn normalerweise, wie es auf dem Stich von Leplat zu erkennen ist (Abb. 47), trägt der Mann große Flügel. Es handelt sich hierbei nicht, wie bei den anderen Beispielen, um eine Verbildlichung einer mythologischen Szene, sondern um die Darstellung zweier Personifikationen, die seit der Antike existieren. Sie stellen die Wahrheit, durch das Attribut der Sonne identifizierbar, und Chronos, anhand der Flügel und als bärtiger älterer Mann zu erkennen, dar.¹⁹⁸ In dieser Konstellation veranschaulichen sie, in dem Chronos an dem Tuch auf dem Haupt der Wahrheit zieht, nicht einfach nur die Zeit und die Wahrheit nebeneinander, sondern verbildlichen *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* erzählerisch.

Die Zeit enthüllt die Wahrheit fällt nicht nur durch ihre Thematik auf. Sie ist, im Gegensatz zu den bisher betrachteten Figurenbeispielen, raumgreifender. Erkenntlich ist dies anhand des Stiches (Abb. 47). Die beiden Personifikationen stehen dicht hintereinander, wodurch wenige Durchbrüche gezeigt sind. In dieser Gruppe werden die unterschiedlichen Oberflächen klarer voneinander abgegrenzt, indem die Draperien eine Musterung appliziert bekommen. Zum einen besitzt das Tuch um die Hüfte des Chronos eine horizontale Verzierung, dieses Detail fehlt auf dem Stich. Zum anderen endet das

¹⁹⁸ Auf die Attribute wird im weiteren Verlauf näher eingegangen.

Tuch um den Kopf der Wahrheit in einer Knospe. Die Struktur der Flügelfedern (Abb. 47) ist klar zu erkennen. Laut dem Stich müssen die Flügel im Verhältnis zum Körper der Zeit relativ schmal gewesen sein. Sein linker Flügel ist halb angezogen und besitzt wenige Federn.

Die Zeit enthüllt die Wahrheit war, wie bereits genannt, Teil der zweiten Schiffsladung (S. 9). Auf dem Stich von Corvinus ist sie an der prominenten Hauptachse, in Richtung der Elbe, im Garten des Holländischen Palais aufgestellt. Steinhäuser nennt sie in dem Inventar von 1728 im Garten und beschreibt sie: „*Die Zeit, welche die verborgene Wahrheit entdeckt, ein alter Mann mit Flügeln, sizet auf einen felfßigt Postament, welcher mit dem lincken Arm eine darbey stehende Weibs Person*“¹⁹⁹ und der Träger, auf dem die Sonne abgebildet ist, bezeichnet er als Schild. Nach dem Transport der Gruppe in den Großen Garten, erhielt sie vermutlich als Pendant *Die Zeit entführt die Schönheit* von Balestra. Beide Skulpturen finden bis heute ihre Aufstellung innerhalb des Großen Gartens, in dem sie aber mehrmals den Aufstellungsort änderten.²⁰⁰ In der *Specification* von 1742 werden bereits die Schäden an der Skulptur genannt, wie z.B. „*Piedestal nebst darauf liegender Drapperie ist sehr beschädigt.*“²⁰¹ Des Weiteren zeigt der Artikel im Dresdner Anzeiger vom 6. August 1882 auf, dass die Zeit bereits in den 1830er Jahren keine Flügel mehr besaß und über eine Anstückung verschiedener Materialien nachgedacht wurde. Der Plan einer Wiederaufstellung scheiterte und somit blieb sie 1855 im Pavillon D des Großen Gartens, bis sie kurzzeitig im sogenannten Naturtheater und letztlich bis heute den Rasenplatz vor der Großen Wirtschaft zierte.²⁰²

Beide Personifikationen beziehen sich nicht auf eine Szene der antiken Mythologie, dennoch besitzen sie ihren Ursprung in dieser Zeit. Erwin Panofsky widmet 1997 ein vollständiges Kapitel Vater Chronos²⁰³ und bezeichnet ihn als »Pseudomorphose«²⁰⁴, da es sich um eine Darstellungsweise handelt, die antikisierend ist, aber verändert wurde und somit nichts mehr mit dem Urbild gemein hat.²⁰⁵ Laut Panofsky sind seine Attribute:

¹⁹⁹ Zitiert nach Dürres Inventartranskription, siehe Anhang IV.

²⁰⁰ Corradinis Gruppe ist in der Nähe des Carolinahaus aufgestellt.

²⁰¹ Zitiert nach Dürres Inventartranskription, siehe Anhang IV.

²⁰² Müller 1882, vierte Beilage, Nr. 218.

²⁰³ Panofsky 1997, S. 109- ; „chronos“ kommt aus dem Griechischen und bedeutet „Zeit“, Der neue Pauly, S. 1174.

²⁰⁴ Panofsky 1997, S. 110.

²⁰⁵ Ebd. S. 110.

Sense/Sichel, geflügelt, sein hohes Alter, nackt und manchmal auch „*ein Stundenglas, eine Schlange oder ein Drache*“²⁰⁶. Eine Personifikation des „Kairos“ aus der Antike führte zu dieser »Pseudomorphose«. Er wurde aber in der Antike als junger Mann mit Waage, die auf einem Rasiermesser balanciert wurde und später mit ein oder zwei Rädern dargestellt.²⁰⁷ Des Weiteren gab es zu Kairos eine gegenteilige Darstellung, genannt „Aion“. Jedoch findet man bei keiner dieser Antiken Darstellungen einen älteren Mann mit Sichel oder Stundenglas. Sie kommen ursprünglich von dem Ackergott Kronos, der eine Sichel mit sich hatte und im fortgeschrittenen Alter dargestellt wurde.²⁰⁸ Die Flügel erhält er später als Attribut.²⁰⁹ Im Mittelalter durchläuft die Zeit-Darstellung mehrere Prozesse bis hin zu der uns bekannten Darstellung. Es handelt sich um ein halb antikes und halb mittelalterliches Wesen. Laut Panofsky kann die „*Chronos-Zeit [...] entweder allgemein als Zerstörer oder Enthüller [...] handeln*“²¹⁰, das wiederum in der Kunst so ebenfalls dargestellt werden kann.

Bereits Cesare Ripa befasste sich 1603 in seiner *Iconologia* mit vier verschiedenen Darstellungsweisen für *Chronos/Tempo*, die ihren Einfluss auf Corradini hatten.²¹¹ Die erste Beschreibung stellt einen alten Mann dar, mit einem

*„vestito di cangiante color vario,& diverso [...] vestimento riccamente à stelle [...]terrà un specchio in mano [...] A canto haverà un fanciullo magro,& macilente, da una banda;& dall'altra, un'altro bello, & grasso, ambidue con lo specchio sono il tempo passato [...] e il futuro [...] A' piedi sarà un libro grande, nel quale due altri fanciulli scrivano, tendendo l'uno significato per lo giorno, il Sole in testa, & l'altro per la notte, la Luna.“*²¹²

²⁰⁶ Panofsky 1997, S. 111. Zu den Attributen s.a. Cartari 1626, S. 24

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Panofsky 1997, S. 112.

²⁰⁹ Ebd. S. 113.

²¹⁰ Ebd. S. 117.

²¹¹ Dazu Cogo 1996, S.

²¹² Ripa 1603, S. 482. Übersetzung der Autorin: „der in verschiedenen schillernden Farben bekleidet ist [und] [...] das Gewand ist mit Sternen reich verziert [...] er hält in der Hand einen Spiegel [...] an seiner Seite befindet sich ein dünnes, abgemagertes Kind und auf der anderen Seite ein weiterer Junge schön und dick, beide mit einem Spiegel bilden die Vergangenheit, [...] und die Zukunft [...]. Zu ihren Füßen ist ein großes Buch, in das zwei weitere Kinder hineinschreiben, eines stellt mit der Sonne auf dem Kopf, den Tag dar, das andere mit dem Mond die Nacht“

Die zweite Personifikation beschreibt er als alten Mann „*di varij colori, nella destra mano terrà un serpe riuolto in circolo [significa l'anno]*“²¹³. Er hat den Kopf mit einem grünen Tuch bedeckt. Die dritte Personifikation ist ein geflügelter alter Mann,

*„il quale tiene un cerchio in mano, & stà in mezzo d'una ruina, hà la bocca aperta, mostrando i denti, li quali sieno del colore del ferro. Si fà alato, secondo il detto Volat irreparabile tempus [...] Il cerchio, è segno che il tempo sempre gira [...] La ruina, & la bocca aperta, & i denti di ferro, mostrano, che il tempo strugge, guasta, consuma [...]“*²¹⁴

Der vierte geflügelte alte Mann „*col piede destro sopra d'una ruota, & con le bilancie, overo col peso geometrico in mano. [la ruota sta mai fermo] [...] Le bilancie, overo peso geometrico, dimostrano che il tempo, è quello, che agguaglia, e aggiusta tutte le cose.*“²¹⁵ Es zeigt sich hier also, dass Corradini nicht der *Iconologia* Ripas streng gefolgt ist. Er hat den alten geflügelten Mann übernommen, den Ripa in den letzten beiden Darstellungsweisen erwähnt. Des Weiteren ist der Boden unter den Füßen der *Zeit* keine Ruine, sondern ein felsartiger Untergrund und er zeigt seine „*silbernen*“²¹⁶ Zähne nicht. Corradini bezieht sich dahingehend auf die Darstellungen des Chronos/Tempus der zeitgenössischen Bildhauer und Maler und denen der vorangegangenen Zeit, welches im weiteren Verlauf näher erläutert wird.

Kurz darauf folgte das Werk von Cartari 1626, der Saturn/Kronos²¹⁷ direkt als „*Dio del Tempo e de poveri*“²¹⁸ bezeichnet. Nicht nur diesen kurzen Absatz der Beschreibung der Götter widmet er dem Gott der Zeit, sondern befasst sich wenige Seiten darauf ausführlicher mit diesem.²¹⁹ In diesem Abschnitt geht er näher auf die Problematik der Trennung und Namensgebung der Gottheiten in der griechischen und römischen Antike

²¹³ Ripa 1603, S. 482. Übersetzung der Autorin: „in verschiedenen Farben bekleidet, in der rechten Hand hält er eine in Kreisen sich windende Schlange [sie steht für das Jahr]“

²¹⁴ Ebd. S. 483. Übersetzung der Autorin: „der einen Kreis in der Hand hält und mitten in einer Ruine steht, er hat den Mund geöffnet, zeigt dabei seine Zähne, die silbern sind. Er ist geflügelt, nach dem Gesagten: Die Zeit fliegt unersetzlich, [...] der Kreis ist ein Zeichen, dass die Zeit sich immer dreht [...] Die Ruine, der offene Mund und die silbernen Zähne zeigen, dass die Zeit fließt, schadet, verbraucht [...]“

²¹⁵ Ebd. Übersetzung der Autorin: „mit dem rechten Bein auf einem Rad und mit der Wage, bzw. mit dem geometrischen Gewicht in der Hand. [Das Rad steht nie still]. Die Wage, bzw. das Gewicht zeigt, dass die Zeit jene ist, die alle Sachen vergleicht und richtet.“

²¹⁶ Ebd. S. 483.

²¹⁷ Also der Ackergott mit dem Attribut der Sense.

²¹⁸ Cartari 1626, S. 17; 6. Gottheit.

²¹⁹ Ebd. S. 24.

ein. Er beschreibt ihn als „*uomo vecchio, mal vestito, senza nulla in capo, con vna falce nell'una mano*“²²⁰. Im weiteren Verlauf geht er darauf ein, warum diese Personifikation so dargestellt wurde: Das Alter und die schlechte Kleidung bezieht er auf den Anfang der Welt, also deren Erschaffung und vor allem in dem Moment, als die Separation der Elemente von dem Chaos stattfand.²²¹ Es zeigt sich, dass bis auf die Sichel, Corradini Cartaris Text folgt, wenn die Tatsache des schlecht gekleideten Chronos auf den halbnackten bzw. durch eine Draperie gekleideten Chronos bezogen wird.

Für die Darstellung der *Wahrheit* verwendet Corradini offenbar ein Konglomerat aus verschiedenen textlichen Quellen. Aletheia ist die Personifikation der Wahrheit in der antiken Mythologie, die durch die Hände Prometheus' geschaffen wurde. Zeitgleich formte er Dolos, den personifizierten Betrug, der aber durch seine fehlenden Füße nicht davonschreiten konnte.²²² Aletheia wird in der Mythologie in einem weißen Gewand und strahlend beschrieben.²²³ Cartari übernimmt diese Beschreibung in seinem Werk und fügt „*la Verità in forma di donna bella, [e] grande [...] ne gli occhi[...] paiono due lucidissime stelle*“²²⁴ hinzu. Zuvor listet er Verità unter den Gottheiten auf, die „*è fortissima*“²²⁵. Zuletzt ist auch hier die *Iconologia* Ripas als textliche Inspirationsquelle zu nennen. Ripa stellt dem Künstler fünf Varianten in der Darstellung der Verità zur Verfügung. Die erste Variante ist eine

„*bellissima donna ingnuda, [che] tiene nella destra mano alta il sole [...] e con l'altra un libro aperto, con un ramo di palma e sotto al destro piede, il globo del mondo. [...] Tiene il sole, per identificare, che la verità è amica della luce, anzi ella è luce chiarissima [...] il libro aperto, accenna, che ne i libri si suona la verità delle cose [...] il ramo della palma, ne può significare la sua forza [...] Il mondo ella è superiore a tutte le cose del mondo [...]*“²²⁶

²²⁰ Cartari 1626, S. 24. Übersetzung der Autorin: „alter Mann, schlecht gekleidet, nichts auf dem Kopf, mit einer Sichel/Sense in einer Hand“.

²²¹ Ebd.

²²² Settis 1981, S. 487.

²²³ Zitiert nach Settis 1981, S. 487, Übersetzung der Autorin: „weiß gekleidet“.

²²⁴ Cartari 1500, S. 304. Übersetzung der Autorin: „die Wahrheit in Form einer schönen Frau und groß [...] in den Augen [...] scheinen zwei helle Sterne“.

²²⁵ Ebd. S. 19, Gottheit 47.

²²⁶ Ripa 1603, S. 499-501. Übersetzung der Autorin: „Eine schöne nackte Frau, [die] in der rechten erhöhten Hand die Sonne hält [...] und in der anderen ein offenes Buch, mit einem Palmzweig und unter dem rechten Fuß, die Weltkugel [...] Die Sonne haltend, um zu zeigen, dass die Verità eine Freundin des Lichtes ist, besser

Die zweite Verità ist eine „*Donna risplendente, e di nobile aspetto, vestita di color bianco pomposamente, con chioma d'oro, nella destra mani tenendo un specchio ornato di gioie, nell'altra una bilancia d'oro. [...]*“²²⁷ Die Dritte ist eine „*fanciulla ignuda, con alcuni veli bianchi d'intorno*“²²⁸. Sie ist quasi durch ihren Körper ausreichend geschmückt. Die Vierte ist eine

„*ignuda [...] nella destra mano il sole, e nella sinistra un tempo d'orologio [...] il tempo nella man sinistra significa, che à lungo andare la verità necessariamente si scopre, e apparisce, e però è dimandata figliuola del tempo, e in lingua Greca hà il significato di cosa, che non sta occulta.*“²²⁹

Die fünfte und letzte Darstellungsweise der Verità beschreibt eine „*Giovanetta ignuda, tiene nella destra mano vicino al cuore un Persico, con una sola foglia, e nella sinistra un'orologio da polvere [...]*“²³⁰ Corradini spielt also mit der beschriebenen vierten Personifikation der Verità Ripas, denn er gibt ihr zwar kein „Zeitmessgerät“ in die Hand, aber dafür berührt sie mit ihrer linken Hand die Personifikation der Zeit. Das Attribut der Sonne befindet sich nicht in ihrer rechten Hand, sondern der Putto auf dem Untergrund präsentiert sie auf dem aufgerollten Papier, da die Wahrheit, wie in der ersten Variante von Cartari beschrieben, eine Freundin des Lichtes ist. Er stellt sie mit einigen „weißen“ marmornen Tüchern bekleidet dar. Ihr Haupt ist mit einem solchen bedeckt, wodurch die beschriebenen strahlenden Augen Cartaris nicht sichtbar sein könnten.

Weitere Vorlagen für die Inspiration Corradinis Skulptur, sind nicht nur die textlichen, sondern auch, wie bereits erwähnt, die bildlichen (Kap. 3). Rubens stellte zwischen 1621 und 1625 *Die Zeit bringt die Wahrheit an den Tag, damit sie an der Wiedervereinigung von Mutter und Sohn teilhaben kann* (Abb. 48) dar. Unter der Mutter und dem Sohn

noch sie ist das helle Licht, [...] das offene Buch, verweist, dass in den Büchern die Wahrheit der Dinge wiedergegeben wird [...] der Palmzweig, kann ihre Stärke symbolisieren [...] die Erde, dass sie über allen Dingen der Welt steht [...]

²²⁷ Ripa 1603, S. 501. Übersetzung der Autorin: „Die strahlende Frau, edlen Ansehens, bekleidet in prunkvollem Weiß, mit goldenem Haar, in der rechten Hand hält sie einen geschmückten Spiegel, und in der anderen eine goldene Waage.“

²²⁸ Ebd. Übersetzung der Autorin: „Ein junges nacktes Mädchen, in einigen weißen Tüchern gekleidet“

²²⁹ Ebd. Übersetzung der Autorin: „Eine nackte Frau, die in der rechten Hand eine Sonne hält und in der linken einen Zeitanzeiger [...] die Zeit in der linken Hand bedeutet, dass auf lange Sicht die Wahrheit sich enthüllt und erscheint, und obwohl als Tochter der Zeit zugewiesen ist, und im Griechischen hat sie die Bedeutung von etwas, dass sich nicht verbirgt.“

²³⁰ Ebd. Übersetzung der Autorin: „Eine nackte junge, die in der rechten Hand nahe ihres Herzens einen Pfirsich mit einem einzigen Blatt, und in der Linken eine Sanduhr [...]

befinden sich die beiden Personifikationen der Wahrheit und der Zeit. Chronos steigt auf einer Treppe nach oben und hält dabei mit beiden Armen die Wahrheit unter ihren Achseln fest. Er ist alt, geflügelt, braun gebrannt und richtet seinen Blick zu den beiden Hauptfiguren über ihnen. Seine Scham ist durch eine rote Draperie bedeckt. Die Wahrheit hält sich mit ihrem rechten Arm an Chronos fest und scheint vollständig in der Schwebe zu sein, den linken Arm streckt sie nach oben. Sie ist als hellhäutige und blonde junge Frau dargestellt. Sie ist seitlich zum Betrachter gedreht, wodurch sie ihren nackten Körper von ihm abwendet. Es scheint, als ob Chronos die Wahrheit aus dem Dunklen ins Licht führt und somit an den Tag bringt. Es hat wenig gemein mit der Skulptur Corradinis, dennoch zeigt dieses Beispiel die Wichtigkeit der beiden Personifikationen bereits bei Rubens. Ein weiterer wichtiger Künstler, der *Die Zeit befreit die Wahrheit von Zorn und Neid* von 1641 darstellt, ist Nicolas Poussin (Abb. 49). Die beiden Zentralfiguren sind in einem Tondo, schwebend und umgeben von zwei weiteren Personifikationen, gemalt. Fast zentral hält der bärtige und geflügelte Mann die nackte Frau in den Armen. Er ist weit nach hinten gebeugt und wird umhüllt von einer blauen Draperie. Die nackte Wahrheit breitet ihre Arme aus. Den Kopf mit ihrem langen, wallenden, blonden Haar dreht sie von der Zeit weg. Neben den beiden ist ein Putto, der die Attribute der Zeit, Sichel und die Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt, in Händen hält. Unter ihnen befinden sich links der Zorn und rechts der Neid. Die Zeit nimmt die Rolle des Retters und nicht die des Enthüllers ein. Gian Lorenzo Bernini setzte sich explizit mit der Thematik der Zeit und der Wahrheit auseinander. Er schuf mehrere Bozzetti und Zeichnungen für seine geplante Skulptur *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*.²³¹ Eine Skizze von 1646 (Abb. 50) zeigt den flügellosen Chronos herbeischwebend mit der Sense, um die vermutlich auf einem Erdball liegende Wahrheit zu enthüllen.²³² Ihre Blicke treffen sich und das Tuch wird von Chronos hinter dem Kopf der Wahrheit hochgezogen, so dass sich ein Dreieck der Draperie bildet. Auf diesem Blatt ist zu erkennen, dass die Armhaltung der Wahrheit geändert wurde. Bernini hatte sie anfangs mit ausgestreckten Armen dargestellt, diese aber korrigiert und letztlich ihre Arme an ihrem Körper anliegend gezeichnet. Es handelt sich hierbei um eine der vielen Studien für die Darstellung der Zeit und der Wahrheit, die Bernini nie vollends

²³¹ Coliva,/Schütze 1998, S. 290-309.

²³² Es handelt sich um eine Skizze, weshalb nicht alles klar zu erkennen und zu identifizieren ist.

ausführte (Abb. 51).²³³ Er realisierte einzig und allein die Wahrheit, von einer Stoffbahn hinterfangen, an der sich ursprünglich der schwebende Chronos hätte befinden sollen.²³⁴ Eine weitere Studie ist ein Bozzetto aus Terrakotta im Staatlichen Museum in Schwerin von 1647 (Abb. 52). Sie zeigt ebenfalls die Personifikation der Zeit, die Wahrheit enthüllend. Die Zeit steht hinter der Wahrheit, um sie mit Schwung von dem Tuch zu befreien. Sie liegt halb nackt auf ihren rechten Ellbogen gestützt auf der Plinthe. Ihre Scham und ihr Oberschenkel sind durch die Draperie, die Chronos an einem Ende hält, bedeckt. Ihren langhaarigen Kopf hat sie nach hinten oben zu der über ihr befindlichen Personifikation gewandt und streckt schützend ihren linken Arm in Richtung des Armes von Chronos. Er hält das Tuch an einem Ende mit seiner rechten Hand und führt dabei eine Drehbewegung aus, wodurch er sich von der Wahrheit abwendet. Er wendet ihr sozusagen den Rücken zu, wobei diese Bewegung noch nicht vom ganzen Körper ausgeführt ist. Seinen Kopf richtet er ihr leicht zu, aber sein Blick richtet sich nach unten ins Leere. Er ist bärtig und geflügelt dargestellt und um seine Hüfte befindet sich ebenfalls eine Draperie. Domenico Guidi²³⁵ aus Carrara stellt die Personifikation der Zeit 1674 am Grabmal von Lorenzo Imperiali in Rom (Abb. 53) dar. Der alte geflügelte Mann befindet sich vom Betrachter aus gesehen auf der linken Seite neben dem Sarkophag auf einer durchgehenden und hervorspringenden Sockelzone. Er ist sitzend dargestellt und halb nackt. Er trägt wie die Personifikation der Wahrheit von Corradini ein dünnes Stoffband, mit dem die Draperie zusammengehalten wird. Nur, dass die Wahrheit es um die Scham gebunden hat und Chronos um die Brust. Er hat seinen bärtigen Kopf in den Nacken gelegt, wodurch sein Blick gen Himmel führt. Die aufbauschende Draperie hinterfängt ihn und er richtet seine Arme in einer Art Abwehrhaltung gegen die Rahmung der Seitenwand. Die Gemeinsamkeiten der Darstellungen von Corradini und Guidi sind: das Alter, die Flügel, die Art der Bindung der Draperie und das Fehlen weiterer Attribute. An einem weiteren Grabmal des Landgrafen von Hessen-Darmstadt 1684 stellte Guidi nicht die Zeit dar, sondern die Wahrheit, die die Lüge besiegt (Abb. 54). Linker Hand am Grabmal steht die Figurengruppe, die Wahrheit aufrechtstehend mit dem rechten Fuß auf der Personifikation der Lüge. Die Wahrheit dreht sich nach rechts außen und hält in ihrer

²³³ Coliva/Schütze 1998, S. 290-309.

²³⁴ Sie befindet sich heute in der Galleria Borghese, war aber eines der wenigen Werke Berninis, welches er ohne Auftrag schuf. Karsten 2006, S. 122-123.

²³⁵ Giometti 2010.

rechten Hand eine Sonne und in der Linken einen Spiegel. Die reiche, sich aufbauschende Draperie entblößt ihre rechte Brust und ihr rechtes Bein. Der Kopf ist ebenfalls nach rechts gewandt und der Blick führt an der hochgehaltenen Sonne vorbei ins Leere. Die Lüge unter dem Fuß ist nur im Oberkörper gezeigt. Die männliche, ältere Personifikation ist nach vorne über Bücher gebeugt, währenddessen richtet sie den Kopf mit aufgerissenem Mund zur Wahrheit. Sein Körper ist vom Alter gezeichnet, die Falten im Gesicht und an seiner linken Schulter unterstreichen dies. Guidi wählte die Wahrheit als Siegende -fast schon amazonenhafte-, bekleidete Personifikation, die in barocker Manier gezeigt ist. Corradini entschied sich, die mehr oder weniger nackte Wahrheit nicht als Überlegende, sondern mit der Zeit in „privater Zweisamkeit“ zu demonstrieren. Die Wahrheit wird im Werk von Honorè Pellè *Die Zeit offenbart/enthüllt die Wahrheit und die Künste* von 1690 (Abb. 55) eher als Unterdrückte und Entführte dargestellt. Die Zeit ist leicht nach vorne geneigt stehend gezeigt, während die Wahrheit unter ihm sitzt und ihren rechten Arm zu ihm ausstreckt. Er umschließt in einem festen Griff ihr Handgelenk, wobei sie ihre Hand in einer Abwehrhaltung geöffnet hat. Die Wahrheit sieht nach oben und Chronos blickt an ihr vorbei. Beide sind halb nackt und um sie herum auf dem felsartigen Untergrund befinden sich Putten, die die Künste darstellen. Vorne in der Frontalansicht befindet sich die Bildhauerei mit Hammer und einer Büste²³⁶, links die Malerei mit Pinsel und Palette und rechts die Architektur mit Messgeräten. Pelle stellt alles in einer Skulptur dar, während Corradini sich für zwei entschied: *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* und *Die Skulptur und die Wahrheit*. Bei beiden Künstlern tritt der *Paragone* stark in den Vordergrund, worauf im weiteren Verlauf eingegangen wird. Auch wenn diese Gemeinsamkeit der Thematik vorliegt, ist die Umsetzung eine andere. Pelles Skulptur zeigt die Distanz der beiden Hauptfiguren zueinander, sie sind nicht auf derselben Ebene bzw. Augenhöhe, das enthüllende Tuch, an dem die Zeit zieht, fehlt und es scheint so, als ob Chronos die Wahrheit zu sich heranziehen möchte, um sie zu bekrönen.

Eine weitere wichtige Darstellung der beiden Personifikationen ist ein Bernini zitierendes Bronzerelief von Massimiliano Soldani Benzi von 1695-97 (Abb. 56).²³⁷ Hinterfangen von einer Architektur mit Bäumen befindet sich die Szenerie der Zeit die Wahrheit enthüllend

²³⁶ An diese Stelle der Hauptansicht tritt nicht Malerei, sondern die Bildhauerei.

²³⁷ Weißmann 2017, S. 430-432.

mit einem Putto, der ein Stundenglas in den Händen hält. Die Personifikation der Wahrheit ist sitzend dargestellt und stützt ihr linkes Bein auf einem Globus ab. In ihrer linken Hand hält sie eine Sonne und ihr langes Haar fällt über ihre rechte Schulter. Sie ist fast vollständig nackt. Ihr Blick führt zu dem hinter ihr stehenden Mann, während sie ihre rechte Hand über ihren Kopf hält, um nach der Draperie zu greifen. Der geflügelte, bärtige alte Mann kniet mit dem linken Bein auf einem wolkenähnlichen Gebilde. Er dreht seinen muskulösen Oberkörper und seinen Kopf der Wahrheit zu, wobei er mit beiden Händen sowohl an seiner, als auch der Draperie der Wahrheit zieht. In seiner rechten Hand hält er zudem noch eine Sense. Soldani bezieht sich dabei auf die nie ausgeführte Darstellung die *Zeit enthüllt die Wahrheit* von Bernini und die vor allem auf die ausgeführte Skulptur der Wahrheit in der Galleria Borghese (Abb. 50). Hier hält jedoch die Wahrheit in der rechten Hand die Sonne und ihren linken Arm hebt sie nicht über den Kopf, sondern in einer abwehrenden Geste nah an ihrem Körper. Soldani stellt die Figuren, wie es Bernini tat, in keinem engen Bezug zueinander dar. Die Wahrheit sieht eher erschrocken aus, als zur Zeit hingezogen. Corradini stellt die Beziehung der beiden verspielter und inniger dar, es scheint bei ihm eine „*liebkosende Entkleidungsszene geworden zu sein*“²³⁸. Pietro Balestra schuf ebenfalls für August den Starken vor 1722 eine Skulpturengruppe *Die Zeit entführt die Schönheit* (Abb. 57). Leplat betitelt den Stich aber als „*Le Temps Enleve la Verite*“²³⁹. Die Zeit ist auch hier durch die Flügel identifizierbar²⁴⁰, jedoch gestaltet sich dies bei der Wahrheit/Schönheit schwieriger, denn sie zeigt sich attributlos. Lediglich der Putto auf dem felsartigen Untergrund hält in der Hand eine umgedrehte Fackel und ist von Trauer bestürzt. Im Gegensatz zu Corradini wählt Balestra eine raumgreifendere Raptusgruppe, jedoch handelt es sich bei beiden um drei Figuren.

In Venedig, also dem direkten Umkreis Corradinis, wurde die Thematik der Zeit und der Wahrheit erst später in den Vordergrund gerückt. Corradini hatte Einfluss auf seine Zeitgenossen, vor allem auf Giambattista Tiepolo²⁴¹, der die beiden Personifikationen im Deckenfresko im Palazzo Barbarigo in Venedig (Abb. 58) darstellte. Des Weiteren fertigte er etliche Studien der beiden an, wie beispielsweise die im Museum of Fine Arts, Boston (1745-60) oder die im Collezione J. Linsky, New York (1715-1770). Corradini prägte den

²³⁸ Brinckmann 1917, S. 380.

²³⁹ Leplat, Stich Nr. 199.

²⁴⁰ In Balestras Figur fehlen ebenfalls die anderen Attribute, wie Sichel oder Sense und das Stundenglas.

²⁴¹ Benuzzi 2014, [4].

Bildhauer Christian Kirchner, sichtbar in seiner Skulptur *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* für Joachimstein von 1731/32 (Abb. 59). Sie ist Corradinis' Darstellung der Gruppe ähnlich, in den Bewegungen, der Armhaltung und der Sonne auf dem „Plakat“ zu ihren Füßen, sogar identisch. Nur die Tatsache, dass es sich hierbei um Putti handelt, ist ein Unterschied und die dritte Figur fehlt, vermutlich aus Platzmangel, vollständig. Das Tuch über dem Putto der Wahrheit ist schon fast vom Kopf gehoben.²⁴²

Auf die gegebenen bildlichen Beispiele rückblickend ist es schwer zu sagen, dass eines davon explizit Einfluss auf die Komposition Corradinis hatte. Der Künstler reiht sich durch die Wahl der Thematik in eine Bernini-Tradition ein, jedoch in einer eigenen Interpretation. Die Maler des 18. Jahrhundert stellen die Wahrheit meist liegend und Tempus darüber, das Tuch hehend, dar. Corradini aber zeigt beide in einer innigen Beziehung zueinander. Er lässt sie sich mit Gesten berühren, die Vertraute oder ein Liebespaar vollziehen würden. Brinckmann beschreibt sie als „*liebkosende Entkleidungsszene*“²⁴³. Das Tuch zeigt das „*Markenzeichen [Corradinis] einer Oberfläche hinter der Oberfläche*“²⁴⁴, welches keiner der genannten Künstler zuvor anwendete, um eine Enthüllungsszene darzustellen. Somit hebt sich Corradini in seiner Wahl der Darstellungsweise und des Aufbaus der Figurenkomposition aus dieser Reihe hervor. Es handelt sich nicht um einen Akt des Entblößens des Körpers, wie bei Tiepolo oder Bernini, sondern um das Freilegen des Kopfes, und somit eventuell des Geistes. Die Pose, die sie dabei einnimmt, veranschaulicht durch ihre Finger, die sie in die Haare von Chronos gräbt, wirkt anstrengend und theatralisch.²⁴⁵

²⁴² Deckers nennt einen weiteren Künstler auf den Corradini Einfluss ausgeübt hat: Matthias Bernhard Brauns *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* von 1735 zeigt die beiden Personifikationen in einer ähnlichen Haltung. Die Wahrheit, vor der Zeit stehend, ist in einer Drehbewegung und legt ihre linke Hand zwar nicht an den Kopf, dafür aber an die Draperie. Sie ist ebenfalls mit einem Tuch um die Hüfte gekleidet, welches sie mit der rechten Hand festhält. Die Zeit ist bärtig und geflügelt. Deckers 2013, S. 53

²⁴³ Brinckmann 1917, S. 380.

²⁴⁴ Wiener 2017, S. 442.

²⁴⁵ Biasuz 1935, S. 276.

3.5 Die Wahrheit und die Skulptur

Die Darstellung der *Wahrheit und die Skulptur*²⁴⁶ (Abb. 7) ist, wegen ihres Sujets, wohl die auffälligste Skulptur des Figurenensembles. Es handelt sich um eine Gruppe zweier weiblicher Personifikationen, die auf einem felsartigen Untergrund stehen. Zu ihren Füßen befindet sich eine Büste eines älteren Mannes, vor der ein Fäustel am Boden liegt.²⁴⁷ Links steht die *Wahrheit*, welche den rechten Fuß durchstreckt, während sie mit dem linken Bein auf dem Felsen kniet. Ihren Körper dreht sie vom Betrachter weg, hin zu der höher stehenden *Skulptur*. Sie trägt bis an die Waden gebundene Sandalen und um die Hüften ein Tuch, welches zusätzlich mit einem Blumenbouquet verziert ist. Unterhalb ihrer Brust führt ein breites Band entlang, welches mit der Hüftdraperie durch feine Bänder verbunden und an den Schultern geknöpft ist. Ihre rechte Wange legt sie in die Schulter, so dass ihr Hals nicht zu erkennen ist. Mehrere Strähnen ihres aufwändig gesteckten Haares fallen an ihrem Rücken herunter, während eine Art Kappe und das Emblem einer Sonne an der Stirn den Rest zusammenhalten. Die Sonne ist ein Attribut der Wahrheit, wodurch sie als diese identifiziert werden kann.²⁴⁸ Mit ihren Armen umgreift sie die dicht an ihr stehende Skulptur, die ihrerseits den rechten Arm um ihre Schultern legt und mit den Fingern in der herabfallenden Strähne spielt. Die Skulptur steht unsicher weit nach links zur Wahrheit geneigt und setzt mit dem rechten Bein einen Schritt nach vorne auf den Kopf der Büste. Sie geht in die Knie, als ob sie das Gleichgewicht nicht halten könne und streckt zusätzlich den linken Arm nach außen in die Luft. Sie trägt ein schwer wirkendes und tiefe Falten schlagendes Gewand²⁴⁹, welches von den Schultern heruntergeglitten und an der Hüfte untergürtet ist. Ihren Kopf dreht sie

²⁴⁶ Zur Provenienz: Ursprünglich war sie für den Großen Garten in Dresden geschaffen, allerdings ist ihr genauer Aufstellungsort innerhalb nicht bekannt. Bis 1836 war sie in Dresden verzeichnet und wurde dann in einer Auktion verkauft (E-Mail im Anhang). Es ist nicht ganz klar wo genau sie hinkam, aber vermutlich wurde sie Teil der Sammlung der Familie Rothschild, da sich die Skulptur noch heute in ihrem ehemaligen Schloss, Château de Ferrieres, befindet. Das Schloss ist allerdings erst 1859 fertiggestellt worden und die Skulptur gelangte eventuell zu diesem Zeitpunkt in das Schloss. Es gibt Abbildungen von 1993 (Abb. 3/4) und von 1996 (Abb. 7), die die Skulptur in der Nische des Schlosses zeigen. 2014 sind die letzten Abbildungen (Abb. 10), die von einem Modelfotografen *Malo* gemacht wurden. Das Schloss wurde in Privatbesitz gegeben und ist heute eine renommierte Kochschule. Die Skulptur befindet sich vermutlich immer noch an ihrem Aufstellungsort. Höhe ca. 2,30 m, Anhang IV.

²⁴⁷ Bei der Darstellung könnte es sich laut einem Inventar von Steinhäuser um Balthasar Permoser handeln: „Die Nase am alten Balthasar“. Anhang IV. Dies scheint jedoch nicht möglich sein, da sich Corradini nicht in Dresden aufhielt, um seine Skulpturen zu fertigen. Laut Dürre kann dies ebenfalls nicht bestätigt werden. E-Mail Korrespondenz 2017.

²⁴⁸ Ripa 1603, S. 499.

²⁴⁹ Vermutlich handelt es sich dabei um einen antiken Peplos. Hölscher 2006, S. 365.

nach rechts und den Blick richtet sie über den Kopf der Wahrheit hinweg in die Ferne. Ihr Haar ist ebenfalls aufwändig gesteckt und eine Strähne fällt ihr über die rechte Schulter nach vorne. Sie trägt ein Diadem im Haar, das unterhalb ihres Kinns zusammengeknotet ist. Um den Oberarm oder das Handgelenk tragen beide Frauen satt sitzende Perlenbänder, die sich in die Haut hineindrücken. Die Gruppe wirkt durch die rhythmische Komposition, durch das, durch den Stoff hervorgerufene Chiaroscuro und den Kontrast der gekleideten und der halbnackten Figur, lebhaft.²⁵⁰ Die wenigen Durchbrüche innerhalb der Skulptur und die starke Frontalität hinterlassen den Eindruck eines freiplastischen Reliefs.

Die Gruppe wird in keinen der beiden Schiffsladungen verzeichnet. Des Weiteren ist sie nicht auf dem Corvinus-Stich von 1728 auszumachen. Sie war vermutlich noch nicht fertiggestellt, als Leplat 1722 in Venedig eintraf. Dies könnte, wie zu Anfang erwähnt, ein Hinweis darauf sein, dass die Skulptur persönlich in Auftrag gegeben worden sein könnte.²⁵¹ Denkbarer wäre es, dass Leplat Corradini auch hierbei freie Hand ließ und lediglich einen Anstoß oder Hinweis auf eine Idee gab. Corradini war zu diesem Zeitpunkt im Begriff sein eigenes Collegio zu gründen, wodurch eine Fürsprache zugunsten der Bildhauerei in Form einer Skulptur in Verbindung der Wahrheit vorstellbar wäre. Den Titel bekam sie nach ihrem Eintreffen in Dresden durch Leplat und in den darauffolgenden Inventaren erhielt sie eine neue Bezeichnung. Adam Steinhäuser betitelt sie 1726: *„Eine Groupe von weißem Cararischen Marmor vorstellend wie die Mahlerey die Bildhauerkunst erhebt.“*²⁵² Sie bekommt dadurch zwei Titulierungen, die beide auf den sogenannten *Paragone* anspielen, auf den im folgenden Kapitel eingegangen wird. Dennoch muss davon ausgegangen werden, dass der erste Titel, auch wenn dieser vermutlich nicht von dem Künstler selbst stammt, doch entsprechender ist, da sich Leplat in einem engen Kontakt zu dem Künstler befand. Vermutlich wurde sie mit den anderen Gruppen zusammen in der Auktion von 1836 verkauft und könnte bereits damals von der Familie Rothschild erworben worden sein. Die Gruppe befindet sich bis heute in dem Chateau de

²⁵⁰ Biasuz 1935, S. 277.

²⁵¹ Marx 2010, S. 57. Übersetzung Marx: „ich hätte Lust, dass der Bildhauer eine Entwurfszeichnung für eine weitere Gruppe anfertigt, welche die vier Gruppen [des Marchese Gabrielli] ergänzen könnte.“

²⁵² Zitiert nach Marx 2010, S. 40.

Ferrieres in einer Nische des Ballsaals. Das Schloss ist 1856 von der Familie fertiggestellt worden, weshalb unklar bleibt wo sich die Skulptur von 1836-1856 befunden hat.²⁵³

Die Darstellung dieser Skulpturengruppe lässt sich nicht aus den antiken Quellen ableiten, sondern bezieht sich auf die Verkörperung von Begriffen bei Ripa, Cartari und Varchis niedergeschriebenen Antworten der Künstler auf seine gestellten Fragen bezüglich des *Paragone*. Für die Darstellung der *Wahrheit* wurden die Passagen der Personifikationen bereits genannt.²⁵⁴ Im Unterschied zu Ripas und Cartaris Beschreibung und Corradinis besprochener Darstellung der *Wahrheit*, weicht der Bildhauer bei dieser von der gängigen Ikonografie weiter ab. Die Sonne wird als kleines Emblem auf die Stirn der Personifikation gesetzt, das aufgeschlagene Buch fehlt und die weiße Kleidung weicht einem chitonartigem Kleidungsstück, welches mit Blumen geschmückt ist. Nach dem Stich (Abb. 60) aus der Sammlung Leplats könnte sie als *Frühling* gedeutet werden, da sie am Kopf, wie auf dem Stich zu sehen, das Emblem einer Blume trägt.²⁵⁵ Die Personifikation der *Skulptur* ist eine seltenere Darstellung im Bereich der Bildhauerei, wie sich im weiteren Verlauf der Untersuchung zeigen wird. Cesare Ripa beschreibt die Personifikation abweichend von Corradinis Version. Er schildert eine junge, schöne Frau, die einen schlichten Haarschmuck besitzt, die rechte Hand auf den Kopf einer Statuette legt und in der anderen Hand das Bildhauerwerkzeug hält.²⁵⁶ Anstelle der Statuette tritt die Büste des älteren, bärtigen Mannes und das Werkzeug liegt stattdessen vor ihm am Boden. Varchis *Dve Lezzioni* befassen sich im Kern, anhand brieflicher Aussagen florentinischer Künstler, mit dem Vergleich von Malerei und Bildhauerei. *Die Skulptur und die Wahrheit* bezieht sich auf Briefstellen in denen einige Florentiner der Skulptur den größeren Wahrheitsgehalt zusprechen.²⁵⁷ Im folgenden Kapitel wird der *Paragone* selbst und inwieweit sich das Skulpturenensemble Corradinis darin einfügt, näher beschrieben. Bei genauerer Betrachtung der Figurengruppe wird ersichtlich, dass es sich auch um eine Anspielung auf den Pygmalion Mythos aus den Metamorphosen Ovids handeln könnte. In diesem Mythos fertigt Pygmalion eine weibliche Statuette aus Elfenbein. Er ist ergriffen

²⁵³ Grandsart 1997, S. 39.

²⁵⁴ Kapitel 3.4 Die Zeit enthüllt die Wahrheit, S. 42-44.

²⁵⁵ Ohne Titel könnte es sich auch um die Darstellung der *Chiarezza* oder *Ninfa dell'Aria* handeln, da beide auch das Attribut der Sonne besitzen. Ripa 1603, S. 68 und S. 356.

²⁵⁶ Ebd. S. 445.

²⁵⁷ Cellini, Bronzino und Tasso sprechen der Skulptur den höheren Rang zu. Bättschmann/Weddigen 2013, S. 36-39.

von ihrer Schönheit und umarmt sie immer wieder. Am Festtag der Venus fleht er die Liebesgöttin an, ihm eine Frau zu schenken, die genau so sei wie seine Statuette. Als er zuhause eintrifft, umarmt er sie erneut und sie erwacht in seinen Armen zum Leben.²⁵⁸ Die Skulptur scheint in den Armen der Wahrheit im Begriff zu sein, aus der Starre zu erwachen, wodurch es sich um eine Anspielung auf die letzte Szene handeln könnte. Sie wirkt unbeholfen und wackelig auf ihren, gerade eben zu Fleisch gewordenen, Beinen. Die Büste mit den davorliegenden Bildhauereitensilien könnte eine Anspielung auf Pygmalion selbst sein, da die Skulptur durch seine Hände erschaffen wurde.

Das Finden von bildlichen Beispielen und Inspirationsquellen, die Einfluss auf Corradinis' Schaffen nahmen, gestaltet sich in Bezug auf beide Personifikationen schwierig, da diese Thematik selten in der Kunst dargestellt wurde. Die Personifikation der Wahrheit wurde, wie im Kapitel *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* beschrieben, gerne mit dieser in der Malerei dargestellt. Die Auseinandersetzung mit der Personifikation der Wahrheit ist hier wiederum auf Bernini zurückzuführen.²⁵⁹ Die Skulptur wurde, wie sich zeigen wird, häufig für den *Paragone* in der Malerei gewählt. Die Maler haben im Gegensatz zu den Bildhauern den Vorteil, dass sie das Inkarnat farblich ausarbeiten können und stellten damals, im Gegensatz zu Corradini, häufiger die Allegorie der Bildhauerei dar und nicht die Personifikation der Skulptur selbst. Die Vergleichsbeispiele werden sich daher auf die einzelnen Personifikationen beziehen und nicht auf die Werkgruppe an sich. Die Wahrheit, mit den im vorherigen Kapitel gezeigten Beispielen, zeigt keinerlei Äquivalenz in der Körperhaltung und auch in der Wahl der Kleidung können keine Bezüge hergestellt werden. Die Personifikation der Bildhauerei bzw. die Darstellung der Künste war vor allem bei den Malern und den Bildhauern für die Gestaltung von Künstlergräbern beliebt. Am Grabmal von Michelangelo befinden sich beispielsweise die drei Künste, rechts die Malerei, in der Mitte die Architektur und links die Skulptur (Abb. 61). Sie sitzen auf dem Postament des Sarges und die Skulptur hält in ihrer Hand eine Statuette wie sie Ripa beschreibt. Für Corradini können eventuell die anderen beiden Personifikationen als Inspiration für die Gewandung gedient haben. Das Gewand der Malerei hängt zwischen ihren Beinen durch und bildet somit Falten in einer Art verzogenem V/U. Dies findet sich wiederum bei der, in der Mitte sitzenden, Architektur. Ebenso in dem Faltenwurf der

²⁵⁸ Ovid met., X,243-297.

²⁵⁹ Bereits zuvor geschildert, S.43-44.

Skulptur von Corradini, denn durch das vorangestellte Bein auf der Büste und dem nach hinten gelehnten Oberkörper, zieht das Gewand diese Form der Falten. Die Sala Grande im Haus Vasari in Florenz wurde von dem Besitzer selbst und seinen Schülern ab 1572 mit Themen über die Malerei und die Bildhauerei ausgestattet.²⁶⁰ Die Künste werden im Zusammenhang einer mythologischen Handlung und zusätzlich auch einzeln gezeigt. Die *Malerei* (Abb. 62) und die *Bildhauerei* (Abb. 63) werden durch stehende Genien personifiziert, die aktiv die Kunst verrichten. Die Büste befindet sich am Boden, während sich der Genius in einer ungewöhnlichen Pose über sie beugt, um den Kopf zu bearbeiten. Es ist wiederum der Akt des Bearbeitens gezeigt, also die Allegorie der Bildhauerei. Die verschiedenen Künste werden in der Casa Vasari nicht in einem Bildfeld zusammen dargestellt. Nicht so bei Guercino, der 1637 beide Künste in einem Gemälde (Abb. 64) abbildet.²⁶¹ Die Malerei hat in der einen Hand die Palette und in der Anderen einen Pinsel, die Bildhauerei sitzt, mit einer fertigen weiblichen Statuette in ihren Händen, zu ihrer Linken. Sie sind einander halb zugewandt. Die Malerei betrachtet die Bildhauerei, die den Blick nicht erwidert. Guercino stellt die Bildhauerei nicht arbeitend dar, sondern gibt ihr attributiv die Statuette in die Hände. Wenige Jahre später stellt Bernardo Strozzi alle drei Künste vereint in dem Gemälde *Allegorie der Malerei, Skulptur und Architektur* 1640 (Abb. 65) dar.²⁶² Eine männliche Büste am rechten Bildrand sticht aus dem gesamten Gemälde heraus, auf deren Kopf die Personifikation der Bildhauerei ihre Hand mitsamt dem Fäustel legt. In der anderen Hand hält sie den Meißel. Neben ihr stehen die Personifikation der Architektur und der Malerei mit ihren Attributen. Für Jacques Buirette war es 1661 wichtig, die *Vereinigung von Malerei und Skulptur* (Abb. 66) in einem Relief darzustellen und somit den *Paragone* durch seinen Titel abzumildern.²⁶³ Sie gehen Hand in Hand einher und arbeiten nicht gegeneinander. Sie sind auf gleicher Augenhöhe, wodurch sie gleichwertig sind. Da alle vorangegangenen Beispiele wenig gemein haben, weder in der Komposition, Kleidung oder gar der Körperhaltung, ist es wahrscheinlicher, dass Corradini sich vom Pygmalion Mythos beeinflussen ließ. Der Mythos diene als Vorlage, unter Berücksichtigung des *Paragone*, vor allem für die Maler, da sie fähig sind, das Inkarnat darzustellen. Agnolo Bronzino zeigt in seinem Gemälde *Pygmalion und*

²⁶⁰ Boase 1979, S. 185.

²⁶¹ Kat. Ausst. Palazzo Reale 2003, Kat. 64.

²⁶² Wettengl/Mai 2002, Kat.-Nr. 59, S. 257-258.

²⁶³ Ebd. Kat.-Nr. 67, S. 267.

Galathea von 1530 (Abb. 67) eine Frau, die statuenhaft wirkt, und vor ihr kniet betend, Pygmalion. Galathea steht auf einer Plinthe und wird in diesem Moment von Aphrodite zum Leben erweckt.²⁶⁴ Für die Bildhauer war diese Szene schwierig skulptural darzustellen, obwohl es genau darum geht: eine Skulptur kann so menschlich wirken, dass es scheint sie könne sich im nächsten Augenblick bewegen. Corradinis Skulptur (Abb. 7) zeigt einen Handlungsmoment, der genau auf den Mythos Pygmalion anspielt. Die *Skulptur* ist nicht statuarisch, sondern in einem Akt der Bewegung dargestellt und zeigt der *Wahrheit* ihre Hingabe. Es scheint, als ob die *Wahrheit* der *Skulptur* von dem „Sockel“ herunterhelfen wolle, da diese, unbeholfenen Schrittes, einen Fuß auf die Büste setzt. Folglich wäre dann der Moment nach der Verwandlung dargestellt, wie es in den meisten Gemälden des Pygmalion Mythos der Fall ist, so auch bei Bronzino (Abb. 67). Die nahezu lebensgroße Darstellung der beiden Figuren spielt ebenfalls auf den Mythos an. Jean Raoux schuf ungefähr 1717 ein Gemälde des Pygmalion Mythos. Anders als bei Bronzino unterscheidet sich das Inkarnat der Frauen und Männer stark. Die weiblichen Personen zeigen ein helles Inkarnat und die Männer wirken sonnengebräunt. Galathea steht auf einem Sockel und einer Plinthe. Während ihr Oberkörper bereits hautfarben ist, sind ihre Beine und Hände noch weißlich. Aphrodite hat das Flehen Pygmalions erhört und Galathea wurde zum Leben erweckt. Sie bekommt ebenfalls einen Helfer zur Seite gestellt, der ihre linke Hand hält. Dennoch unterscheidet sich diese Darstellung wiederum von Corradini, da dieser die *Skulptur* bereits einen Schritt vollziehen lässt. Sie ist bereits im Begriff in die Realität zu schreiten. Die hier behandelte Gruppe steht in einer Relation zum einem früheren Werk Corradinis. Der kompositionelle Aufbau ist ähnlich der vermutlich vor 1722 geschaffenen Gruppe Ariadne und Bacchus. Die Wendung des Kopfes der Ariadne und der Skulptur sind nahezu analog. Er ist jeweils zu der links stehenden Figur gerichtet. Ihre Frisuren und die Positionen der Krönchen sind, bis auf die unterschiedliche Bindung, ähnlich gewählt. Die Gesichter beider sind idealisiert und zeigen kaum Mimik. Dennoch sind Ariadne und Bacchus in einer innigen Beziehung zueinander gezeigt und dagegen Die Skulptur und die Wahrheit eher starr und nüchtern.

Für die beiden Personifikationen die *Wahrheit* und die *Skulptur* können also keine bekannten, direkten skulpturalen Vorbilder genannt werden. Weder einzeln betrachtet noch kompositionell, wobei die Gruppe in ihrem Aufbau auf den Pygmalionmythos

²⁶⁴ Preimesberger 2002, S. 105-107.

zurückzuführen ist. Die Vorgänger, die die Skulptur oder Bildhauerei verbildlichen, binden zumeist entweder zwei der Künste oder gar alle drei mit ein, jedoch nicht in Kombination mit der Wahrheit. Die Personifikation der Bildhauerei verrichtet zumeist die Arbeit selbst und übernimmt nicht die Rolle, wie in Corradinis Skulptur, das Medium selbst zu sein. Für die Wahrheit gestaltet es sich schwierig, Vorbilder zu finden. Corradini selbst stellt sie zweimal in dem Gartenensemble dar, aber beide Male auf unterschiedliche Weise. Die Gruppe bezieht sich ostentativ auf den *Paragone*, worauf im folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

4. Das Skulpturenensemble Corradinis im Hinblick auf den Wettstreit der Künste

Der Begriff des *Paragone* wird vor allem um 1500 von Leonardo da Vinci und in den 1550er Jahren durch den Gelehrten Benedetto Varchi geprägt.²⁶⁵ Sie nahmen dabei Bezug auf einen Wettstreit, dessen Ursprung auf die Antike zurückzuführen ist und lange Zeit eine bedeutende Rolle in der Kunstwelt spielte, beispielsweise durch Wettbewerbe innerhalb der eigenen Kunstgattungen im Auftrag der Mäzenen.²⁶⁶ Im Grunde ging es den Künstlern darum ihr Handwerk in den Rang der *artes liberales* zu erheben.²⁶⁷ Bei da Vinci und Varchi bezieht sich der *Paragone* aber vor allem auf die Gegenüberstellung der Malerei und der Bildhauerei.²⁶⁸ Die *Dve lezioni di M. Benedetto Varchi : nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti : nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo & piu altri eccellentiss. Pittori et scultori sopra la quistione sopradetta* befassen sich in ihrem Schwerpunkt mit diesem Vergleich, anhand brieflicher Aussagen von florentinischen Künstlern.²⁶⁹ Die Antworten erfolgten inhaltlich auf unterschiedliche Weise, die einen

²⁶⁵ Bättschmann/Weddigen 2013, S. 16.

²⁶⁶ Ebd. S. 17.

²⁶⁷ Hessler 2014, S. 14.

²⁶⁸ Einzig und allein „werden [sie] von der Architektur übertroffen.“ Übersetzung einer Aussage Vasaris durch Guhl, Bättschmann/Weddigen 2013, S. 213.

²⁶⁹ Die Fragen sind in ihrer ursprünglichen Stellung nicht überliefert, aber werden von Bättschmann und Weddigen rekonstruiert: 1. Welche Kunst hat die größeren Schwierigkeiten zu bewältigen, die Bildhauerei oder die Malerei? 2. Welche der beiden Künste steht im Rang höher als die andere? Bättschmann/Weddigen 2013, S. 35.

schreiben, dass die Malerei „*piu nobile*“²⁷⁰ sei, die anderen, dass es die Bildhauerei sei. Michelangelo, der als letzter antwortete, bezeichnet beide als gleichrangig.²⁷¹ Der Bildhauer Corradini spricht in seinem Skulpturenensemble, vor allem durch die Darstellung der Gruppe *Die Skulptur und die Wahrheit*, der Bildhauerei den höheren Rang zu. Er reiht sich in ein post-berninisches Virtuositentum der Marmorbearbeitung ein²⁷² und versucht dabei die alten Meister nachzuahmen und somit zu übertreffen.²⁷³ Er begibt sich dadurch mit seinem Œuvre in den Wettstreit der Künste und somit auch in die Nachfolge Berninis. Wie auch die *(dis)simulatio* des römischen Meisters, von Kruse vor allem auf die Gruppe *Apoll und Daphne* bezogen,²⁷⁴ kann dieser Begriff der Kunsttheorie auch auf das Werk Corradinis bezogen werden. Durch seine Oberflächengestaltung der Stoffe gewinnt der Marmor die Illusion der Durchsichtigkeit. Er erzeugt weniger die Illusion der Lebendigkeit, sondern die der Stofflichkeit. „*Indem sich die Kunst verbirgt (dissimulatio), da sie die Materie des Bildobjekts, den Marmor, in Fleisch und Blut zu verwandeln vermag (simulatio)*“²⁷⁵, in Corradinis Fall wären es die Stellen, an der eine Hand in das Fleisch greift, z.B. bei dem *Raub der Proserpina* (Abb. 12), wo die Illusion erweckt wird, der harte Marmor gebe nach. Das gleiche geschieht bei den enganliegenden Perlenbändern an den Oberarmen oder Handgelenken. Des Weiteren wäre es bei den verschleierte Figuren, die *Wahrheit* und *Tuccia*, eben auf die Transparenz zu beziehen und dass die Draperien, trotz des schweren Materials des Marmors, dünn und an einigen Stellen auch leicht wirken. Corradinis' Entscheidung *Die Skulptur und die Wahrheit* (Abb. 7) in einem Werk zusammen zu präsentieren, spricht für eine Bezugnahme auf den *Paragone*. Dies auch auf die übrigen Skulpturengruppen zutreffend ist: *Die Zeit*, die *die Wahrheit* enthüllt, *Ariadne und Bacchus* mit dem empor gestreckten, fragilen Arm und durch das Greifen der Hände in die Haut. Er begibt sich dadurch nicht nur in einen Wettstreit der Künste, sondern mit der Wahl der Themen und den Antikenzitaten auch in einen Wettstreit mit der Antike.

In ihren Antworten auf Varchis Fragen schreiben Tasso und Tribolo der Bildhauerei den höheren Wahrheitsgehalt zu.²⁷⁶ Sie täusche in keiner Weise das Auge des Betrachters.

²⁷⁰ Bättschmann/Weddigen 2013, S. 151. Übersetzung der Autorin: „edler“.

²⁷¹ Ebd. S. 36-52.

²⁷² Wittkower 1958, S. 300.

²⁷³ Klemenčič 2016, S. 103.

²⁷⁴ Kruse 2006, S. 168.

²⁷⁵ Ebd. S. 169.

²⁷⁶ Bättschmann/Weddigen 2013, S. 242 und S. 268.

Diese Behauptung trifft auf das Œuvre Corradinis zu. Die zwar illusionistisch angehauchten Figuren, täuschen nicht das Auge des Betrachters, sondern versetzen ihn in Staunen. Laut dem Maler Bronzino ähnelt die Skulptur der Natur, was auf die Dreidimensionalität des Werks zurückzuführen ist.²⁷⁷ Dennoch war es für die Künstler des Manierismus wichtig durch das „*Nachbilden des Vorbildes (imitatio) und den Wettstreit mit ihm (aemulatio) das Übertreffen (superatio) der Natur wie auch des antiken Vorbildes an[zu]streben*“²⁷⁸. Corradinis' Intention ist es, der Antike und dem Cinquecento nachzueifern und er versucht, zusätzlich dem Einbringen seines eigenen Stils, diese zu übertreffen. Wahrheit und Natur sind laut den Aussagen der Künstler in den Briefen eng miteinander verbunden und gehen immer gemeinsam einher. Eine Statue kann nicht der Wahrheit entsprechen, ohne die Natur nachzuahmen. Das Argument der Wahrhaftigkeit ist vor allem auf die Mehransichtigkeit bzw. Dreidimensionalität zurückzuführen. Insbesondere Cellini merkt an, dass „*l'arte della scultura insta tutte l'arte chesse interviene disegno e maggiore sette volte perche una statua di scultura de otto vedute*“²⁷⁹. Corradinis Werke wurden für eine Aufstellung im Freien konzipiert, weshalb sie demzufolge mehr Ansichten besitzen, dennoch hat der Venezianer sie auf eine Frontalansicht hin ausgerichtet, da der gesamte Inhalt von einer Seite vom Betrachter erschlossen werden kann. In den *Dve Lezzione* wird immer wieder argumentiert, dass die Bildhauerei höher steht, da sie von einem Blinden ertastet werden könne und die Malerei nur einen planen, nicht tastbaren Untergrund besitzt, weshalb sie eine Lüge sei.²⁸⁰ Bronzino führt seinen Vergleich noch weiter aus, denn für ihn ist die Bildhauerei nicht nur Gegenstand des Sehens, sondern eben ein „*subbietto del toccamento*“²⁸¹. Des Weiteren wird auch der Vorteil der Langlebigkeit einer Plastik genannt,²⁸² der durch die Aussage Grandsart, dass die *Skulptur* Corradinis „*victorieuse du temps grâce à la vérité*“²⁸³ ist, bekräftigt wird. Diese Aussage kann auf alle Gruppen Corradinis projiziert werden, vor allem aber auf *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*. Die Zeit deckt alles auf, somit auch die „Lüge“ der Malerei und zeigt die Langlebigkeit der Skulptur per se. Varchi selbst stellt beide Künste auf eine Ebene, schreibt aber dennoch,

²⁷⁷ Bättschmann/Weddigen 2013, S. 224.

²⁷⁸ Poeschel 2014, S. 46.

²⁷⁹ Bättschmann/Weddigen 2013, S. 272.

²⁸⁰ Ebd. S. 169-270.

²⁸¹ Ebd. S. 224. Übersetzung der Autorin: „Objekt des Tastens“.

²⁸² Ebd. S. 224.

²⁸³ Grandsart 1997, S. 40. Übersetzung der Autorin: „siegreich über die Zeit durch die Wahrheit“

dass die Skulptur der Wahrheit näherkommt, da diese die Natur besser nachahmt.²⁸⁴ In nahezu allen Werken Corradinis umarmen oder berühren sich die Protagonisten und er demonstriert somit auch das Begreifen durch das Ertasten einer Skulptur in der Skulptur. Es ist ein bis „zur Perfektion treibender Wettstreit“²⁸⁵, der aber nicht von allen Künstlern ausgeführt und unterstützt wird. Das ständige Tauziehen treibt die Künstler an und der „Wettstreit um die Lebendigkeit“²⁸⁶ tritt auf. Szenen aus der antiken Mythologie werden Mittel zum Zweck und rücken ins Zentrum der Diskussion und der Auseinandersetzungen.²⁸⁷ Die Maler argumentieren mit dem überlieferten Wettstreit unter ihresgleichen, Zeuxis und Parrhasios. Erstgenannter täuschte durch seine gemalten Trauben die Vögel und der Zweitgenannte täuschte Zeuxis durch einen gemalten Vorhang.²⁸⁸ Dagegen argumentieren die Bildhauer mit dem Pygmalion Mythos, dass die Wahrheit in der Skulptur zu finden sei. Dennoch wurde dieses Thema, wie bereits genannt, eher in der Malerei umgesetzt. Nach Corradini transformiert Etienne-Maurice Falconet 1763 den Mythos in eine Skulpturengruppe. Pygmalion kniet, wie bereits für die Gemälde beschrieben, vor Galathea mit zusammengefalteten Händen und blickt zu ihr auf. Sie erwacht gerade zum Leben und wendet sich ihm zu, während ein Putto, ein Bote Aphrodites, ihre Hand küsst.²⁸⁹

Bis auf zwei Gruppen des Dresdner Ensembles handelt es sich um direkte Antikenzitate, während die anderen zwei die Antike indirekt zitieren. Nicht nur die Mythologie war Teil des *Paragone*, sondern auch die Darstellung der Sinne und der Künste selbst. Corradini führt dies aus, indem er, wie bereits genannt, die Skulpturen sich berühren lässt. Es liegt ein Wahrheitsgehalt der Natur in der Skulptur, wie es in den Briefen Varchis immer wieder betont wurde. Ovids Metamorphose des Pygmalion-Mythos geht auf diesen Aspekt im übertragenen Sinne ebenfalls ein: Eine Skulptur kann durch eine Göttin zum Leben erwacht werden.²⁹⁰ Ein weiterer Grund für die Bildhauer, sich selbst den höheren Rang zuzusprechen, ist die Idee des *deus artifex*.²⁹¹ Gott formt den Menschen aus Ton

²⁸⁴ Grandsart 1997, S. 169.

²⁸⁵ Hessler 2014, S. 46.

²⁸⁶ Preimesberger 2002, S. 105.

²⁸⁷ Hessler 2014, S. 156.

²⁸⁸ Ebd. App. II/E,

²⁸⁹ Blühm 2002, S. 147-148.

²⁹⁰ Bei Bronzino, Tasso und Cellini, Bätschmann/Weddigen 2013, S. 222/S. 242/S. 270. Ovid met., X, 243-297.

²⁹¹ Schütze 2015, S. 48.

und schenkt ihm somit Leben. Die bildhauenden Künstler werden somit in seine Nachfolge gestellt und bekommen von der Literatur, wie Michelangelo, den Beinamen *divino artista*.²⁹² Es handelt sich um einen Mythos, über den bereits in der Antike berichtet wird, denn der Titan Prometheus erschuf den Menschen und ihm wurde durch die anderen Götter Leben geschenkt.

Die Skulptur und die Wahrheit wurde bisher nicht in die Diskussion über den Wettstreit der Künste mit einbezogen. Grundsätzlich wurde der Wettstreit an sich von den Bildhauern nicht dargestellt, was, laut Büttner, auf das Medium zurückzuführen ist.²⁹³ Deshalb handelt es sich bei Corradini umso mehr um eine außergewöhnliche Wahl des Themas und der Darstellung. Die Personifikation der *Skulptur* ist bis dato auch nicht in dieser Form vorzufinden, denn meist sind die begleitenden Büsten nicht unterhalb der Personifikation, sondern werden attributiv zur Seite gestellt.²⁹⁴ Häufig sind die Personifikationen in einem Akt des Bearbeitens einer Büste zu sehen, was bei Corradini nicht der Fall ist. In seiner Gruppe scheint die *Skulptur* geschwächt und einen unsicheren Stand zu besitzen, aber sie wird von der *Wahrheit* unterstützt und bekräftigt. Interessant ist, dass wenige Bildhauer in ihren Skulpturen einen direkten Bezug auf den Wettstreit nehmen. Es sind herausragende Arbeiten beispielsweise von Michelangelo und Bernini, die zeigen, zu welchen Darstellungen ihre Kunst fähig ist. In dem von Varchi niedergeschriebenen Text ist die Rede von den Nachteilen der Skulptur gegenüber der Malerei und was sie nicht darstellen kann. Bernini schafft es aber den *Hl. Laurentius* 1617 (Abb. 68) nicht wie bisher nur mit seinem Attribut, dem Rost, darzustellen, sondern mit den züngelnden Flammen unter ihm.²⁹⁵ Er zeigt somit eine Aktion, während die Skulpturen Corradinis durch ihre Frontalität starr wirken. Der Künstler ist also fähig, das Wahre in seiner Skulptur widerzuspiegeln und auch den Schmerzen des Mannes Ausdruck zu verleihen. Die Thematik und die Wichtigkeit des Wahrheitsgehalts einer Skulptur zieht sich durch die Epochen hindurch. Bereits unter Varchi wurde dem Ausdruck verliehen und bei den Bildhauern der nachfolgenden Zeit ebenfalls. Um dies treffend mit den Worten von Marx zu fassen, ist der „*Paragone zwischen den Künsten [...] vom Bildhauer Corradini*

²⁹² Vor allem geprägt durch Vasari. Schütze 2015, S. 38.

²⁹³ Büttner 2002, S. 43.

²⁹⁴ Bei Strozzi und Buirette zu erkennen.

²⁹⁵ Schütze 2015, S. 48-49.

als *Primat der Skulptur in dem Bezug auf die künstlerische „Wahrheit“ gestaltet worden*“²⁹⁶.

Corradinis Gartenensemble bringt sich in den Wettstreit aber nicht nur durch die Darstellung *Die Wahrheit und die Skulptur* ein, sondern auch durch die Antikenrezeption und durch die prinzipielle Themenwahl. Besonders auffällig sind dabei *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, *Zephir und Flora* und *Ariadne und Bacchus*. Mit *Apoll schindet Marsyas* schafft er ein Werk, wie bereits in Kapitel 3.3 beschrieben, das der antiken Bildtradition entgegen steht. Die Frontalität der Skulpturen muss für die Vorzeichnungen der Stiche von Vorteil gewesen sein. Unterschiede zwischen Skulptur und Stich sind dennoch auszumachen. Die zweidimensionalen Werke sind zum größten Teil detailgetreu, aber wie sich in Kapitel 3.4 gezeigt hat, fehlt beispielsweise bei *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* die Musterung des Stoffes. Die Figuren der Stiche wirken im direkten Vergleich überlängter. Die beiden Medien desselben Sujets zeigen die unterschiedliche Wirkungsweise auf den Betrachter.

Ein weiterer Beitrag zum *Paragone*, neben denen des Großen Gartens, ist die von Corradini geschaffene Personifikation der Malerei in Form einer Büste.²⁹⁷ Er folgt für die Darstellung der *Pittura* (Abb. 69) von Klemenčič zwischen 1716 und 1717 datiert,²⁹⁸ der Beschreibung Ripas.²⁹⁹ Sie hält in ihrer linken Hand eine Malerpalette und dazugehörig, in der Rechten, den Pinsel. Ripa schreibt, sie habe eine goldene Kette um den Hals, an der eine Maske hängt.³⁰⁰ Corradini übernimmt diese Darlegung in der Büste, aber in den kommenden, etwa sechs bis sieben Jahren jedoch, distanziert er sich von der *Iconologia*.³⁰¹

5. Der Versuch einer Stileinordnung des Dresdener Gartenensembles

In dem vorherigen Kapitel wurde aufgezeigt, welchen Einfluss bestimmte Künstler auf fünf der zehn Skulpturen des Großen Gartens hatten. Prinzipiell lassen sich weitere Parallelen zu Künstlern der Antike, dem Manierismus, Bernini und vor allem seinen

²⁹⁶ Marx 2010, S. 40

²⁹⁷ Klemenčič 2005, S. 300.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ripa 1603, S. 404.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Das haben die fünf näher behandelten Skulpturen des Gartenensembles gezeigt.

Zeitgenossen finden. Die venezianische Bildhauerkunst spielt eine wichtige Rolle in seiner Ausbildungsphase, wobei über diese wenig bekannt ist. Er wird von Semenzato dennoch als „*uno dei più noti*“³⁰² bezeichnet. Wie zu Anfang geschildert, waren Corradinis Werke bereits zu Lebzeiten bekannt und der Atem der Venezianer stockte, als sie seine *Fede* sahen. Er war einer der wenigen Bildhauer in Venedig, die tatsächlich zu dieser Zeit mehrere internationale Aufträge erhielten.³⁰³ Über sein Schaffen ist gesichert, dass er in der Werkstatt Antonio Tarsias lernte und von diesem maßgeblich beeinflusst wurde.³⁰⁴ Der klassische Stil seines Lehrmeisters hinterlässt auch bei Corradini seine Spuren. Sein Rückgriff auf antike Bildwerke konzentriert sich auf die hellenistische Epoche. Die *Venus genetrix* wurde 1650 (Abb. 70) auf dem Forum Julii in Rom ausgegraben. Es handelt sich um eine römische Kopie eines griechischen Originals und zeigt die Liebesgöttin im Kontrapost. Ihre Hand zieht das Gewand nach oben, wodurch es sich eng an den Körper anlegt und es den Anschein erweckt, es wäre nass. Die Gewänder der *donne velate* Corradinis wirken ebenfalls nass und schwer, wodurch sich ihre Körperkontur durchdrückt. Des Weiteren führte Corradini vermutlich Studien von Gewandstatuen und Aktfiguren der Antike durch. Die Skulptur der Gruppe *Die Wahrheit und die Skulptur* trägt ein antikisierendes Gewand³⁰⁵, welches an der Hüfte untergürtet ist und somit einen Überschlag (Wulst) bildet. Die Darstellung des menschlichen, „perfekten“, nackten, männlichen und weiblichen Körpers findet seit der Antike über die Epochen hinweg ihre Wichtigkeit und Idealisierung.³⁰⁶ In den Skulpturen des Großen Gartens findet sich diese Rezeption der Antike wieder, da sie an ihrem zweiten Aufstellungsort in einen Wettstreit mit antiken Originalen traten.³⁰⁷ Die Krönchen oder Diademe der weiblichen Statuen haben ihren Ursprung ebenfalls in der Antike.³⁰⁸ Hera wird in den antiken Bildwerken zumeist mit einer Krone dargestellt, die Corradini durch die Bindung unterhalb des Kinns und nicht am Hinterkopf variiert. Die Oberarmbänder könnten ebenfalls von antiken

³⁰² Semenzato 1966, S. 43.

³⁰³ Beispielweise Deutschland: Großer Garten, Dresden; Russland: Sommergarten, St. Petersburg; Österreich: Vermählungsbrunnen, Wien; Griechenland: Denkmal für Graf Johann Matthias von der Schulenburg, Korfu und Böhmen: Bundesladen-Denkmal, Győr; Tschechien: Nepomukgrabmal in der Kirche San Vito, Prag. Semenzato 1966, S. 43. Vgl. Cogo 1996, S. 35-144.

³⁰⁴ Temanza 1778, S. 380.

³⁰⁵ Es erinnert an einen griechischen Chiton. Hölscher 2006, S. 334.

³⁰⁶ Poeschel 2014.

³⁰⁷ Im Garten des Japanischen Palais gab es zwar auch antike Skulpturen, jedoch zahlreicher im Großen Garten.

³⁰⁸ Es tragen die *Skulptur, Ariadne* und die beiden Geraubten der Kentaurengruppen.

Vorbildern stammen. Die *Venus von Arles*, eine römische Kopie nach einem Vorbild von Praxiteles, sowie wie *Aphrodite von Knidos* (Abb. 71), die sich heute in der Glyptothek in München befindet, tragen diesen Schmuck. Die fünf Skulpturen des Kataloges (Kat. 1 – Kat. 5), sowie die vorangegangenen Skulpturen, verbildlichten antike Textquellen und Bildwerke. Die Mythologie der Kentauren, halb Mensch halb Pferd, findet sich bei Ovid.³⁰⁹ *Zephir und Flora* sind in den Quellen in den *Fasti* von Ovid³¹⁰ erwähnt und *Diana* (eigentlich Selene) und *Endymion* wird von Pausanias und Hyginus³¹¹ geschildert. Einzig *Tuccia* entspringt der römischen Antike, denn es handelt sich um eine Priesterin, die der Göttin Vesta diente. Über die verschleierte Skulpturen Corradinis berichtet das *Magazzino italiano*, herausgegeben von Filippo Venuti, im August 1752: Der Künstler sei einer der ersten, der die großen antiken Bildhauer übertrifft.³¹² Des Weiteren berichtet die Zeitschrift: „giacchè nè le Storie ci fanno parola di alcuna statua di marmo, che abbia avuto il volto coperto di un velo, ne tra tutte quelli che si sono dissotterrate fin oggi, si è mai rinvenuto si fatto prodigio ne’ Marmi“³¹³.

Durch seinen Lehrmeister Antonio Tarsia kam Corradini mit den Künstlern des Cinquecento und somit den Vertretern des Manierismus in Berührung. Zu ihnen gehören Jacopo Sansovino und seine Schüler Alessandro Vittoria und Girolamo Campagna.³¹⁴ Dass Corradini die Werke Sansovinos in Venedig kannte, wurde bereits am Anfang der Arbeit geschildert. Die „*treatments by Sansovino*“³¹⁵ sind laut Wittkower anhand des Erzengels Raphael und der Sara in der Chiesa di San Giacomo in Udine aufzuzeigen. Cogo zitiert Rizzi zu den beiden Werken und stimmt diesem zu, dass der Einfluss, anhand der Faltenwürfe und der Typologie des Engels auf Torretti zurückzuführen ist.³¹⁶ Setzt man die Skulpturen Corradinis aber in Bezug zu denen Torrettis in San Stae, zeigt sich, dass Torrettis Falten grober bzw. breiter und die Faltenwürfe ausladender, also raumgreifend sind. Die Skulpturen Corradinis weisen dünne, schmalgliedrige Falten auf und die Draperie, gerade bei dem *Erzengel Raphael*, ist weniger raumgreifend. Bei den *donne velate*, somit auch für die *Tuccia*, geht Klemenčič davon aus, dass sie sofort an Sansovino erinnert und erklärt

³⁰⁹ Ovid met. XII, 210-535.

³¹⁰ Ovid fas., 5, 195-212.

³¹¹ Föcking 2008, S. 253.

³¹² Zitiert nach Klemenčič 2016, S. 103-104.

³¹³ *Magazzino italiano* 1752, S. 71. Vgl. Klemenčič 2016, S. 103.

³¹⁴ Ebd. S. 106.

³¹⁵ Wittkower 1958, S. 300.

³¹⁶ Cogo 1996, S. 205.

dies in Vergleich mit einem Relief.³¹⁷ *Das Wunder der jungen Carilla* (Abb. 72) zeigt die Szene ihrer Wiedererweckung in Begleitung mehrerer Personen. In dem Hochrelief sind vier Frauen in einem üppigen Gewand dargestellt, bei dreien ist ein Teil des Stoffes weit über deren Köpfe gezogen. Sie sind nahezu vollständig bedeckt, nur ihr Gesicht und ihre Hände treten zu Tage. Sansovino bleibt dennoch eher in der Hochrenaissance verankert und gibt dies zwar an Vittoria weiter, aber dieser kreiert seine Drehbewegungen energischer.³¹⁸ Vittorias *Minerva* (Abb. 73) im Kunsthistorischen Museum, Wien von 1550-55 zeigt eine grazile, manierierte Frau. Die Bronzestatuetten ist im Kontrapost und in Minervas typischer Ausrüstung, bestehend aus Helm, Speer und Medusenschild, ausgeführt. Das enganliegende Himation lässt ihre Körperkontur durchscheinen. Das zur Seite hin geschobene Becken der *Minerva* findet sich in der *Wahrheit* der Gruppe *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* (Abb. 3) wieder und das enganliegende Gewand in der *Tuccia*, wobei es an ihr schwerer wirkt. Für die Modellierung der Muskelpartien des Pluto könnte der *Heilige Hieronimus* (Abb. 74) von Vittoria als Vorbild gedient haben. An den Armen heben sich die einzelnen Muskelstränge voneinander ab und überwiegend auf den Handrücken treten die Adern hervor. Für sein Monument in der Chiesa di San Zaccaria schuf Vittoria drei Personifikationen der drei Künste: *Architektur*, *Malerei* und *Skulptur* (Abb. 75). Seine Büste wird flankiert von zwei Karyatiden, die die *Malerei* und *Architektur* personifizieren, während die sitzende *Skulptur* darüber thront. Für den Vergleich sind aber die Fratzen wichtig, die sich unterhalb der Brüste der Karyatiden befinden. Diese sitzt bei der *Santa Caterina d'Alessandria* des Francesco Segalas genau an derselben Stelle. Bei ihr zeichnet sich ihr Körper stark unter dem Gewand ab. Es könnten sich um Ideensammlungen handeln, die sich Corradini in Venedig oder auch Padua und anderen Städten des Veneto eingeholt haben könnte, die dann ihre Umsetzung fanden.

Nicht nur die venezianischen Künstler des Cinquecento hatten Einfluss auf Corradini ausgeübt, sondern der niederländische Bildhauer Adriaen de Vries könnte ihn ebenfalls geprägt haben. Offen bleibt, woher Corradini seine Werke gekannt haben könnte. Als Meister des Manierismus fertigte de Vries Statuetten aus Bronze, deren außergewöhnliche Körperhaltungen dem Gartenensemble Corradinis ähneln. Eine Studienzeichnung (Abb. 76) de Vries' zeigt eine stehende Frau, die von einem

³¹⁷ Klemenčič 2016, 103.

³¹⁸ Maurer 2001, S. 68.

Meerwesen, auf einer Muschel sitzend, umarmt wird. Die Körperhaltung der Frau und ihr um die Schulter des Mannes gelegter Arm zeigen Parallelen zur Skulptur von Corradini. Eine Bronze aus dem Œuvre de Vries *Das Reich triumphierend über die Habgier* (Abb. 77) zeigt zwei weibliche Figuren, die eine stehend und die andere am Boden sitzend. Die Beinhaltung der stehenden Personifikation kommt der der Skulptur Corradinis nahe und auch hier ist eine Instabilität der Haltung zu erkennen.

Nicht nur der *Raub der Sabinerin* von Giambologna, wie bereits in Kapitel 3.1 besprochen, hatte seinen Einfluss auf die Werke Corradinis, sondern auch seine 1575-80 geschaffene Bronzegruppe *Nessus und Deianira* (Abb. 78).³¹⁹ Sowohl die beiden Entführten in den Gruppen Corradinis, als auch Deianira von Giambologna strecken jeweils den rechten Arm in die Höhe. Sie befinden sich alle auf dem Rücken des Kentaurs, jedoch zeigt Deianira dem Betrachter in voller Frontalansicht den Rücken. Die Drehung aller drei ist ähnlich, aber im Falle Giambolognas sitzt sie nahezu auf dem Rücken des sich aufbäumenden Kentaurs. Bei Corradini werden sie durch die Arme der Kentauren nach oben gehalten, wobei diese mit angezogenen Beinen auf der Plinthe liegen. Laut Klemenčič sind die beiden Kentaurengruppen „the first known neo-cinquecento Venetian sculptures of the early eighteenth century“³²⁰.

Corradini „berief sich häufig auf die Quellen des Cinquecento“³²¹ und dies tat er auch für die Skulpturen des Großen Gartens. Der „stilisiert[e] und künstlich[e]“³²² Körper des Manierismus, der zum Ziel hatte, die Antike und die Renaissance zu übertreffen, findet seinen Einzug auch im Werk Corradinis. Nicht nur seine manierierten Frauen spiegeln seinen „personal mannerism“³²³ wider, sondern auch die Ausführung der Bänder, Blätter und der Draperie über der Scham des Marsyas.³²⁴ Die *figura serpentinata* des Manierismus wird zum Vorbild nahezu aller Gartenskulpturen, vor Allem aber der Kentaurengruppen, der *Wahrheit mit der Zeit*, der Personifikation der *Skulptur* und *Ariadne und Bacchus*. Es handelt sich um „überlängte[n] Figuren“³²⁵ im Kontrapost, deren

³¹⁹ S.d. Klemenčič 2016, S. 108.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd. S. 109.

³²² Poeschel 2014, S. 76.

³²³ Hodgkinson 1968, S. 46.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Wundram/Hubala 1985, S. 199.

Bewegungen ineinander übergehen und somit weich und grazil wirken.³²⁶ Die Gartenskulpturen zeigen ein Standbild einer erzählten Geschichte, deren Sequenzen weiterlaufen könnten.³²⁷ Vor dem inneren Auge des Betrachters könnte die *Zeit* die *Wahrheit* bereits vollständig enthüllt haben und die *Skulptur*, durch die *Wahrheit* in den realen Betrachterraum geschritten sein. Sie sind dennoch idealisiert, denn sie weisen kaum Torsionen des Körpers auf.

Den Blick nach Rom und auf ein anderes Werk Corradinis gerichtet zeigt, dass Züge des Christus der *Pietà* des *uomo universale* Michelangelos von 1498/99 und des *Heiligen Laurentius* (Abb. 68) Berninis von 1617, sich in Corradinis zwischen 1723 und 1725 geschaffenen *Adonis* (Abb. 79) finden.³²⁸ Er ist liegend bzw. schlafend oder gar sterbend auf einem unebenen vegetativen Untergrund, der zum Kopf hin ansteigt, dargestellt. Corradini hat hier vermutlich zwei Mythologien ineinanderfließen lassen, zum einen den sterbenden Adonis und zum anderen den schlafenden Endymion. Durch seine Attribute des Köchers und des Hundes könnte er sowohl als auch sein, aber laut James David Draper soll eine heute verschollene Statue der Aphrodite hier zugehörig gewesen sein.³²⁹ Dadurch würde es sich eindeutig um Adonis handeln. Für die linke Armhaltung könnte Corradini die des Christus von Michelangelo zum Vorbild gewählt haben. Die Beinstellung und die Pose ist der des Heiligen Laurentius nachempfunden. Die Knie beider Beine sind auf selber Höhe und der rechte Fuß ist dabei zurückgesetzt. Noch mehr aber gleicht sie dem liegenden *Heiligen Sebastian* (Abb. 80) von Bernini und Giuseppe Giorgetti in der Chiesa San Sebastiano fuori le mura auf der Via Appia Antica in Rom. Durch ein Polster unterhalb des Oberkörpers steigt der liegende, sterbende Körper ebenfalls an. Die rechte Hand ist, wie bei Adonis, auf dem Oberkörper positioniert, während der linke Arm am Körper entlang auf dem Untergrund ruht. Die Beinstellung ist hier wiederum dieselbe: beide Knie ruhen aufeinander, während sein rechtes Bein nach hinten abgewinkelt auf dem Grund liegt. Ähnlichkeiten zeigt der Faltenwurf des Tuches um die Hüfte der beiden.

³²⁶ Maurer 2001, S. 68.

³²⁷ Kruse 2006, S. 169.

³²⁸ Die Nähe zu Michelangelo wird, durch zwei Propheten-Modelle Corradinis für Prag, die im Vatikan 1925 wiedergefunden und fälschlicherweise Michelangelo zugeschrieben wurden, unterstützt. Hodgkinson 1968, S. 43.

³²⁹ Draper 2014, S. 41.

An dem Beispiel der Gruppe *Aeneas und Anchises* (Abb. 81) ist der Bezug zu Berninis Gruppe (Abb. 82) gleichermaßen deutlich nachvollziehbar. Ihr vertikaler Aufbau wird von Corradini übernommen – Grund hierfür könnte auch die Größe des Marmorblocks von Corradini gewesen sein. Während *Anchises* bei Bernini auf der linken Schulter des *Aeneas* sitzt, befindet er sich bei Corradini auf Höhe der Hüfte und *Aeneas* hält ihn unterhalb seines Gesäßes. Die Laren sind nicht oberhalb des Kopfes von *Aeneas*, sondern eingeklemmt zwischen der Brust und dem Arm von *Anchises*. Der kleine *Ascanius* befindet sich bei beiden zur linken Seite *Anchises*. Die Abstufung der Personen ist also in beiden Fällen dieselbe: oben, auf gleicher Höhe sind die Laren und *Anchises*, darauf folgt *Aeneas* und zuletzt *Ascanius*. Bei beiden Gruppen befindet sich ebenfalls die Stütze hinter *Aeneas*. Die Gesichter sind stark abweichend, jedoch stellt Corradini beide Erwachsenen ebenfalls mit einem Bart dar und zeigt deren Altersunterschied anhand der Physiognomie. Er reiht sich in ein post-berninisches Virtuosentum der Marmorbearbeitung ein³³⁰ und versucht dabei die alten Meister nachzuahmen und zu übertreffen.³³¹ Nicht nur für die genannten Skulpturen schöpft Corradini seine Inspirationen von den römischen Bildhauern, sondern auch für das Gartenensemble.³³²

In etwa zeitgleich zu Bernini in Rom war der Flame Giusto Le Court in Venedig tätig und wird als Initiator der Barockskulptur in dieser Stadt bezeichnet.³³³ Tarsia arbeitete in der Nachfolge Le Courts, wobei Corradini sich „*già al di fuori degli influssi del Le Court*“³³⁴ befindet. Heinrich Meyering, italianisiert Enrico Merengo, war Schüler Le Courts und könnte für Corradinis Virtuosität Hilfestellung gegeben haben.³³⁵ Zu Merengos Werken in Venedig zählen der Hauptaltar in der Chiesa di S. Moisè und der *Christus und die Heilige Veronika* in der Chiesa delle Eremite.³³⁶ Ein Weiterer wichtiger Künstler für Corradini wurde Filippo Parodi. Der Genuese kam 1683 in die Region des Veneto, nachdem er die Barockkünstler in Rom studiert hatte.³³⁷ Er schuf das Grabmal des Dogen Francesco

³³⁰ Wittkower 1958, S. 300.

³³¹ Klemenčič 2016, S. 103.

³³² Nicht nur der Stileinfluss Berninis auf das Ensemble Corradinis könnte weiter untersucht werden, sondern auch die eigene Stilentwicklung innerhalb des Ensembles selbst. Da es unterschiedliche Produktionsphasen und Aufträge des Künstlers sind, könnte diese durch eine neue Forschungsfrage untersucht werden.

³³³ Semenzato 1966, S. 21.

³³⁴ Ebd. S. 44.

³³⁵ Semenzato 1966, S. 44.

³³⁶ Ebd. S. 92.

³³⁷ Ebd. S. 29.

Morosini in der Chiesa di S. Stefano und in der Chiesa di S. Nicola dei Tolentini, ein Monument für den Patriarch Francesco Morosini mit der Figur der *Zeit* (Abb. 83).³³⁸ Es handelt sich um eine Figur im unteren Zentrum des Monuments. Chronos wird personifiziert durch einen älteren, bärtigen, geflügelten und gefesselten Mann. Halb liegend versucht sich der Gefesselte aufzurichten, wodurch sich eine Torsion des Oberkörpers bildet und Hautfalten bilden. Im Gegensatz dazu ist die *Zeit* von Corradini idealisierter dargestellt, weder eine Torsion zeigt sich, noch sind sein Körper und sein Gesicht vom Alter gezeichnet.

Um 1705-1708 wurde das Dogengrabmal für Silvestro Valier (Abb. 84) in Venedig von den Bildhauern Antonio Tarsia, Pietro Baratta und Giovanni Bonazza, zu einer Zeit, in der Corradini bereits in Venedig gewesen sein könnte, ausgeführt.³³⁹ Das Flachrelief mit der Personifikation der *Zeit* (Abb. 85) und die Figurengruppe *Die Tugend krönt das Verdienst* (Abb. 86) sind Werke von Giovanni Bonazza, der sich später durch Parodi beeinflussen ließ.³⁴⁰ Bei diesen ausgeführten Werken steht Tarsia noch unter dem Einfluss von Le Court, jedoch lockert er dies mit der „*minutiösen Modellierung einiger Details*“³⁴¹ auf. Laut Rossi gleichen die Skulpturen der *Freiheit* von Tarsia und der *Weisheit* von Baratta dem Stil Le Courts derart, dass sie kaum von der Hand des Meisters zu unterscheiden sind.³⁴² Tarsia selbst folgt in anderen Werken den klassizistisch orientierten Skulpturen von Bernardo Falconi.³⁴³ Vergleicht man die Skulptur der *Giovinezza* Tarsias für den Sommergarten (Abb. 87), wird der Unterschied zu Corradini deutlich. Die *Giovinezza* ist, gerade in dem Bereich unterhalb der Taille, korpulenter. Die Muskeln sind weniger definiert und das gesamte Bein scheint, da das Knie nicht detailliert ausgearbeitet ist, denselben Umfang zu besitzen. Baratta ist ebenfalls eher klassizistisch geprägt und reiht sich dadurch in die Linie von Tarsia, Torretti und Francesco Penso, gen. Cabianca, ein.³⁴⁴ Baratta und Tarsia gingen ca. 1710 gemeinsam nach Rom. Von diesem Aufenthalt kamen die beiden Künstler vermutlich mit einigen Skizzen und Zeichnungen nach Venedig, wodurch Corradini diese kennen gelernt und studiert haben könnte. Corradini wurde in

³³⁸ Semenzato 1966, S. 94.

³³⁹ Rossi 2005, S. 644.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd. S. 645.

³⁴⁴ Rossi 2005, S. 645. Ein Beispiel seiner Werke sind die Flachreliefs des Reliquienaltars in der Sakristei der Frarikirche.

seiner weiteren Schaffensphase von dem Hauptwerk seines Lehrmeisters beeinflusst.³⁴⁵ Dennoch benutzten sowohl Tarsia als auch Corradini „*sixteenth century models only as a starting point for their inventions.*“³⁴⁶ Cabianca erhielt wie die anderen Meister³⁴⁷ in Venedig den Auftrag für den Sommergarten in St. Petersburg³⁴⁸, wodurch die Verbindung und Einflüsse der Künstler innerhalb der Stadt unterstrichen werden.

Am Beispiel des Monuments Valier ist zu erkennen, dass das Netz der Künstler in Venedig eng verstrickt war, immer wieder arbeiten sie an verschiedenen Projekten gemeinsam. Zwischen 1709-10 arbeitete Corradini zusammen mit Torretti, Tarsia, Baratta und anderen an den Skulpturen der Fassade von San Stae (Abb. 88).³⁴⁹ Von Corradini sind die Skulpturen der *Fede*, der *Speranza*, des *Redentore* über dem Tympanon und in einer Nische die des *S. Ambrogio*.³⁵⁰ Trotz dieser Zusammenarbeiten arbeitet Corradini stilisierter als Baratta und Tarsia, die sich stärker auf die Antike beziehen.³⁵¹ Nicht zuletzt an diesem Beispiel ist der Einfluss des Lehrmeisters und die Entwicklung des Schülers sichtbar. Des Weiteren war Corradini 1709 für etwa einen Monat, die exakte Dauer seines Aufenthalts ist unklar, in der Werkstatt von Bonazza in Padua tätig.³⁵² Er arbeitet zwischen 1718 und 1719 unter der Leitung von Toretti und dem Architekten Domenico de Rossi an dem Mausoleum der Familie Manin in der Chiesa di San Giacomo in Udine.³⁵³ Die 1721 geschaffene *Umiltà* von Toretti und die *Verginità* Corradinis in der Chiesa di Santa Maria dei Carmini zeigt laut Semenzato, dass Corradinis klassizistischer Ansatz im Wesentlichen kalt erscheint, aber seine *Verginità* als „*new idiom*“³⁵⁴ bezeichnet werden kann.³⁵⁵ Corradini greift in mehreren Hinsichten auf verschiedene Epochen zurück. Seine Werke besitzen weiche Konturen und weisen wenig Raum zwischen den einzelnen Figuren auf. Der zum einen reliefartige und zum anderen malerisch gestaltete Aufbau ist auf den Einfluss der Malerei zurückzuführen. Die Frontalität der Gruppen spricht ebenfalls

³⁴⁵ Klemenčič 2016, S. 108.

³⁴⁶ Ebd. S. 106.

³⁴⁷ Darunter Tarsia, Baratta,

³⁴⁸ Marx 2010, S. 43.

³⁴⁹ Cogo 1996, S. 39.

³⁵⁰ Ebd. S. 149.

³⁵¹ Benuzzi 2014, S. 5.

³⁵² Cogo 1996, S. 147.

³⁵³ Klemenčič 2016, S. 107.

³⁵⁴ Wittkower 1958, S. 300.

³⁵⁵ Semenzato 1966, S. 39-40.

für eine Wirksamkeit des genannten Genres.³⁵⁶ Dies deutet auf eine Distanzierung von den Cinquecentisten und den barocken Künstlern hin. Er greift in keiner Weise die Form der *figura serpentinata* auf. Das Nutzen des kalten Marmors betont die Härte des Materials und ist als Tendenz zum Klassizismus zu deuten. Die Figuren wirken dadurch unbelebt und starr. Corradini besitzt innerhalb seines Œuvre stilistische Unterschiede. Nicht nur die ungleichmäßigen Bearbeitungen der Stoffe, sondern auch der Sockel beziehungsweise Plinthe können ein Hinweis auf die Tätigkeit mehrere Bildhauer innerhalb seiner Werkstatt sein.

Vergleicht man die Putti der jeweiligen venezianischen Künstler mit denen der Gartenskulpturen Corradinis, zeigt sich eine Distanzierung zu Le Court, bzw. ein „*rinnovamento lecourtesco*“³⁵⁷. Ein Bezug zu den Putti von Tarsia, Torretti und Merengo wird jedoch deutlich. Corradini und Tarsia stellen keine pausbäckigen Putti dar, sondern sind schmal im Gesicht. Corradini wendet sich nicht vollständig von seinem Lehrmeister und den Zeitgenossen ab. Die Haare des Puttos (Abb. 89) der *Zeit enthüllt die Wahrheit* weisen Bohrungskanäle auf, so dass es lockig wirkt. Am Monument Valier besitzt der Putto von Tarsia (Abb. 90) stärker ausgeprägte Locken, die einzelnen Haarsträhnen stehen vom Kopf ab und bilden zusammen eine Locke. Sie wirken beide eher in der Partie der Beine fleischig, jedoch sind die Augen und der Mund bei Tarsia modellierter und wirken somit ausdrucksstärker. Der Putto der Üppigkeitsvase Corradinis (Abb. 91) ähnelt dem von Torretti, dargestellt als Begleitfigur der *Flora* (Abb. 92), für die Villa Pallavicino. Die Haare beider sind nicht im Einzelnen ausgearbeitet, sondern bündelweise voneinander getrennt. Von der Physiognomie her sind beide Putti Corradinis eher dem von Torretti ähnlich. Des Weiteren lassen sich Gemeinsamkeiten der Künstler anhand der Blumenbouquets aufzeigen. Bei Torretti handelt es sich um die gleiche Darstellung, also die *Flora* der Villa Pallavicino, bei Merengo um die Blumenranke, gehalten von Putti an dem Altar der Chiesa di Santa Maria di Nazareth (Abb. 93) und bei Giovanni Bonazza um die *Aurora* (Abb. 94) des Sommergartens in St. Petersburg. Auffällig ist, dass Corradini im Gegensatz zu Merengo und Bonazza das Blumenarrangement des Zephirs und der Proserpina dichter und feiner gestaltet. Während bei Merengo die einzelnen Blumen

³⁵⁶ Die Wirksamkeit des zweidimensionalen Mediums ist in den Stichen der Corradini Skulpturen zu erkennen.

³⁵⁷ Mariacher 1947, S. 203.

zueinander einen größeren Abstand besitzen, sind sie bei Torretti und Corradini enger gesteckt. Die Blumen bei Zephir gesondert betrachtet, zeigen eine gewisse Nähe zu Torretti. Die voluminösen Blüten und ihre Blätter sind separat ausgearbeitet, wobei Corradini eine Naturnähe zeigt, die beispielsweise bei Torretti nicht vorhanden ist.

In Venedig selbst waren, wie bereits erwähnt, nicht nur die Bildhauer präsent und wichtig für die Schaffensphase Corradinis, sondern auch die Maler Sebastiano Ricci und Giambattista Tiepolo.³⁵⁸ Die beiden Maler und Corradini haben in etwa dieselben mythologischen Sujets gewählt.³⁵⁹ In der Figurenkomposition sind sie sich teilweise, wie in den vorherigen Kapiteln geschildert, ähnlich und z.B. Ricci verwendet bei seinen Frauendarstellungen ein Stoffband, welches er vom Rücken her zwischen den Brüsten führt, um in den meisten Fällen die Draperie festzuhalten (Abb. 95). In Corradinis Fall verschwindet das Band nicht ganz, es rutscht, auch bei den männlichen Figuren, auf Höhe der Hüften, um die Draperie an der Scham zu halten. Beide Maler stellen zumeist die Körper der Personen nicht vollständig entblößt dar. Die Körper der Skulpturen sind in der gleichen Manier bedeckt, eine wallende Draperie umspielt die Hüften. Da sich die Wirkungskreise der beiden Maler stark überschneiden, wird Corradini ihre Gemälde und Fresken studiert haben und somit ihren Stil der Malerei mit in die Skulpturen des Großen Gartens einfließen haben lassen. An die beiden Maler erinnern vor allem die *„picturesque outlines, play of light on limbs and draperies, dancing postures and modish details contribute to an effect of decorative elegance“*³⁶⁰.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine eindeutige Zuordnung der Großen Garten-Figuren zu jeweiligen direkten Vorbildern nicht möglich ist. Die venezianischen Barockbildhauer und Maler haben zwar ihren Einfluss auf das Schaffen Corradinis, jedoch nicht stilistisch. Er kreiert eigene, originelle Ideen, die nicht auf das spezifisch

³⁵⁸ Hodgkinson 1968, S. 46.

³⁵⁹ Ariadne und Bacchus: Sebastiano Ricci malte mehrere Varianten von denen sich heute eine im Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid befindet und zwischen 1991-94 datiert wird, S. 236 (Kat. 266); Tiepolo Die Zeit enthüllt die Wahrheit: Sebastiano Ricci, Privatsammlung, 1704, S. 305 (Kat. 462); Tiepolo, Apoll schindet Marsyas: Sebastiano Ricci, Raub der Proserpina: Sebastiano Ricci, Privatsammlung Mailand, bozzetto für den Sala di Ercole Palazzo Marucelli, Zephir und Flora: Sebastiano Ricci, Hall O’Nians Gallery London, undatiert, S. 220 (Kat 221); Tiepolo, Raub der Deianira: Sebastiano Ricci, Kunsthau, Zürich, 1700, S. 345, Kat. 562. Er malte mehrere Varianten.

³⁶⁰ Hodgkinson 1968, S. 46.

Vorangegangene zurückzuführen sind.³⁶¹ Eines jedoch kristallisiert sich heraus, die Skulpturen sind unter anderem ein Sammelsurium der Epochen und seiner zeitgenössischen Künstler. Aus der Antike verwendet er die hellenistischen Skulpturen und antike literarische Quellen zum Vorbild und aus der Epoche des Manierismus schöpft er die grazilen, schlanken Figuren.³⁶² Die „*Verwendung transparent anmutender Draperien*“³⁶³ entnimmt er nahezu aus allen Epochen, bis hin zur Malerei. Dennoch sind seine „*choices of style [...] willfull and [...] his imitations and emulations off the older masters were also quite deliberate*“³⁶⁴. Laut Semenzato ist der Stil seiner Werke:

*„magniloquente, elegante, raffinato, minuzioso e freddo nell’esecuzione, portato nel trattamento dei panneggi, nell’espressione dei visi, verso un classicismo sistematico, ma ancora pervaso, nell’ampiezza dalla composizione, e si veda al proposito l’altare di Este, da un’enfasi barocca.“*³⁶⁵

Er entfernt sich vom venezianischen Barock³⁶⁶ und begibt sich eher in einen präklassizistischen Stil, indem er die statischen Haltungen der Figuren von Torretti, Bonazza und Baratta überwindet.³⁶⁷ Des Weiteren verwendet Corradini laut Klemenčič einen *neo-cinquecentesque* Stil,³⁶⁸ demzufolge besitzt er also einen kombinierten neomanierierten, präklassizistischen Stil. Riccoboni beschreibt den Effekt des Chiaroscuro der Figuren als stark ausgeprägt und die Modellierung der Figuren von den Malern inspiriert. Der Einfluss geht überwiegend auf die venezianische Plastik zurück und distanziert sich von der Römischen. Seine manierierten Gruppen sind instabil in ihrem Aufbau und sind ihres Schwerpunktes beraubt, sodass einige der Figuren wirken, als ob sie fallen könnten. Er bezieht dies zwar auf die Modelle der Propheten für die Kuppel von St. Peter, jedoch kann es ebenso auf das Gartenensemble übertragen werden.³⁶⁹ Seine

³⁶¹ Sgarbi 2016, S. 464.

³⁶² Deckers 2013, S. 38-49.

³⁶³ Ebd. S. 49.

³⁶⁴ Klemenčič 2016, S. 109. Übersetzung der Autorin: „Auswahl des Stils [...] willkürlich und [...] seine Imitation und Nachahmung der Alten Meister ist genauso frei [gewählt].“

³⁶⁵ Semenzato 1966, S. 44. Übersetzung der Autorin: „hohtönend, elegant, raffiniert, akribisch und zugleich kalt in der Ausführung, in der Behandlung der Draperien, im Ausdruck der Gesichter, hin zu einem systematischen Klassizismus, aber immer noch in der Fülle der Komposition durchdacht, das in dem Altar von Este zu erkennen ist, [und] als Emphase des Barocks [zu betrachten ist].“

³⁶⁶ Mariacher 1947, S. 212.

³⁶⁷ Riccoboni deutet den Stil als ein „*orientamento preneoclassico*“, in der deutschen Übersetzung handelt es sich um eine präklassizistische Orientierung. Riccoboni 1952, S. 160.

³⁶⁸ Klemenčič 2016, S. 110.

³⁶⁹ Riccoboni 1952, S. 153.

verhüllten Frauen werden zu einer Marke seiner Werkstatt.³⁷⁰ Er befindet sich in der Position zwischen zwei Jahrhunderten, die zwei verschiedene Kunstgattungen besitzen, zum einen den Barock und zum anderen den Übergang zum Klassizismus.³⁷¹ Genau diese Epochenschwelle ist in dem Werk Corradinis sichtbar. Zum einen besitzen seine Werke den barocken Einfluss und zum anderen eine klassizistische Prägung.³⁷² Um es in den Worten Deckers zu sagen, befindet sich Corradini in seinem Stil zwischen Innovation und Tradition.³⁷³

Die Auswirkungen Corradinis auf folgende Künstler ist hoch. In seinem direkten Umfeld hält sein Einfluss auf Antonio Gai an, zuerst bezieht sich dieser auf die *Fede* in der Chiesa San Vidal, die wie die *donne velate* Corradinis verschleiert ist. Der zweite Fall wurde im Kapitel zu *Apoll schindet Marsyas* bereits geschildert. Der direkte Bezug zu Corradini ist anhand der beiden Beispiele nachzuvollziehen. Corradini starb, bevor er den *Cristo velato* der Cappella Sansevero fertigstellen konnte. Ausgeführt wurde er letztlich von Giuseppe Sanmartino nach einem Bozzetto Corradinis. Dies hatte eine gewisse Wirkung auf Sanmartino zur Folge. Corradini hatte vor allem bei den verschleierten Frauen seinen Einfluss, so auch auf die Künstler Giovanni Straza und Raffaele Moni. Des Weiteren wird er als Vorreiter von Canova betitelt.³⁷⁴

6. Exkurs: Der zweite große Auftrag Corradinis für den Sommergarten des Zaren in St. Petersburg

Neben Dresden ist eigentlich der erste wichtige internationale Auftrag Corradinis für den Zaren Peter der Große in St. Petersburg.³⁷⁵ Er schuf für den Sommergarten zwischen 1716 und 1722 drei ihm eindeutig zugeschriebene Skulpturen und zwei Büsten aus seiner Werkstatt.³⁷⁶ Die Aufträge und Einkäufe der venezianischen Skulpturen, darunter die von

³⁷⁰ Benuzzi 2014, S. 4.

³⁷¹ Mariacher 1947, S. 212.

³⁷² Vgl. Wittkower, S. 300. Vgl. Klemenčič 2016, S. 105. Vgl.

³⁷³ Deckers 2010, S. 216-218.

³⁷⁴ Vgl. Klemencic 2017, S.

³⁷⁵ Benuzzi 2014, [3].

³⁷⁶ Androsov 2004, S. 365-369. Laut Sgarbi befand sich Corradini 1716 in St. Petersburg und schuf dort insgesamt 18 Büsten und zwei Skulpturen. Möglicherweise könnte es sich hier um eine Verwechslung mit Antonio Tarsia handeln, denn er schuf ca. 18 Büsten und ca. zwei Skulpturen für den Zaren. Sgarbi 2016, S. 464.

Giuseppe Torretti, Alvise Tagliapietra, Marino Gropelli, Antonio Gai und anderen, erfolgte zwischen den Jahren 1716-1725 durch den Kunstagenten S.L. Vladislavič-Raguzinskij.³⁷⁷ Nahezu alle Werkstätten des Veneto waren in diesen Auftrag miteingebunden, das einzige Kriterium hierfür schien, dass der Auftraggeber die Skulpturen in kurzer Zeit erhält und der Transport nach Russland schnell durchgeführt werden kann.³⁷⁸ Der Kunstagent des Sommergartens wurde vermutlich auf Corradini durch seinen Lehrmeister Antonio Tarsia aufmerksam, denn auch er arbeitet in dem Auftrag Vladislavič-Raguzinskijs und es gingen 18 gesicherte, drei nicht eindeutig zugeschriebene Büsten und zwei Skulpturen aus seiner Werkstatt nachweislich in den Besitz des Zaren über.³⁷⁹ Die 1717 geschaffene *Fede* könnte ein weiterer Grund gewesen sein, wie Vladislavič-Raguzinskijs auf Corradini aufmerksam wurde. Die einzige vollständige erhaltene Skulptur Corradinis befindet sich bis heute im Sommergarten. Es handelt sich um eine *Nereide* (Abb. 96) im Typus der *Venus Pudica*. Auch wenn die beiden außeritalischen Aufträge kurz hintereinander folgten und sechs Gruppen vor dem Eintreffen Leplats fertig waren, scheint es, dass sich Corradini zu dieser Zeit noch an Tarsia und nicht am *Cinquecento* orientiert hat. Der Körper wirkt korpulenter, die Extremitäten sind nicht klar definiert und es ist wenig Schmuck vorhanden. Einzig ein Krönchen in Form einer Muschel ziert ihr Haupt. Weder Perlbänder noch Riemen, Lederbänder oder weitere Tücher schmücken ihren Körper, ihre Scham wird lediglich von einer Draperie bedeckt.

Der Datierungsbeginn und die zu Anfang geschilderten Aussagen Leplats zeigen, dass die Wahrscheinlichkeit eines „Diebstahls“ der auf das Jahr 1716 datierten Kentaurengruppen für Dresden hoch war.³⁸⁰ Androsov fasst in seiner Publikation die kompletten italienischen Skulpturen und Büsten für Peter den Großen in einem Katalog zusammen, wodurch erkenntlich wird, dass es sich überwiegend um einfigurige Allegorien oder mythologische Wesen handelt. Mit Ausnahme der Skulpturengruppen Barrattas *Allegorie des Sieges und Friedens*, eine ihm zugeschriebene Gruppe *Der Kampf der Lapidin gegen die Kentauren*, Giulio Cartaris *Amor und Psyche* und Giovanni Zorzonis *Lamentazione*.³⁸¹ Im Vergleich sind

³⁷⁷ Sgarbi 2016, S. 59-135.

³⁷⁸ Benuzzi 2014, [3].

³⁷⁹ Sgarbi 2016, S. 393-405.

³⁸⁰ Marx zeigt an dem Beispiel der Skulpturen Pietro Barattas, dass eine Abwerbung durch aus der Fall war. Marx 2010, S. 43.

³⁸¹ Androsov 2004, S. 329-420. Insgesamt sind es sieben mehrfigurige Gruppen, wenn die Begleitfiguren, beispielsweise Putti, mitgezählt werden.

laut Leplat sechs antike mehrfigurige Gruppen und 19 italienische, zeitgenössische Skulpturengruppen für den Großen Garten in Dresden angekauft worden.³⁸² Des Weiteren befanden sich in Dresden mit den Vasen mehr Objekte Corradinis als in St. Petersburg.³⁸³

Für St. Petersburg wurden überwiegend zeitgenössische Werke angekauft, weshalb die Skulpturen nicht in einen direkten Wettstreit mit dem antiken Bildwerk traten.³⁸⁴ Die Aufstellung der Skulpturen erfolgte genau wie im Großen Garten im Freien des Sommergartens und zumeist einander gegenüber. Beide Gärten orientieren sich in ihrer Ausstattung an Versailles. Dennoch wurden für St. Petersburg mehr venezianische Bildhauer beauftragt, es waren nahezu alle Werkstätten involviert. Hingegen wurden für Dresden bereits fertige Skulpturen angekauft und anschließend bei den Künstlern direkt, weitere in Auftrag gegeben. Dies geschah im Falle Corradinis, aber auch bei Pietro Baratta, da sich die beiden Kunstagenten, Leplat und Vladislavič-Raguzinskijs, ab 1722 zeitgleich in Venedig befanden. Leplat berichtet, dass er Skulpturen von Baratta, die für den Zaren angefertigt wurden, abkaufen wolle.³⁸⁵ Als Beispiel kann die *Valeur* für Dresden genannt werden, die vermutlich als Pendant für die St. Petersburger *Gloire* gedacht war.³⁸⁶ Es zeigt, dass sich die Aufträge zwar ähneln, aber dennoch erhebliche Unterschiede aufweisen. Es sind beides Aufträge für eine Ausstattung eines Gartens und von Kunstagenten Vorort eingekauft worden, aber es wurde für St. Petersburg ein größerer venezianischer Künstlerkreis beauftragt. Dresden hingegen besaß eine Vielzahl antiker Statuen, eine größere Zahl mehrfiguriger Gruppen und es wurden mehr Skulpturen Corradinis nach Dresden gebracht.

³⁸² Leplat 1733, Im Stichwerk sind nicht alle Objekte abgebildet, weshalb es sich um eine größere Anzahl mehrfiguriger Gruppen handeln könnte.

³⁸³ 13 in Dresden und fünf in St. Petersburg.

³⁸⁴ Androsow 2004.

³⁸⁵ Marx 2010, S. 43.

³⁸⁶ Ebd.

7. Conclusio

Es hat sich gezeigt, dass sich die Geschichte des corradinischen Gartenensembles umfangreich gestaltet, dabei bleiben einige Fragen offen. Die Analyse der fünf Gruppen *Der Raub der Proserpina*, *Ariadne und Bacchus*, *Apoll schindet Marsyas*, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* und *Die Wahrheit und die Skulptur* stehen im Vordergrund und haben zum Ausdruck gebracht, dass die jeweiligen Figuren nicht auf eine explizite Quelle zurückgehen. Die Inspiration beruht auf Vorbildern der Antike, des Cinquecento, des Barocks und Corradinis Zeitgenossen. An zwei Skulpturenanalysen, *Der Raub der Proserpina* und *Die Wahrheit und die Skulptur*, wurde dies näher erläutert. *Der Raub der Proserpina* wurde wegen seiner Entdeckung erst 2015 Corradinis Gartenensemble zugeschrieben. Ein Vergleich mit Objekten der genannten Epochen hat ergeben, dass er sich nicht auf eines seiner Vorbilder explizit bezieht. Es handelt sich vielmehr um ein Konglomerat sowohl textlicher als auch bildlicher Quellen verschiedener Gattungen unterschiedlicher Epochen. Er lässt sich zwar von den Künstlern des Cinquecento beeinflussen, aber wandelt dies ab. Er kreiert keine Drehungen und Torsionen der Körper und somit keine *figura serpentinata*. Eher im Gegenteil richtet er die Skulptur auf eine Ansicht hin. Der eventuelle Versuch diese starke Frontalität mit einer dritten Figur zu überwinden, wirkt gezwungen. Die Figuren blicken weder einander an noch beziehen sie den Betrachter durch einen direkten Blickkontakt in das Geschehen ein. Die Skulpturengruppen wirken dadurch distanziert und kalt. Dagegen frontaler erscheint *Die Skulptur und die Wahrheit*. Bei dieser Komposition gibt es ebenfalls kein klares Vorbild, aber Corradini reiht sich dadurch ostentativ in die Diskussion um den *Paragone* ein. Die Gruppe folgt einem strengen vertikalen Aufbau, wodurch sie statisch und reliefartig wirkt. Vereinzelte Merkmale der Gruppen lassen auf Einflüsse anderer Künstler schließen. Die eng anliegenden, nass wirkenden Draperien tauchen seit der Antike auf. Die überlängten Extremitäten, die Bildung der schlanken Frauen, die tanzenden Bewegungen und die Fratzen unterhalb der Brüste der Frauen schöpft Corradini aus dem Cinquecento. Zuletzt finden sich die Perlenbänder und Krönchen in nahezu allen Epochen.

Wie sich herausgestellt hat, ist die Transportgeschichte von Venedig nach Dresden nicht vollständig geklärt. Laut den Transkriptionen der Briefe Leplats von Barbara Marx erreichte das erste Schiff Dresden 1722 mit der Fracht *Apoll schindet Marsyas* (Abb. 1),

Zephir und Flora (Kat. 1), *Ariadne und Bacchus* (Abb. 2) und *Venus und Adonis* bzw. *Diana und Endymion* (Kat. 2). Es handelt sich um die Skulpturen, die Leplat dem Marchese Gabrielli abkaufte und vermutlich auf diese Weise auf den Bildhauer Corradini aufmerksam wurde. Dieser genoss zu dieser Zeit bereits hohes Ansehen, da er zuvor einen großen Auftrag für den Sommergarten des Zaren in St. Petersburg erhalten hatte. *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* (Abb. 3) und die *Entführung der Proserpina* (Abb. 4), laut Guerriero von Barbara Marx fälschlicherweise als Kentaurengruppe benannt, wurden in einem zweiten Schiff nach Dresden verfrachtet. In den Aufzeichnungen fehlen die Nennungen der *Tuccia. Die Wahrheit und die Skulptur* werden in keiner der beiden Ladungen verzeichnet. Das Ensemble Corradinis wurde im Garten des Holländischen Palais positioniert, wie sich im zweiten Corvinus-Stich von 1728 zeigt. Die Bootsanlegestelle an der Elbe wird von den beiden Kentaurengruppen flankiert und im Zentrum des unteren Parterres befindet sich *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*. Diese zentrale Positionierung, ebenfalls bereits im Stich von 1719³⁸⁷, verweist auf die Wichtigkeit dieser Skulptur zu jener Zeit. Des Weiteren sind links *Diana und Endymion*, mit dem Putto, dessen Augen verbunden sind, und rechts solle sich laut Marx *Die Wahrheit und die Skulptur* befinden. Der Vergleich des Stiches mit einer Fotografie hat gezeigt, dass es sich nicht um diese besagte Gruppe handeln kann. Corvinus stellt links eine männliche Figur, die die weibliche, erhöhte Figur rechts daneben umarmt, dar. Die Frau wendet den Kopf nicht zur zweiten Figur, sondern blickt den Betrachter direkt an. Ihr Gewand reicht nicht wie bei Corradini bis zu ihren Füßen, sondern entblößt ihr rechtes Bein. Zu Füßen der Personifikation der *Skulptur* befindet sich eine Büste, während Corvinus rechts von ihr eine geflügelte, männliche Person knien lässt, der sie auf Händen trägt. Nach dem Umbau des Holländischen Palais und seines Gartens, wurde das gesamte Skulpturenensemble in den nahegelegenen Großen Garten überführt. Der Garten mitsamt seinem eigenen Palais wurde ab 1719 mit Skulpturen ausgestattet. Anfangs wurden die Herkulesgruppen Permosers aus Sandstein und Skulpturen aus Holz aufgestellt. Durch die Übersiedlung der Marmorskulpturen des Holländischen Gartens erfolgte eine Veränderung des Materials.³⁸⁸ Originale Antike, in Rom von Leplat angekauft, wurden den zeitgenössischen

³⁸⁷ Die Datierung des Stiches fand vermutlich rückwirkend statt. Das Ereignis wurde von Anna Maria Werner zwar direkt nach der Hochzeit angefertigt, der Stich aber erst nach dem Eintreffen der Skulpturen in Dresden.

³⁸⁸ Von Holz und Sandstein in den hochwertigeren Marmor. S. 13.

Werken gegenübergestellt, wodurch die heterogene Sammlung der unterschiedlichen Epochen in eine Art Dialog und Wettstreit untereinander traten. Das Areal des Großen Gartens gewann einen musealen Charakter.

Von 1729, der Übersiedlung, bis ins Jahr 1836 befanden sich die zehn Corradini Gruppen an diesem Ort in Dresden. Sie überlebten all die Kriege unbeschadet, obwohl mehrere Teile der Stadt immer wieder in Schutt und Asche gelegt wurden. Bis dahin werden sie in mehreren Inventaren erwähnt, wodurch ihre Aufstellung in diesem Zeitraum gesichert ist. 1836 erfolgte eine Auktion der Gartenskulpturen, wodurch sie heute in Europa verstreut sind. Es handelt sich um das Jahr, in dem ein Thronwechsel erfolgte und Friedrich II. neuer Herrscher über Sachsen wurde. Er veranlasste die Auktion am 30. Mai des Jahres, durchgeführt von dem Amtsauctionator, Karl Köcher. In der Zeitungsannonce vom 3. Mai werden einige Künstler und deren Werke namentlich aufgezählt, wodurch ungefähr klar wird, welche Objekte verkauft wurden.³⁸⁹ Die Kentaurengruppen, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* und die drei Vasen sind die einzigen Werke Corradinis, die in Dresden blieben. Der heutige Verbleib der übrigen Skulpturen ist noch nicht vollständig geklärt. Die Gruppen *Apoll schindet Marsyas* und *Zephyr und Flora* sind im Victoria and Albert Museum in London ausgestellt; *Der Raub der Proserpina* ist Teil der Sammlung Rothschild und befindet sich im ehemaligen Garten des Familienschlosses, das Waddesdon Manor; *Die Skulptur und die Wahrheit* haben ebenfalls ihren Weg in dieselbe Sammlung gefunden, sie ist jedoch in dem ehemaligen Familienschloss des Château de Ferrieres aufgestellt; *Ariadne und Bacchus* wurden nach Schottland verkauft und in den Museen in Glasgow und Edinburgh ausgestellt, bis vermutlich zur Fertigstellung der Museum Hall 1886/7 in Bridge of Allan. Darin befand sie sich bis circa 1939, danach verlaufen sich die Spuren. Laut der Forschung soll sie sich im Privatbesitz befinden. *Tuccia* und *Diana und Endymion* gelten, nach den letzten Nennungen in der Auktion von 1836, heute als verschollen.

Der Versuch einer stilistischen Einordnung gestaltete sich komplex. Nicht nur ein Einfluss der bereits genannten Epochen ist auszumachen, sondern auch den seiner Zeitgenossen. Der Austausch der venezianischen Bildhauer muss immens gewesen sein und somit auch ihr Einfluss aufeinander. Viele der genannten Künstler arbeiteten zeitgleich für die

³⁸⁹ *Zephyr und Flora*, *Diana und Endymion*, *Ariadne und Bacchus* und *Tuccia*. An dieser Stelle könnte man weiter forschen, ob die Berichte und Kaufverträge tatsächlich in den Kriegen zerstört wurden.

Gartenskulpturen des Sommergarten in St. Petersburg, jedoch war Corradini einer der wenigen, dessen Skulpturen in Dresden aufgestellt wurden. Ihr Einfluss untereinander lässt sich an den Putti und den Blumenbouquets verdeutlichen, sie zeigen eine Nähe zu Torretti. Dennoch gewinnt Corradini Abstand von dem vorherrschenden venezianischen Barock. Er besitzt einen präklassizistischen Einschlag, schöpft gleichzeitig aber auch aus dem Cinquecento, weshalb sein Stil beide Komponenten in sich trägt. Seine Werke besitzen weiche Konturen und weisen wenig Raum zwischen den einzelnen Figuren auf. Der zum einen reliefartige und zum anderen malerisch gestaltete Aufbau ist auf den Einfluss der Malerei zurückzuführen. Die Frontalität der Gruppen spricht ebenfalls für eine Wirksamkeit des genannten Genres. Dies deutet zugleich auf eine Distanzierung von den Cinquecentisten und den barocken Künstlern hin. Er greift in keiner Weise die Form der *figura serpentinata* auf. Das Nutzen des kalten Marmors betont die Härte des Materials und ist als Tendenz zum Klassizismus zu deuten. Die Figuren wirken dadurch unbelebt und starr. Corradini besitzt innerhalb seines Œuvre stilistische Unterschiede. Nicht nur die ungleichmäßigen Bearbeitungen der Stoffe, sondern auch der Sockel beziehungsweise Plinthe, können ein Hinweis auf die Tätigkeit mehrerer Bildhauer innerhalb seiner Werkstatt deuten. Die Skulpturen Corradinis sind präzise bis ins Detail ausgearbeitet.

Ein Jahr nach Eintreffen Leplats gründete Corradini das *Collegio degli scultori* und half den Bildhauern, sich von dem Handwerk der Steinmetze abzuspalten. Der Stellenwert und die Wichtigkeit seiner eigenen Kunstgattung wird dadurch klar. Er reiht sich mit dem gesamten Gartenensemble in den Wettstreit der Künste ein. Die auffälligste Gruppe ist *Die Wahrheit und die Skulptur*, da sie sich ostentativ mit dieser Thematik auseinandersetzt. Die anderen Skulpturen sind dabei nicht außeracht zu lassen. Die starke Einansichtigkeit der Gruppen korreliert mit der Malerei: Wie ein Gemälde lassen sich die Skulpturen sofort frontal vollständig erfassen. Sie wirken durch ihr geschlossenes System wie ein freiplastisches Relief, verlieren aber nicht ihren skulpturalen Charakter. Die Maler sprechen sich selbst den höheren Rang zu, dass sie fähig seien das Inkarnat darzustellen. Dagegen argumentieren die Bildhauer mit der Wahrhaftigkeit einer Skulptur: Sie täusche nicht das Auge des Betrachters. Corradini versucht, die Skulptur in den realen Betrachtterraum schreiten zu lassen, wobei die Kälte und Härte des Marmors nicht verloren geht. Diese Aussage kann auf das gesamte Gartenensemble bezogen werden.

Durch die Erkenntnisse, die sich im Verlauf herauskristallisiert haben, lässt sich das Fazit ziehen, dass sich Corradini zwar traditionelle Gestaltungsmuster bedient, aber einen Hang zum Innovativen besitzt. Dieser Eindruck wird beim Betrachter hinterlassen, auch wenn eine Art Rückschritt, durch die plakative, reliefartige Wirkung, vorliegt.

8. Katalog



Antonio Corradini, Zephyr und Flora, ca. 1716, Victoria and Albert Museum, Photo: Camilla Brantl 2017.

Antonio Corradini
Zephir und Flora
Ca. 1716
Höhe ca. 210 cm
Victoria and Albert Museum, London

Kat. Nr. 1

Die dreifigurige Gruppe zeigt auf einer unebenen Plinthe im vorderen Bereich die Verkörperung des Westwindes, Zephir, und dahinter auf einem Sockel sitzend die Göttin des Frühlings, Flora. Rechts am Boden sitzt ein junges Mischwesen, halb Putto mit Flügeln, halb Satyr mit Bocksbeinen. Zephir schreitet in einer angedeuteten Bewegung nach rechts. Er wendet seinen Kopf der höher sitzenden Flora zu. Mit seiner rechten Hand hält er an seinem Körper ein Blumenbouquet und mit seiner Linken weist er nach vorne. Seine Backen sind aufgeplustert und sein Mund gespitzt, als ob er Wind daraus pusten würde. Flora ist im Damensitz auf dem hohen Sockel. Von der linken Ansicht wirkt es, als könnte sie jeden Moment herunterrutschen. Ihren rechten Arm, mit Blumen in der Hand haltend, legt sie um die Schultern Zephirs. In ihrer linken Hand hält sie eine Vase, die mit einem Blumenarrangement verziert ist. Ihr Blick geht leicht nach rechts oben ins Leere. Beide sind mit wallenden Draperien und Sandalen gekleidet. Um den Oberkörper Zephirs ist ein dünnes Band gebunden, welches an seiner Hüfte zu einer Schleife geknotet ist. Unterhalb der Brüste der Flora führt ein breiteres Band, auf welchem in der Mitte ihrer Brüste ein Medaillon mit einer aufwendigen Rahmung appliziert ist. Das Mischwesen sitzt unbeteiligt neben der Szenerie, indem er den beiden Gottheiten den Rücken zuwendet. In Ovids Metamorphosen wird die Nymphe Chloris gleichgesetzt mit der Flora und ist die Gattin des Zephirs. Die Gruppe Corradinis war Teil der Sammlung des Marchese Gabrielli und erreichte Dresden in der ersten Fuhre.³⁹⁰ In der Auktion von 1836 wird sie genannt und verkauft. Seit 1967 ist sie Teil des Victoria and Albert Museum in London.³⁹¹ Coudray kreiert für denselben Aufstellungsort dieselbe mythologische Gruppe, jedoch in einer anderen Komposition (Leplat 1733, Taf. 217). Das Kind Zephir blickt zur jungen Frau Flora auf. Es scheint, als würden sie mit einer Blumengirlande miteinander spielen. Corradini stellt das Liebespaar in etwa demselben Alter dar. Im Gegensatz zu Coudray ist Zephir flügellos und plustert die Backen auf, was ihn als Zephir erkenntlich macht.

³⁹⁰ Marx 2010, S. 40.

³⁹¹ Hodgkinson 1968, S. 44.



Chr. Raym. Thoman, Stich nach Antonio Corradini, Diana und Endymion, ca. 1716, verschollen, Stichwerk Leplat Taf. 203.

Antonio Corradini
Diana und Endymion
Ca. 1716
Höhe ca. 226 cm
Verschollen

Kat.-Nr. 2

Die dreifigurige Gruppe der Diana und des Endymion gilt als verschollen und ist nur durch das Stichwerk Leplats überliefert. Der muskulöse Endymion steht aufrecht, während er mit seiner linken Hand gen Himmel zeigt. Sein rechter Arm ist an seinen Körper geschmiegt und hält in der Hand einen Bogen und greift in seine Draperie. Diese wiederum ist um seine rechte Schulter und seine Hüfte geschlungen. Zu seiner Linken sitzt Diana, die zu ihm aufschaut und den rechten Arm um seine Hüfte legt. Sie umgreift mit ihrer linken Hand einen Jagdhund, der sie als die Göttin der Jagd identifiziert. Ihr Gewand ist antikisierend und entblößt ihre linke Brust. Die Augen des Puttos vor ihnen sind verbunden und streckt einen Apfel empor. In der Mythologie verliebte sich Diana in den sterblichen Hirtenjungen und versetzte ihn in ewigen Schlaf, da er, im Gegensatz zur unsterblichen Göttin, altert. In einer Höhle versteckt, besuchte ihn die Göttin jede Nacht und sie zeugten insgesamt 50 Töchter miteinander. Es handelt sich um eine der vier Marchese-Gruppen, die in der ersten Fracht Dresden erreichte und in dem Stich des Japanischen Palais von Corvinus aus dem Jahr 1728 in dem ersten Parterre zu erkennen ist. Barbara Marx bezeichnet diese Skulptur als *Venus und Adonis*, die von Leplat 1733 als *Diana und Endymion* betitelt wurde.³⁹² Die Attribute des Hundes, der Köcher zu Füßen der Frau, die verbundenen Augen des Puttos, der Apfel in seinen Händen und der Bogen in der Hand des Mannes könnten Anhaltspunkte für beide Mythologien sein. Ihre Konstellation könnte der Moment des Erblickens des Endymions sein und somit der Moment des Verliebenseins der Diana darstellen. Dennoch kann es sich ebenfalls um Venus und Adonis handeln, da Venus in der Verbildlichung dieser Mythologie häufig mit dem Hund des Adonis gezeigt wird. Des Weiteren ist der Putto mit den verbundenen Augen die Begleitfigur von Venus und könnte auf den negativen Ausgang der Liebe deuten, da er den Kopf abwendet. Der Apfel in seinen Händen gibt einen Hinweis auf die Fruchtbarkeit. In Leplats Stichwerk stellen die Tafeln 120 und 124 die (antike) Venus mit einem Apfel dar.

³⁹² Marx 2010, S. 39-40.



Antonio Corradini, Kentaurengruppe mit Signatur, 1716, Großer Garten, Dresden, Photo: Camilla Brantl, 2017



Antonio Corradini, Kentaurengruppe mit Signatur, 1716, Großer Garten, Dresden, Photo: Camilla Brantl, 2017

Antonio Corradini
Kentaurengruppen
1716
Höhe: 255 cm
Großer Garten, Dresden

Kat.-Nr. 3-4

Die beiden Kentaurengruppen flankieren die Hauptallee, die auf die Fassade des Palais im Großen Garten führt. Sie zeigen zwei unterschiedliche mythologische Raptusszenen der klassischen Antike: zum einen *Eurythion und Hippodameia* und zum anderen *Nessus und Deianeira*. Erstgenannter durfte als einziger Kentaure auf die Hochzeit von Peirithoos und Hippodameia, jedoch vergriff er sich an der Braut. Der anwesende Theseus versucht die Situation zu beschwichtigen, dies missglückt ihm aber und er tötet durch ein Missgeschick Eurythion. Daraufhin bricht der Krieg zwischen den Lapithen und den Kentauren aus. Der zweiten Kentaurenerzählung nach entführte Nessus die Frau des Herakles, Deianeira. Der Halbgott war erzürnt und verwundete das Mischwesen, durch einen vergifteten Pfeil, tödlich. Die Zuordnung der beiden Erzählungen zu der jeweiligen Skulptur erweist sich als schwierig. Den Blick in Richtung Palais gerichtet, könnte es sich bei der rechten Gruppe um Nessus und Deianeira, aufgrund des Köchers und des fellartigen Objekts, welches über seine linke Schulter, fällt handeln. Die linke Gruppe besitzt keinerlei Indizien. In dem Stichwerk von Leplat werden beide Kentaurengruppen als *Kentaur und Deianeira* betitelt. Beide Raptusgruppen sind in ihrem kompositionellen Aufbau sehr ähnlich und wurden vermutlich bewusst als Gegenstücke konzipiert. Der Kentaure sitzt mit Vorder- und Hinterhufen auf dem Boden und hält dabei eine Frau auf dem Rücken in die Höhe. Beide Frauen reißen ihre Hände in die Luft und ihren Mund weit auf. Begleitet wird die Szene einmal von einem Putto und einmal von einem Satyr zwischen den Vorderläufen des jeweiligen Kentaurs. Unterschiedlich ist die Gewandung der Frauen. Die Linke ist vollständig mit einer wallenden Draperie gekleidet und die Rechte besitzt einen Unterbrustgürtel, den eine Fratze ziert. Beide sind bekrönt. Ein weiterer Unterschied der beiden Kentauren ist, dass der Rechte einen Köcher mit der Signatur: *Antonio Coradini VI* besitzt. Auf dem Band am Bauch in einem Medaillon der linken Gruppe befindet sich die Datierung: A.C.F. 1716. Es sind die einzigen Figuren des Gartenensembles, die datiert und signiert sind. Müller deutet die Gruppe mit dem Satyr als *Deianeira und Nessus*, da dieser auf die Waldeinsamkeit hindeutet und die zweite Gruppe als *Eurythion und Hippodameia*, da diese eine Krone trägt.³⁹³ In den hochreißenden Armen und der Frau auf dem Rücken, erinnern sie an Giambologna.

³⁹³ Müller 1882.



C. P. Lindemann, Stich nach Antonio Corradini, Tuccia, ca. 1716-1722, Stichwerk Leplat, Taf. 206.

Bei der Darstellung der *Tuccia* handelt es sich um die einzige einfigurige Skulptur im Ensemble des Großen Gartens und die einzige, die die römische Mythologie zitiert. *Tuccia* ist eine Vestalin, die die Funktion einer Priesterin der Göttin Vesta innehat. In der antiken Kunst sind die Vestalinnen zu meist verschleiert, wobei das Gesicht zu erkennen ist, dargestellt. Während ihrer Zeit der Dienerschaft mussten die Vestalinnen in Keuschheit leben, aber der Überlieferung nach wurde der Tuccia ein Verstoß gegen dieses Gebot vorgeworfen. Sie flehte Göttin Vesta um Hilfe an, um ihre Unschuld zu beweisen. Sie ging mit einem Sieb zum Tiber und es gelang ihr, damit Wasser zu schöpfen und zum Tempel zu bringen. Ihre Unschuld war durch diese Tat bewiesen und fortan war das Sieb ihr Attribut. Die Skulptur von Corradini gilt als verschollen, jedoch helfen für die Rekonstruktion der Stich von Leplat und eine weitere verschleierte Skulptur im Palazzo Barberini in Rom. Auf dem Stich von Leplat ist eine vollständig verschleierte Frau zu erkennen, deren aufwendig, wallende Draperie die Konturen des Körpers freigibt. Der Kopf ist vollständig bedeckt und lässt ihr Gesicht durchscheinen. In ihrer rechten Hand hält sie das Sieb und in ihrer Linken Blumen. Den Kopf wendet sie vom Betrachter weg zur linken Seite. Ihre Arme sind verziert mit Armbändern und schräg über ihre Brust führt ein dünnes Band aus Blumen entlang. Die verschleierte Figuren wurden in der Werkstatt Corradinis zu einem Markenzeichen und mit der *Tuccia* sind es zwei Verschleierte in dem Gartenensemble. Die Gewandstatue war vermutlich Teil der ersten Schiffsladung, da sie wahrscheinlich für den Garten des Zaren geplant war. In der Auktion von 1836 wird sie genannt, jedoch verlieren sich danach die Spuren und ihr Aufenthaltsort ist heute unbekannt. Für die Skulptur können römische Darstellungen der Vestalinnen und griechische Gewandstatuen des Hellenismus gedient haben.

9. Abbildungen



Abbildung 1 Antonio Corradini, Apoll schindet Marsyas, 1716-1723, Victoria and Albert Museum, London.



Abbildung 2 Antonio Corradini, Ariadne und Bacchus, 1716-1723, Schottland.



Abbildung 3 Antonio Corradini, Die Zeit enthüllt die Wahrheit, 1716-1723, Großer Garten, Dresden.



Abbildung 4 Antonio Corradini, Der Raub der Proserpina, 1716-1723, Waddesdon Manor, Aylesbury.



Abbildung 5 Antonio Corradini, Detail der Signatur der Kentaurengruppe, 1716, Görlitzer Garten Dresden.



Abbildung 6 Antonio Corradini, Detail der Signatur und Datierung der Kentaurengruppe, 1716, Görlitzer Garten, Dresden.



Abbildung 7 Antonio Corradini, Die Wahrheit und die Skulptur, 1716-1723, Château de Ferrières, Frankreich.

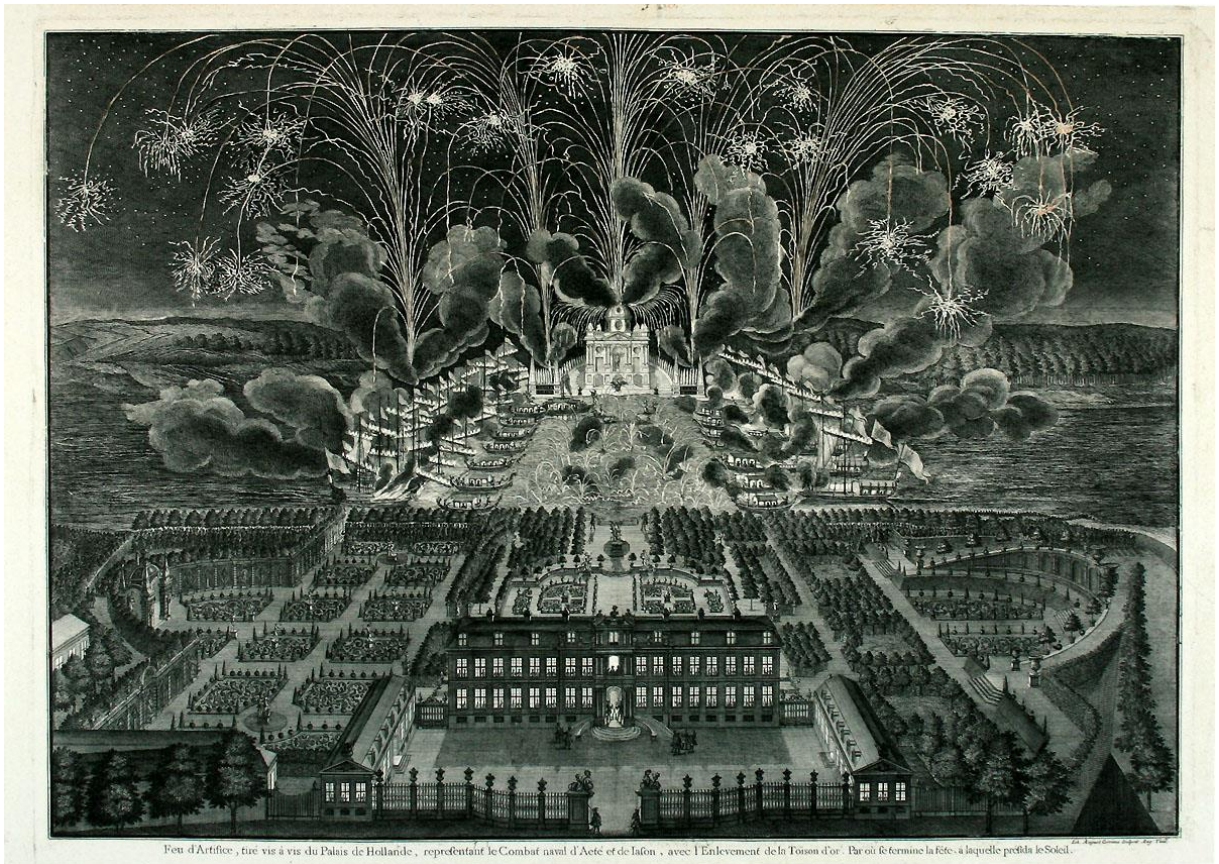


Abbildung 8 Johann August Corvinus nach Mathias Daniel Pöppelmann, Feuerwerk auf der Elbe hinter dem Holländischen Palais, 1719.



Abbildung 9 Johann August Corvinus, Blick von der Elbe in den Garten des Holländischen Palais, 1728.

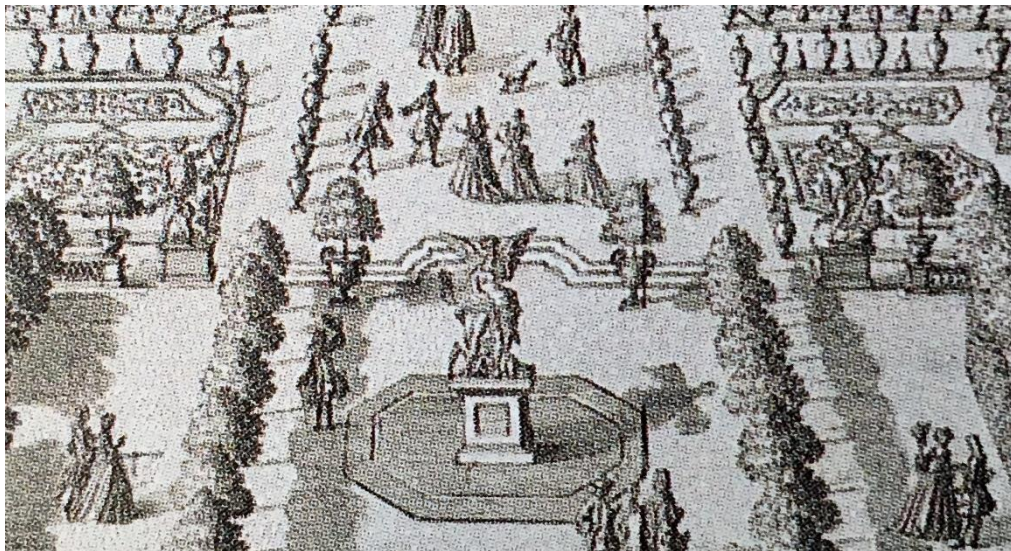


Abbildung 10 Johann August Corvinus, Detail des Gartens des Holländischen Palais, links Diana und Endymion, mittig die Zeit enthüllt die Wahrheit und rechts die als die Skulptur und die Wahrheit gedeutete Gruppe, 1728.

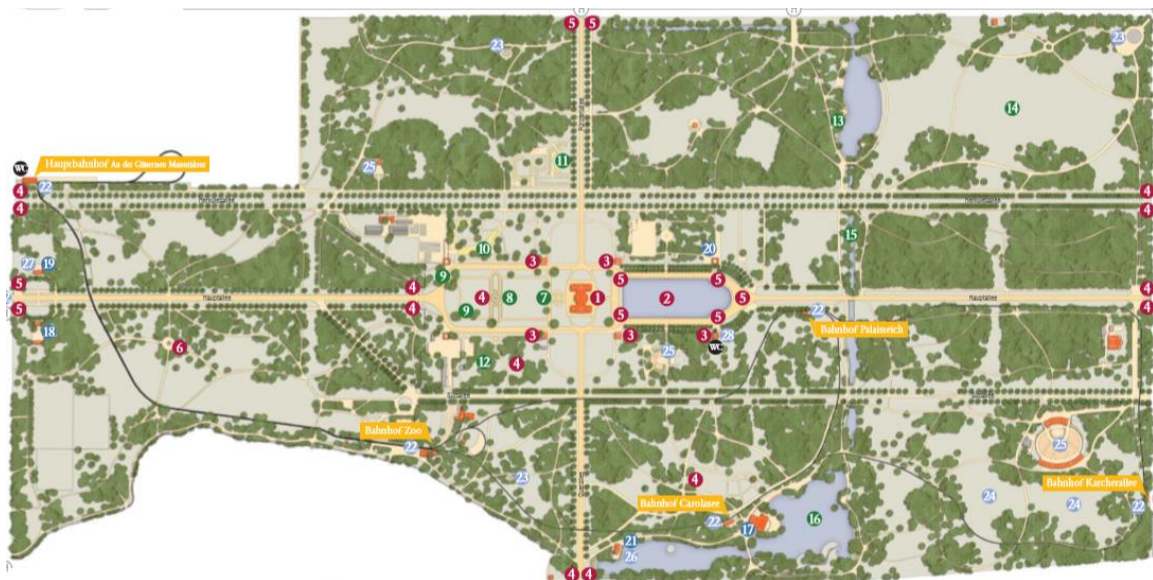


Abbildung 11 Gartenanlage des Großen Gartens in Dresden heute, 2018.



Abbildung 12 Corradini, Detail aus Abb. 4.

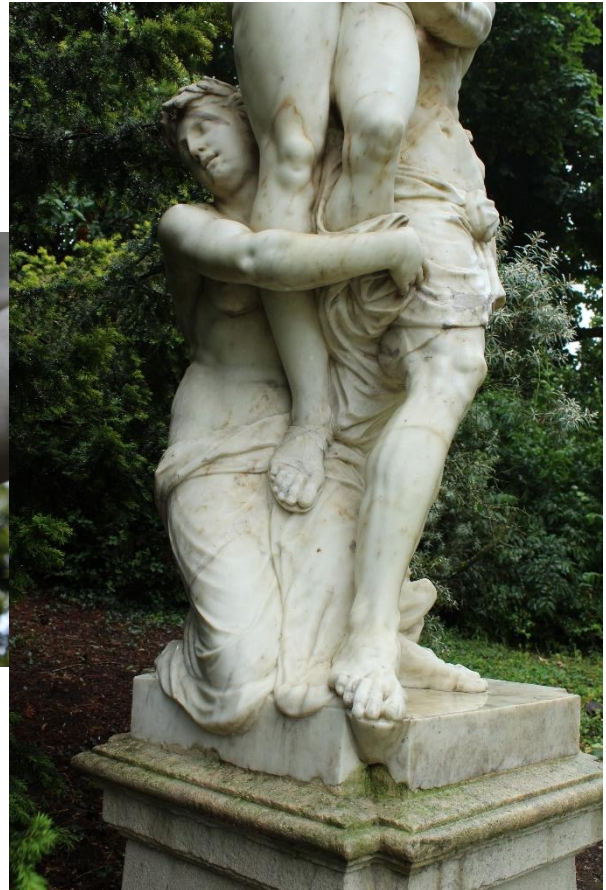


Abbildung 13 Corradini, Detail aus Abb. 4.

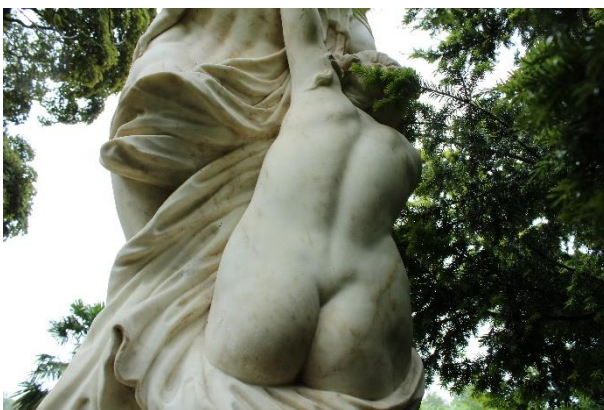


Abbildung 14 Corradini, Detail aus Abb. 4, Rückansicht.

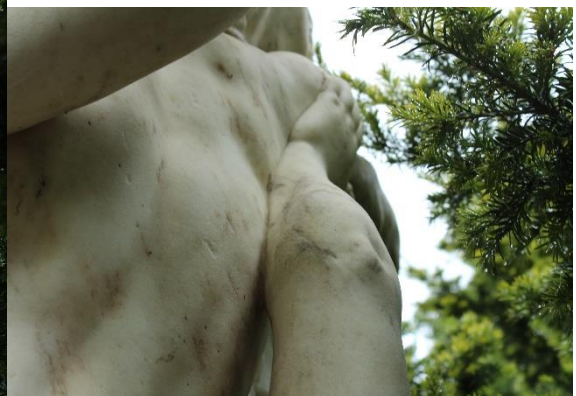


Abbildung 15 Corradini, Detail aus Abb. 4.



Abbildung 16 Unbekannt, Relieffragment eines Sarkophags mit dem Raub der Persephone, kaiserzeitlich, Museo Nazionale Romano - Museo delle Terme, Rom.



Abbildung 17 Unterwelt-Maler, Schale mit dem Raub der Persephone im Innentondo, 330 - 320 v. Chr., Privatbesitz.



Abbildung 18 Giambologna, Der Raub der Sabinerinnen, 1679-1582, Marmor, Loggia dei Lanzi Florenz.



Abbildung 19 Adriaen de Vries, Der Raub der Proserpina, frühes 17. Jhdt., H: 192 cm, Bronze, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.



Abbildung 208 Gianlorenzo Bernini, Der Raub der Proserpina, 1621/22, H: 220 cm, Marmor, Villa Borghese, Rom.



Abbildung 21 François Girardon, Raub der Proserpina, 1677, Marmor, Bosquet de la Colonnade, Versailles.



Abbildung 22 Sebastiano Ricci, Der Raub der Proserpina, Öl auf Leinwand, 1700 – 1705, 81 × 99 cm, letzter bekannter Standort: Antiquitätenhandel Mailand.



Abbildung 23 Lorenzo Mattielli, Pluto-Proserpina-Gruppe, Schwarzenberggarten, Wien.



Abbildung 24 Antonio Corradini, Seitenansicht von Abb. 2, Schottland.



Abbildung 25 Chr. Raym. Thoman, Stich nach Antonio Corradinis Ariadne und Bacchus, Stichwerk Leplat Taf. 201.

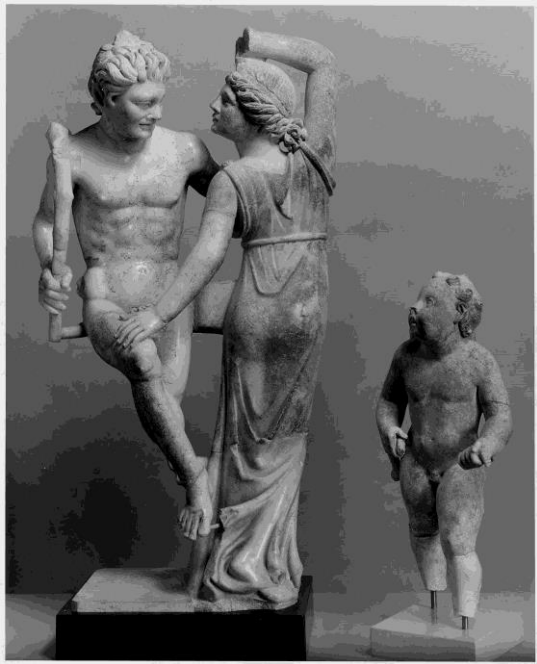


Abbildung 26 Mänaden, Satyr und Eros, römisch, 3.-4. n. Chr., Marmor, 81 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abbildung 27 Zwei tanzende Mänaden, römisch, Marmor, Berliner Antikensammlung.



Abbildung 28 Detail der Casa die Vetti, Casa VI in Pompeji.



Abbildung 29 Preisler, Stich nach Amor und Psyche, Stichwerk Leplat Taf. 65.



Abbildung 30 Jan Soens, Ariadne und Bacchus, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte, Neapel,



Abbildung 31 Luca Giordano, Ariadne und Bacchus, ca. 1682, Öl auf Leinwand, 242,6 x 410,2 cm, Kedleston Hall, Derbyshire.



Abbildung 32 Sebastiano Ricci, Die Hochzeit von Ariadne und Bacchus, Chiswick House, London.



Abbildung 33 Antonio Molinari, Ariadne und Bacchus im Dogenpalast



Abbildung 34 Jean Raoux, Ariadne und Bacchus, 1708-1710, Gemälde, Palazzo Giustiniani Fondazione Levi, Venezia.



Abbildung 35 Corneille van Cleve, Ariadne und Bacchus, ca. 1704, Bronze, 40.7 x 39.5 cm, Fine Arts Museum of San Francisco.



Abbildung 36 Nach Adriaen de Vries, Merkur und Psyche, Victoria and Albert Museum, London.



Abbildung 37 Anna Maria Wernerin, Stich nach Antonio Corradinis Apoll schindet Marsyas, Stichwerk Leplat, Taf. 202.



Abbildung 38 Unbekannt, Hängender Marsyas, weißer Typus, Glyptothek, München.



Abbildung 39 Stich nach Apoll und Marsyas, Stichwerk Leplat. Taf. 65.



Abbildung 40 Tizian, Die Schändung des Marsyas, 1570-1575, Kremsier, Erzbischöflicher Palast, Tschechien.



Abbildung 41 Domenichino und Umkreis, Landschaft mit der Schindung des Marsyas, 1616-1618, Fresco der Villa Aldobrandini auf Leinwand übertragen, 210.2 x 331.4 cm, National Gallery, London.



Abbildung 42 Guido Reni, Apoll schindet Marsyas, um 1633, 223,3 x 169,5 cm, Öl auf Leinwand, Alte Pinakothek, München.



Abbildung 43 Ribera, Apoll schindet Marsyas, um 1635, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel.



Abbildung 44 Adam Lenckhardt, Apoll schindet Marsyas, um 1644, Elfenbein, 27,2 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München.

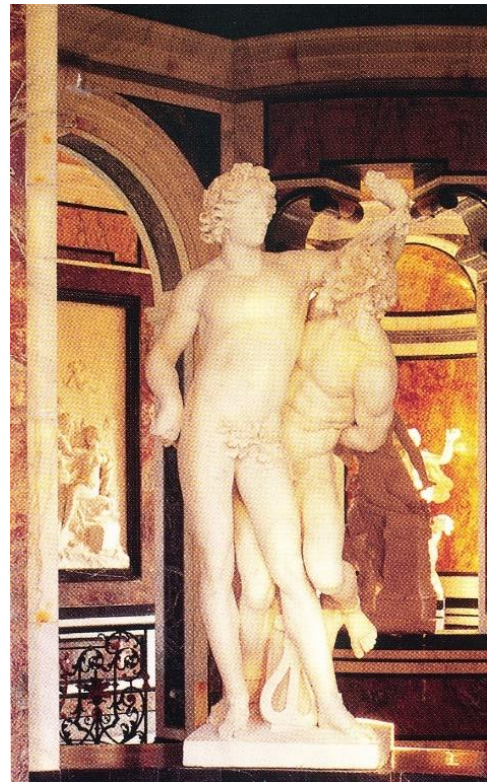


Abbildung 45 Pierre-Etienne Monnot, Apoll schindet Marsyas, um 1698, Marmorbad, Kassel.



Abbildung 46 Antonio Gai, Apoll schindet Marsyas, Vicenza.



Abbildung 47 Stich nach Die Zeit enthüllt die Wahrheit, Stichwerk Leplat. Taf. 200.



Abbildung 48 Peter Paul Rubens, Medici-Zyklus: Der Triumph der Wahrheit, 1621-25, Öl auf Leinwand, 394 x 160 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abbildung 49 Nicolas Poussin, Die Zeit befreit die Wahrheit von Zorn und Neid, 1641, Öl auf Leinwand, Durchmesser: 297 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abbildung 50 Gian Lorenzo Bernini, Die Zeit enthüllt die Wahrheit, Zeichnung, 1648, Museum der bildenden Künste, Leipzig.



Abbildung 51 Gian Lorenzo Bernini, La Verità, 1645-1652, Villa Borghese, Rom.



Abbildung 52 Gian Lorenzo Bernini, Bozzetto der Zeit enthüllt die Wahrheit, Staatliche Museen, Schwerin.



Abbildung 53 Domenico Guidi, Personifikation der Zeit am Grabmal von Kardinal Lorenzo Imperiali., Sant'Agostino in Campo Marzo, Rom.



Abbildung 54 Domenico Guidi, Die Wahrheit besiegt die Lüge am Grabmal des Kardinals Frederick, Kathedrale von Johannes dem Täufer, Breslau.



Abbildung 55 Honoré Pellè Die Zeit offenbart/enthüllt die Wahrheit und die Künste, 1690, Louvre, Paris



Abbildung 56 Massimiliano Soldani-Benzi, Die Zeit enthüllt die Wahrheit, 1695-1697, Bronzerelief, Sammlung Liechtenstein.



Abbildung 57 Pietro Balestra, Die Zeit entführt die Schönheit, Großer Garten, Dresden.



Abbildung 58 Giovanni Battista Tiepolo, Die Zeit entschleiert die Wahrheit, um 1743, Öl auf Leinwand, 254 × 340 cm, Vicenza, Museo Civico d'Arte e Storia.



Abbildung 59 Christian Kirchner, Die Zeit enthüllt die Wahrheit, 1731/32, Joachimstein.



Abbildung 60 Stich nach der Wahrheit und der Skulptur, Stichwerk Leplat, Taf. 220.



Abbildung 61 Giovanni Baldini, Valerio Cioli und Battista Giovanni del Cavaliere nach Giorgio Vasari, Detail des Grabmals von Michelangelo, La Scultura, 1570.



Abbildung 62 Vasari und Schüler, Allegorie der Bildhauerei, ab 1572, Casa Vasari, Florenz.



Abbildung 63 Vasari und Schüler, Allegorie der Malerei, ab 1572, Casa Vasari, Florenz.



Abbildung 64 Guercino, Allegorie der Malerei und Skulptur, 1636.



Abbildung 65 Bernardo Strozzi, Allegorie der Malerei, Skulptur und Architektur, um 1646, Öl auf Leinwand, 135x140 cm, Staatliche Eremita, St. Petersburg.



Abbildung 66 Jacques Birette, Vereinigung von Malerei und Skulptur, 1661, Marmorrelief, 78x76 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abbildung 67 Agnolo Bronzino, Pygmalion und Galatea, 1530, Öl auf Leinwand, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 68 Gian Lorenzo Bernini, Hl. Laurentius, 1617, Marmor, Sammlung Contini Bonacossi, Florenz.



Abbildung 69 Antonio Corradini, Pittura, 1716-1717,



Abbildung 70 Venus genetrix, flavisch, Marmor, Galleria degli Uffizi. Florenz.



Abbildung 71 Aphrodite von Knidos, Glyptothek, München.



Abbildung 72 Jacopo Sansovino, Das Wunder der jungen Carilla, 1536-63, Marmor, Kapelle des Heiligen Arca, Kirche Sant'Antonio, Padua.



Abbildung 73 Alessandro Vittoria, Minerva, 1550-55, Kunstammer, Bronzestatuette, KHM-Museumsverbund, Wien.

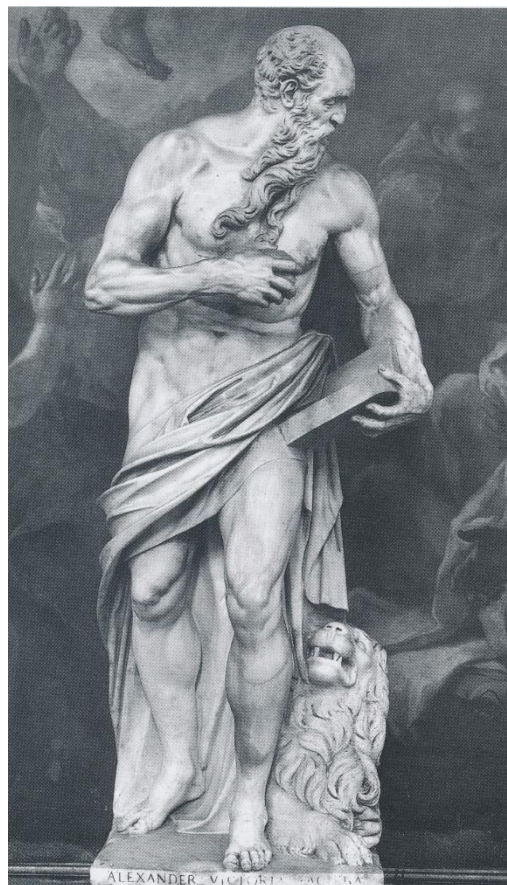


Abbildung 74 Alessandro Vittoria, Hieronimus, 1565, Marmor, Chiesa dei Frari Venedig.



Abbildung 75 Alessandro Vittoria, Sein Grabmal mit Allegorien und Selbstportrait in der Chiesa San Zaccaria, Venedig.



Abbildung 76 Adriaen de Vries, Studienzeichnung.



Abbildung 77 Adriaen de Vries, Das Reich triumphierend über die Habgier, 1610, 77,3x24,8x31,8 cm, Bronze, National Gallery of Art, Washington.



Abbildung 78 Jean Boulogne, Giambologna, Nessus und Deianira, vor 1587, 42,2 cm, Bronze, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Abbildung 79 Antonio Corradini, Adonis, 1723-1725, Carrara Marmor, 53.3 × 142.2 × 53.3 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abbildung 80 Gian Lorenzo Bernini und Giuseppe Gorgetti, Hl. Sebastian, 1671-1672, Chiesa San Sebastiano fuori le mura, Rom.



Abbildung 81 Antonio Corradini, Enea e Anchise. Marmo, 237 cm. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian.

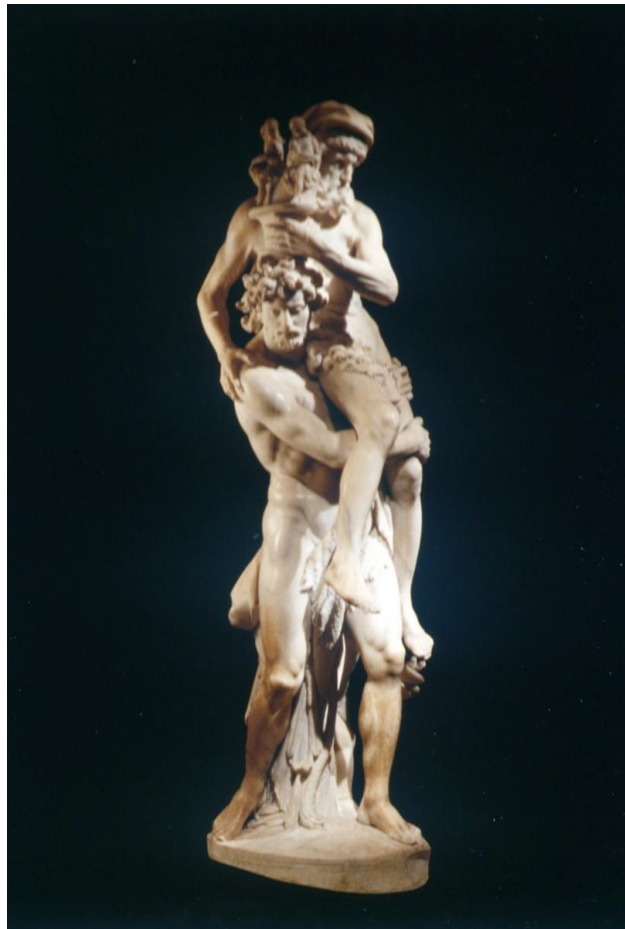


Abbildung 82 Gian Lorenzo Bernini, Aeneas, Anchises und Ascanius, 1618-1619, Marmor, 220 cm, Galleria Borghese,, Rom.

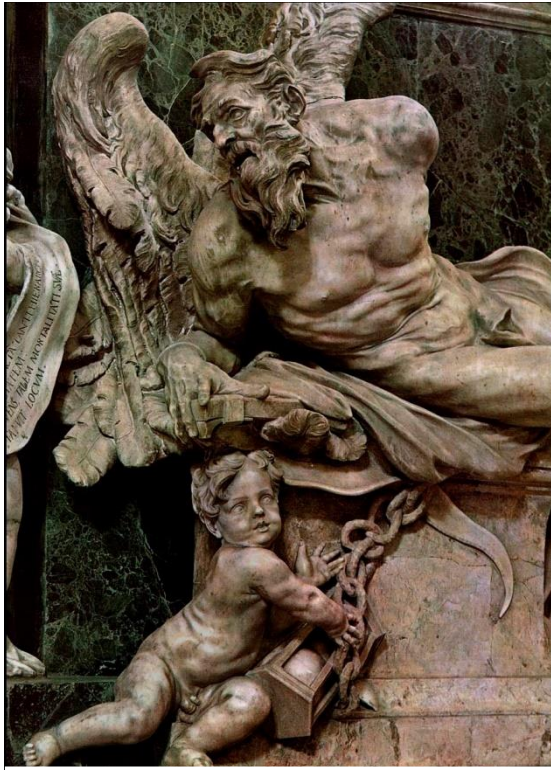


Abbildung 83 Fillippo Parodi, Detail des Grabmals
 Francesco Morosini , ca. 1680, Marmor, Chiesa San
 Nicola ai Tolentini, Venedig.



Abbildung 84 Giovanni Bonazza/Antonio Tarsia, e.a. Monument der
 Familie Valier, 1705-1708, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venedig.



Abbildung 85 Giovanni Bonazza, Relief mit der Zeit (rechts), Detail des Grabmals Valier, 1705-1708, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venedig.



Abbildung 86 Giovanni Bonazza, Die Tugend krönt das Verdienst, Detail des Grabmals Valier, 1705-1708, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venedig.



Abbildung 87 Antonio Tarsia, Giovinezza, um 1716, Sommergarten, St. Petersburg.



Abbildung 88 Fassade der Kirche S. Stae, Venedig.



Abbildung 89 Antonio Corradini, Putto, Detail Die Zeit enthüllt die Wahrheit, 1716-1723.



Abbildung 90 Antonio Tarsia, Putti am Monument Valier,



Abbildung 91 Antonio Corradini, Detail der Nachbildung der Üppigkeitsvase, Großer Garten, Dresden.



Abbildung 92 Giuseppe Torretti, Flora, Villa Pallavicino.



Abbildung 93 Enrico Merengo, Blumenhaltende Putti des Altars in der Chiesa di Santa Maria di Nazareth.



Abbildung 94 Giovanni Bonazza, Aurora, um 1716, Sommergarten, St. Petersburg.

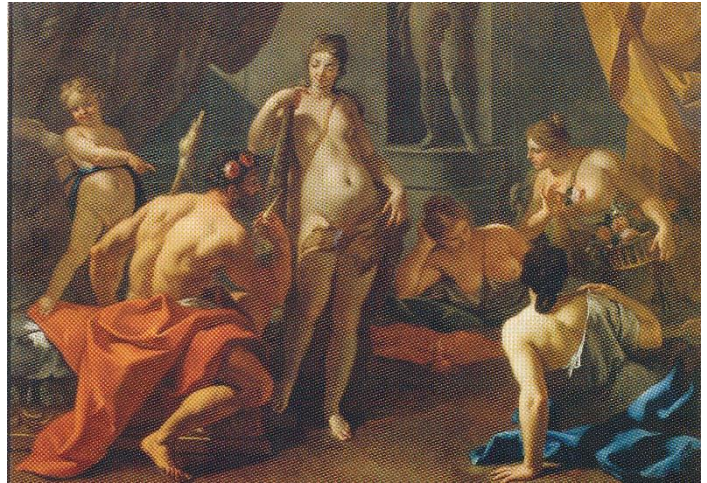


Abbildung 95 Sebastiano Ricci, Herkules und Omphale, Öl auf Leinwand, 181x257 cm, Museo Civico, Belluno.



Abbildung 96 Antonio Corradini, Nereide, um 1716, Sommergarten, St. Petersburg.

ogni cosa per ciò, che riguardava la pignori del pub.
 Servizio *de*

Tran. Bernardo
 No. 11

1725 - 7 Luglio - in Pregadi

Per Statue
 di Torre di Palazzo

Comissioni all'attenzione de' Prov. al Sal di scegliere uno tra le
 migliori sculture, capace di rilucere da pregiudizij le statue
 insigni, che adornano la Torre del Pub. Palazzo, corrispondono
 con equal diligenza nella sua ora letta, accompagnando la
 scelta di An. Fornadini, colle sue protege, e la relazione
 che ha fatto di cadauna delle statue med. Compiaciuti
 perciò il Sen. della scelta del scultore stesso in riguardo
 all'abilità, et esperienza, che possiede, sarà parte del Sen.
 procurare di minorare il dispendio, dovendosi pregiare
 poi nelle lusinghe più importanti, et essor. *che*
 Quanto poi all'altro punto contenuto nella *med.*
 circa l'intaglio primo di pronto. Sop. A. Salini della
 Scala dei Giganti sarà pure dell'attenzione loro fare
 seguire da alcuni Artefici gli esemplari Sop. B. Rello
 lavoro portato alla pub. Ottenuti, e Reperi
 fra questi quello della maggior perfezione in riguardo
 al sito tanto esposto alla vista universale

Intaglio
 per Scalini della
 Scala de'
 Giganti.

Foro Giacomazzi
 No. 11

1725 - 7 Luglio - in Pregadi

Notizi abbondanti riceve questo Cong. di applaudire al zel de' Prov.
 al Sal che con indefesso studio applicati per eseguire le pub. com.
 missioni portano nell'esatta sua ora letta a pub. luma una re.
 lione

Adi 6^{to} set^{re} 1713

Gli Illmi Sig^{ri} Giustitieri Vecchi tre in numero absente
l' Illmo Pasqualigo quarto Collega; Vdita la povera Arte
de Tagliapietra umilmente adimandante che per effetto
di giustizia sia terminato che non essendo dalla regola di
detta Arte permesso a Scultori il poter trattenere alcun garzone
non possi Antonio Coradin Scultor trattenere nella sua Bottega
alcun garzone salvo ad esso Coradin et altri Scultori di
poter ricorrere al Capitolo dell' Arte medesimo per impetrare
la permissione di poter trattenere un garzone come è prescri-
to per l' Intagliatori da vna: e dall' altra udito d. Ant^o
Coradin Scultor, dicente petita minimè fieri debere, anzi,
che sia terminato poter trattenere un garzon in Bottega
et altri giovani a titolo d' instruirli in detta Arte. Onde
S. S. Illme il tutto ben inteso, e maturamente considerato
Christi Nominè inuocato, a quo I tutti tre Vnanimi
e concordi hanno terminato che siano eseguite in tutto
e per tutto le leggi di detta Arte iusta petita del Sost^o
aldo, e nelle spese: -

Ressevi Lina Fante

Tratto dal lib^{ro} Multorum esistente nell' Ufficio Illmo
della Giustitia Vecchia:

Giuseppe Molin per il S.^{ro} Francesco
Todeschini S.^{ro}

Quellen:

Inv. 1726

Steinhäuser, Johann Adam: Inventarium über S.r Königl. Maj. in Pohlen p und ChurFl. Durchl. zu Sachßen pp Statuen, Brust=bilder, Groupen, und ander Gefäß, sowohl antique, als moderne, aus allerhand Marmelstein, Metallique, Porfire, Alabastre pp verfertigt, so von ao. 1723. bis ieziges 1726.te Jahr angeschafft und nunmehr bey inventiren im Decembr. h.a. in Dero grünen Gwölbe, Bilder-Gallerie und Neben=Zimmer, wie auch in Dero Holländ. Palais. Garten aufgesetzt stehend, zu befinden sind. Dreßden den 5. Dezember 1726. Verfertigt durch den Geheim Cämmerier

[Bestand der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung]

Inv. 1728

Specification des Inventars von 1726 mit Nachträgen von 1742

[Bestand der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung]

Spec. 1742

Specification des Inventars von 1726/28

[Bestand der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung]

Inv. 1765

Inventarium über sämtliche im Großen Garten befindliche antike und moderne Statuen, Groupen, Busten, Köpfe etc. 1765

[Bestand der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung]

Leplat

LePlat, Raymond (Hrsg.): Recueil des marbres antiques quise trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresde. Suite de divers marbres ... Dresden 1733/35

Lipsius 1798

Lipsius, Johann Gottfried: Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden: zum Theil nach hinterlassenen Papieren Herrn Johann Friedrich Wacker's ehemaligen Inspektors dieser Galerie, Dresden 1798

Gurlitt 1903

Gurlitt, Cornelius: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Bde. 1-41. Dresden 1880-1923, Bd. 27, Dresden 1903

Skulpturensammlung Inv. ZV 3318

derzeitiges Inventar mit Nummer der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung

Müller 1882

Müller, Gustav Otto: Die Statuen und Bildwerke im Königlichen Großen Garten, In: Dresdner Anzeiger 152, Nr. 218 / 6, August 1882, S. 21

Asche 1978

Asche, Sigfried: Balthasar Permoser. Leben und Werk. Berlin 1978

Skulpturen:

1. Apollon und Marsyas

Höhe etwa 2,08 m

Inv. 1728 B. 77 Nr. 200: „Eine große Groupe von Cararischen Marmor Stein, Apollon und der Satyr Marsias, der Apollo stehet auf den rechten Beine, mit den linken kniet er den Marsias auf die linke Schulter, welchen er mit den Beinen in die Hohe ziehet, an rechten Bein schindet er ihm die Haut mit einem Messer ab, Marsias stemmet sich mit seinen Lincken Arm auf den rechten und das lincke Bein des Apollinis, siehet mit erbärmlicher Mine in die Höhe, oben fliegt ein amouretgen, welches die abgeschundene Haut wegziehet, zwischen Apollo Beinen, sitzt ein Waldpfeiffer, liegt auch unten, 3 Ell. 16 Zoll hoch, auf einen weißen Marmorn Postament 1 Ell. 21. Zoll hoch, unten ein steinern Fuß daran, 15. Zoll hoch.“

Spec. 1742: „Von Marsias etwas Drapperie und des dabey sitzenden Kindes linckes Bein weg, auch am rechten Fuß und Zähnen abgebrochen.“ Vermutlich 1834 verkauft (Müller 1882).

Inv. 1726: B. – Inv. 1765 fol. 198. – Leplat Taf. 202 (‘Opera de An. Corrandini Ven.’). - Lipsius 1798, S. 525.

2. Bacchus und Ariane

Höhe etwa 2,37 m

Inv. 1728 Bl. 78 Nr. 203: "Eine Groupe von weißen Marmor-Stein, der Bacchus und Ariane, Bacchus umbfaßet die Ariane, und küßt sie, Ariadne hat den rechten Arm umb ihn umschlungen, die linke Hand hält sie in die Höhe, woran das Sieben Gestirn hängt, unten sind 2. amourettgen und ein kleiner Satyr, 4. Ell. 3. Zoll hoch, auf ein Postament wie No: 201" (=Kat. 2).

Spec. 1742: „Der Ariadne 1. Arm mit den Sternen, ingl. Das lincke Bein, den dabey liegenden 3. Kindern ein Bein und von 2. Beinen die Zähnen weg.“

Inv. 1726: B. - Inv. 1765 fol. 198. – Leplat Taf. 201 ("Opera de Antonio Contadini V.^o"). – Lipsius 1798, S. 525.

Erhalten ist der Torso des Satyrknaben, Skulpturensammlung Inv. ZV 3318.

3. Die Zeit enthüllt die Wahrheit

Höhe etwa 2,34 m

Inv. 1728 Bl. 78 Nr. 204: "Eine Grouppe von weißen Cararischen Marmorstein, die Zeit, welche die verborgene Wahrheit entdeckt, ein alter Mann mit Flügeln, sizet auf einen felßigt Postament, welcher mit dem lincken Arm eine darbey stehende Weibs Person, welche sich mit den Rücken auf seine Brust lehnet, und ein Tuch als ob er es aufdecken wollte, auch sizt dabey ein kleines Kind, welches in der rechten Hand einen Schild hält, darauf mit erhobener Arbeit die Sonne ist, 4. Ell. 3. Zoll hoch, auf einen weißen Marmorsteinern viereckigten Postament, daran oben ein Haupt Gesims ist, 2. Ell. 5. Zoll hoch, unten ein steinern Fuß.“

Spec. 1742: „Der Jugend fehlen beyde Beine, der Zeit das rechte Bein ist ab. Piedestal nebst darauf liegender Drapperie ist sehr beschädigt.“

Inv. 1726: B. – Inv. 1765 fol. 199. – Leplat Taf. 200 ("dans un bosquet du grand Jardin"). – Lipsius 1798, S. 525 („von Corradini“). – Müller 1882 (bis 1855 in einem Pavillon abestellt, dann auf dem Rasenplatz vor der Großen Wirtschaft). – Gurlitt 1903, S. 482 Abb. 334. –

4. Die Malerei erhebt die Bildhauerkunst

Höhe etwa 2,30 m

Inv. 1728 Bl. 78 f. Nr. 206: "Eine Gruppe von weißen Cararischen Marmor, vorstellend wie die Malerey die Bildhauer-Kunst erhebet, ein Frauen Zimmer so einen Schurtz von Blumen umb den Leib hat, habt ein ander Frauen-Zimmer in die Höhe, diese stehet auf eines alten Manns Brustbild mit großen Barth, ohne Arme, vor welchem nebst etlichen Eisen ein Hammer liegt, 4. Ell. 2. Zoll hoch, auf einen weißen Marmorsteinern Postament, oben umb ein Sims, 1. Ell. 21. Zoll hoch, unten ein steinern Fuß dran."

Spec. 1742: „Die Nase am alten Balthasar u. der dabey liegende Hammer entzwey, der Bildhauerkunst fehlen alle 4. Finger“.

Inv. 1726: B. – Inv. 1765 fol. 198. – Leplat Taf. 220 ("Corradini"). – Asche 1978, S. 156 (Permoser, wohl vor 1705).

In dem "alten Manns Brustbild mit großem Barth" wurde offenbar ein Porträt Permosers gesehen.

11. Literaturliste

Asche 1978/1979

Siegfried Asche, Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1978/1979.

Androsov 2004

Sergey O. Androsov, Pietro il Grande e la scultura italiana, Venedig 2004.

Claudian 2009, ed. Baier

Claudius Claudianus Der Raub der Proserpina, ed. Thomas Baier/Kai Brodersen/Martin Hose, übers. Anne Friedrich/ Anna Katharina Frings, Darmstadt 2009.

Bätschmann/Weddigen 2013

Oskar Bätschmann/Tristan Weddigen, Benedetto Varchi. Rangstreit der Künste. Italienisch und Deutsch, Darmstadt 2013.

Baumstark/Volk 1995

Reinhold Baumstark/Peter Volk (Hrsg.), Apoll schindet Marsyas: über das Schreckliche in der Kunst, Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe, München 1995. → Ausst. Kat

Benuzzi 2014

Fabien Benuzzi, Committenze europee di scultura veneziana nel Settecento. Una panoramica e alcune ipotesi di lavoro, in: Riha Journal 0101, 23. Dezember 2014, URL: <https://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-collecting-italian-art/benuzzi-committenze-europee>, 24.07.2018.

Biasuz 1935

Biasuz, L'opera di Antonio Corradini fuori d'Italia in: Bolletino d'arte, Dez. 1935, Nr. 6, S. 268-279.

Büttner 2002

Andreas Büttner, Vom Körper zum Raum. Einige Anmerkungen zu den medialen Möglichkeiten der Plastik in: Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ekkenhard Mai/Kurt Wetengl (Hrsg.), München 2002, S. 39-51.

Blanke 2000

Harald Blanke: Der Große Garten zu Dresden. Geschichte und Gestaltung im Zeitalter August des Starken 1676–1733. Technische Universität Dresden, Dresden 2000 (Dissertation).

Blanke 2001

Harald Blanke, Die Entwicklungsgeschichte des Großen Gartens zu Dresden in: Der Große Garten zu Dresden. Gartenkunst in vier Jahrhunderte, Sächsische Schlösserverwaltung (Hrsg.), Dresden 2001, S: 21-34.

Brinckmann 1917

A.E. Brinckmann, Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jhdt., Berlin 1917.

Boase 1979

T.S.R. Boase, Giorgio Vasari. The Man and the Book, Washington 1979.

Cassidy-Geiger 2010

Maureen Cassidy-Geiger, Early Meissen Gifts for the Republic of Venice in: Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte, Barbara Marx/Andreas Henning (Hrsg.), Leipzig 2010, S. 97-103.

Cartari 1608

Vincenzo Cartari, Le imagini dei degli antichi, Padua 1608.
URL: <https://archive.org/details/leimagineideidegl01cart>, 30.08.16.

Cogo 1996

Bruno Cogo, Antonio Corradini. Scultore veneziano (1688-1752), Este 1996.

Coliva/Schütze 1998

Anna Coliva/Sebastian Schütze, Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese, Rom 1998.

Czok 1989

Karl Czok, August der Starke und seine Zeit. Kurfürst von Sachsen König in Polen, Leipzig 1989.

Degen 1934

Kurt Degen, August des Starken Kunstintendant: das Wirken des Barons Raymond Leplat in: Dresdner Anzeiger, 10. Januar 1934, S. 2-3.

Deckers 2010

Regina Deckers, Die Testa velata in der Barockplastik: Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit, Rom 2010.

Deckers 2013

Regina Deckers, Antonio Corradini als Virtuose der Bildhauerei und seine Rezeption nördlich der Alpen in: Barockberichte 61. Informationsblätter zu bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Regina Kaltenbrunner (Hrsg.), Salzburg 2013, S. 48-58.

De Vincenti 2002

Monica de Vincenti, Piacere ai dotti e ai migliori'. Scultori classicisti del primo 700', in: La scultura veneta del Seicento e del Settecento, Giuseppe Pavanello (Hrsg.), Venedig 2002, S. 221-281.

Donath/Puppe 2015

Matthias Donath/Roland Puppe, Der Große Garten in Dresden, Leipzig 2015.

Dürre 2013

Stefan Dürre, Lorenzo Mattielli und das „Skulpturenmuseum“ im Großen Garten zu Dresden in: Barockberichte 61, Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Regina Kaltenbrunner (Hrsg.), Museum Salzburg 2013, S. 84–91.

Draper 2014

James David Draper, Antonio Corradini, Adonis in: Recent Acquisitions, A Selection: 2012–2014, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 72, no. 2 (Fall, 2014), S. 41.

Dresdner Anzeiger 1836

Johann Christoph Arnold/Friedrich Gottlieb Aster (Hrsg.), Dresdner Anzeiger, 3. Mai 1836.

Favaretto 2002

Irene Favaretto, Antikensammlungen in Venedig: ein historischer Streifzug vom 14. zum 19. Jahrhundert in: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hrsg.), Venezia! Kunst in venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert (Kat. Ausstel. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD in Bonn, Bonn 2002/2003), Bonn 2002, S. 34-42.

Faccioli 1964

Clemente Faccioli, Di uno scultore estense a Roma, alla metà del Settecento in: Studi Romani, 1964, 12; 3, S. 296-315.

Fehl 1995

Philipp Fehl, Über das Schreckliche in der Kunst: »Die Schindung des Marsyas« als Aufgabe in: Reinhold Baumstark/Peter Volk (Hrsg.), Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe (Kat. Ausst. Bayerisches National Museum, München 1995), München 1995, S. 49-92.

Föcking 2008

Marc Föcking: Endymion. In: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (= Der Neue Pauly. Supplemente. Band 5), Stuttgart/Weimar 2008, S. 253–257.

Francastel 1928

Pierre Francastel, Girardon. Biographie et catalogue critiques, l'œuvre complète de l'artiste, Paris 1928.

Giometti 2010

Cristiano Giometti, Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea, Roma 2010.

Grandsart 1997

H. Grandsart, Ferrières découverts in: *Connaissance des Arts* 535, 1997.

Guerriero 2015

Simone Guerriero, Antonio Corradini a Waddesdon Manor in: Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno, Bozena Anna Kowalczyk (Hrsg.), Cinisello Balsamo 2015.

Hermanin 1935

Federico Hermanin, Gli artisti italiani in Germania, Volume II, Gli scultori, gli stuccatori, i ceramisti, Roma 1935.

Heres 2001

Gerald Heres, Die Aufstellung der Marmorskulpturen Augusts des Starken im Großen Garten in: Der Große Garten zu Dresden. Gartenkunst in vier Jahrhunderte, Sächsische Schlösserverwaltung (Hrsg.), Dresden 2001, S. 64-72.

Herrbach 1987

Elsa Brigitte Herrbach, Bernini's Verità. Die schönste Tugend der Welt oder Versuch sich einer Berniniskulptur zu nähern, phil. Diss. Würzburg 1987.

Hessler 2002

Christiane J. Hessler, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jhdt. in: Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Ekkenhard Mai und Kurt Wetengl (Hrsg.), München 2002, S. 83-97.

Hessler 2014

Christian J. Hessler, Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento, Berlin 2014.

Hodgkinson 1968

Terence Hodgkinson, Two garden sculptures by Antonio Corradini in: Victoria and Albert Museum Bulletin, April 1968, VI, Nr. 2, S. 37-49.

Hodgkinson 1970

Terence Hodgkinson, The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Sculpture, Fribourg 1970.

Hölscher 2006

Tonio Hölscher (Hrsg.), Klassische Archäologie: Grundwissen, 2006.

Hymn. Hom. übers. Doehler 1864

Der homeridische Hymnus auf Demeter metrisch, übers. Eduard Doehler in: Jahresbericht über das vereinigte alt- und neustädtische Gymnasium zu Brandenburg von Ostern 1863 bis Ostern 1864, Brandenburg 1864.

Kat. Ausst. Städtische Kunstsammlungen Augsburg 2000

Kommer, Björn R. (Hrsg.), Adriaen de Vries: 1556–1626; Augsburgs Glanz – Europas Ruhm. (Kat. Ausst., Städtische Kunstsammlungen Augsburg 2000), Augsburg 2000.

Kat. Ausst. Palazzo Reale 2003

Vittorio Sgarbi/Denis Mahon (Hrsg.), Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600, (Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2003/2004), Mailand 2003.

Karsten 2006

Arne Karsten, Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom, München 2006.

Kauffmann 1970

Hans Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin 1970.

Kerényi 1966

Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. Band I. Die Götter- und Menschengeschichten. München 1966.

Klemenčič 2005

Matej Klemenčič, Antonio Corradini: appunti e proposte in: *Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Udine 2005, pp. 289–304.

URL:

https://www.academia.edu/2765925/Antonio_Corradini_appunti_e_proposte_2005_,
30.08.16.

Klemencic Klemenčič 2017

Matej Klemenčič, Antonio Corradini, the Collegio dei Scultori, and *Neo-Cinquecentismo* in Venice Around 1720 in: *The Enduring Legacy of Venetian Renaissance Art*, Andaleeb Badiie Banta (Hrsg.), Abingdon 2017, S. 103-119.

Kruse 2006

Christiane Kruse, Parer viva oder die Kunst der (dis)simulazione im Barock in: *Skulptur: zwischen Realität und Virtualität*, Gundolf Winter/Jens Schröter/Christian Spies (Hrsg.), München 2006, S. 155-178.

Le Plat 1733

Raymond Le Plat (Hrsg.), *Recueil des mabres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden: avec privilege du roy, l'année 1733*, Dreden 1733.

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/leplat1733>, 30.08.16.

Lindner 1984

Ruth Lindner: *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*. Triltsch, Würzburg 1984.

Magazzino italiano 1752

Filippo Venuti (Hrsg.), *Magazzino italiano*, 1752. Digitalisiert von der Oxford University, 23. Oktober 2006.

Maurer 2001

Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*, Zürich 2001.

Mariacher 1947

Giovanni Mariacher, Lo scultore Anotonio Corradini in: Arte Veneta 1. 1947, S. 203-216

Marx 2010

Barbara Marx, Diplomaten, Agenten, Abenteurer im Dienst der Künste. Kunstbeziehungen zwischen Dresden und Venedig in: Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte, Barbara Marx/Andreas Henning (Hrsg.), Leipzig 2010, S. 10-67.

Miller 1865

Alex Miller, Miller's Handbook of Central Scotland: being a guide to Stirling, Bridge of Allan u.A., Glasgow 1865.

Müller 1882

Gustav Müller, Die Statuen und Bildwerke im königl. „Großen Garte“, in: Dresdner Anzeiger, 6. August 1882, Vierte Beilage, Nr. 2018.

Ovid met., ed. Holzberg 2017

Publius Ovidius Naso, Metarmorphosen, ed./übers. Von Niklas Holzberg, o.O. 2017.

Ovid Fas., ed. Gerlach 1960

Publius Ovidius Naso, Fasti. ed. Wolfgang Gerlach, Kempten 1960.

Panofsky 1997

Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie der Renaissance, Übersetzung: Dieter Schwarz, Köln 1997.

Pecchiai 1963

Pio Pecchiai, Palazzo Taverna a Monte Giordano, Florenz 1963

Preimesberger 2002

Rudolf Preimesberger, Liebe zu Skulptur und Malerei. Vincenzo Giustiani (1564-1637): Ein Sammler und seine Sammlung in: Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Ekkenhard Mai und Kurt Wetengl (Hrsg.), München 2002, S. 98-109.

Poeschel 2014

Sabine Poeschel, *Starke Männer – Starke Frauen. Die Geschichte des Aktes*, Darmstadt 2014.

Ravagnan 2002

Giovanna Luisa Ravagnan, *Die Familie Grimani und ihre archäologischen Sammlungen in: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hrsg.), Venezia! Kunst in venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert (Kat. Ausstel. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD in Bonn, Bonn 2002/2003), Bonn 2002, S. 92-94.*

Riccoboni 1952

Alberto Riccoboni, *Sculture inedite di Antonio Corradini in: Arte Veneta 1952, S 151-161.*

Ripa 1603

Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603.

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603>, 30.08.16.

Rossi 2005

Paola Rossi, *Die venezianische Plastik im 18. Jahrhundert in: Venedig. Kunst und Architektur, 2005, S. 644-665.*

Scarpa 2006

Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci. Catalogue Raisonné*, Mailand 2006.

Schemper-Sparholz 2003

Ingeborg Schemper-Sparholz, *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711-1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Karl VI., habil., Wien 2003.*

Schumann 1909

Paul Schumann, *Dresden*, Dresden 1909.

Schütze 2015

Sebastian Schütze, Arbeit am Mythos: Annibale Caracci, Caravaggio, Rubens und Bernini im Dialog mit Michelangelo in: *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo*, Austell. Kat. Bonn 2015, S. 34-55.

Schwarm 2014

Elisabeth Schwarm, Vom Flämisches Haus zum königlich Holländischen Palais zu Altdresden, S. 83-88, in: Ulrich Pietsch/Cordula Bischoff, Japanisches Palais zu Dresden. Die Königliche Porzellansammlung Augusts des Starken, München 2014, S. 83.

Settis 1981

Salvatore Settis, Aletheia in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd. 1, Zürich/München 1981.

Semenzato 1966

Camillo Semenzato, La scultura veneta del Seicento e del Settecento, Venedig 1966.

Sgarbi 2016

Vittorio Sgarbi, Dall'ombra alla luce. Da Caravaggio a Tiepolo, *Il Tesoro d'Italia* IV, Milano 2016.

Spenlè 2005

Virginie Spenlé, Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich: der "bon goût" im Sachsen des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. (ms.) Dresden 2005.

Stahl 1998

Anette Stahl, Die Bildhauerwerkstatt der Familie Torretto. Ein Weg zu Canova, Diss. Berlin 1998.

Temanza 1778

Tommaso Temanza, Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto, Venezia 1778.

Thieme 1998

Ulrich Thieme (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1998.

Volk 1995

Katharina Volk, Marsyas in der antiken Literatur in: Aufgabe in: Reinhold Baumstark/Peter Volk (Hrsg.), Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe (Kat. Ausst. Bayerisches National Museum, München 1995), München 1995, S. 13-18.

Wettengl/Mai 2002

Ekkenhard Mai/Kurt Wettengl (Hrsg.), Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, München 2002.

Weißmann 2017

Carina Anja Weißmann, Die Bronzen des Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740). Im Kontext der Repräsentationsstrategien des europäischen Adels um 1700, phil. Diss. Wien 2017.

Wiener 2017

Jürgen Wiener, In der Natur versteckt. Dissimulative Strategien in der frühneuzeitlichen Gartenskulptur in: Blickränder: Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten, Astrid Lang/Wiebke Windorf (Hrsg.), Berlin 2017, S. 417-451.

Wittkower 1958

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750, Großbritannien 1958.

Wünsche 1995

Raimund Wünsche, Marsyas in der antiken Kunst in: Reinhold Baumstark/Peter Volk (Hrsg.), Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe (Kat. Ausst. Bayerisches National Museum, München 1995), München 1995, S. 19-48.

Wundram/Hubala 1985

Manfred Wundram/Erich Hubala Neue Belser Stilgeschichte, Bd. V, Renaissance und Manerismus; Barock und Rokoko, Stuttgart/Zürich 1985.

Winner 1998

Matthias Winner, Ratto di Proserpina in: Anna Coliva/Sebastian Schütze (Hrsg.), Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese (Kat. Ausst. Casa Borghese, Rom 1998), Rom 1998, S. 180-203.

Zanuso 2000

Susanna Zanuso, Antonio Corradini in: La scultura a Venezia da Sansovino a Canova, Andrea Bacchi (Hrsg.), Mailand 2000, S. 726-730.

Zikos 2006

Dimitrios Zikos, Die edlen Formen der Maniera, Praxis und Ideal im bildhauerischen Schaffen Giambolognas in: Wilfried Seipel (Hrsg.), Giambologna. Triumph des Körpers (Kat. Ausstel. Kunsthistorisches Museum, Wien 2006), Wien 2006, S. 35-70.

Internetquellen:

URL 1: <https://holeousia.com/time-passes-listen/bridge-of-allan/museum-hall/>, 30.08.2017.

URL 2: <https://www.fondazionelevi.it/fondazione/palazzo-giustinian-lolin/quadri/>, 13.07.2018.

URL 3: <http://carezzonico.visitmuve.it/en/il-museo/percorsi-e-collezioni/first-floor-2/tiepolo-room/>, 12.07.2018.

URL 4: <http://www.boehlau-verlag.com/download/159869/BOEHLAU-3825227758-Probe.pdf>, 12.07.2018.

12. Abbildungsnachweis

Abb. 1/ 4-6/ 12-15/ 55/ 78: Camilla Brantl 2018.

Abb. 2: De Vicenti 2002, Abb 39, S. 271.

Abb. 3: Federico Hermanin, L'opera del genio italiano all'estero. Gli artisti in Austria. Volume secondo, Roma 1962.

Abb. 7: Grandsart 1997, S. 39.

Abb. 8: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/966442>, 25.07.2018

Abb. 9/10: Heres 2001, Abb.35, S. 64.

Abb.11: https://www.grosser-garten-dresden.de/fileadmin/ort/grgart/bild/Grosser_Garten/Flyer_und_Dokumente/Grosser-Garten-Dresden-Ausflugstipps-Faltblatt.pdf, 25.07.2018.

Abb. 16: [https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=7&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active_tab\]=overview&search\[constraints\]=persephone%20museo%20nazionale](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=7&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=persephone%20museo%20nazionale), 25.07.2018.

Abb. 17:
[https://www.gmcoinart.de/auction/VASEN_Apulische%20Knopfhenkelschale%20\(Lekane\)%20des%20Unterwelt-Malers.aspx?los=74&lager=00114&ActiveID=0&lang=en](https://www.gmcoinart.de/auction/VASEN_Apulische%20Knopfhenkelschale%20(Lekane)%20des%20Unterwelt-Malers.aspx?los=74&lager=00114&ActiveID=0&lang=en),
25.07.2018.

Abb. 18: Zikos 2006, Abb. 15, S. 56.

Abb. 19: Kat. Ausst. Städtische Kunstsammlungen Augsburg 2000, S. 292.

Abb. 20: Winner 1998, S. 181.

Abb. 21: Thomas Hedin, The Sculpture of Gaspard and Balthazard Marsy. Art and Patronage in the Early Reign of Louis XIV, Kolumbien 1983, S. 97, Fig. 33.

Abb. 22: Scarpa 2006, Abb. 171, cat. 280.

Abb. 23: Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711-1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI, Habil. Universität Wien 2003, Bd. II, Abb. 73.

Abb. 24: <http://arte.cini.it/Opere/225734>, 11.05.2018.

Abb. 25: Leplat 1733, Taf. 201.

Abb. 26: <https://www.mfa.org/collections/object/statue-group-of-a-satyr-a-maenad-and-eros-151195>, 11.07.2018

Abb. 27: [https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=19&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active_tab\]=overview&search\[constraints\]=zwei%20m%C3%A4naden](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=19&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=zwei%20m%C3%A4naden), 18.07.18.

Abb. 28: Fotograf: AlMare 2000.

URL:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeji_Casa_Dei_Vettii_red_on_blue.jp, 20.07.2018.

Abb. 29: Leplat Taf. 132

Abb. 31: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/108848>, 13.07.2018.

Abb. 32: Giuseppe Bergamini, Sebastiano Ricci, Mailand 1989, S. 34.

Abb. 33:

http://www.artericerca.com/artisti_italiani_seicento/molinari%20antonio/5.htm, 20.07.2018.

Abb. 34: <https://www.fondazionelevi.it/fondazione/palazzo-giustinian-lolin/quadri/jean-raoux-bacco-e-arianna-palazzo-giustiniani-fondazione-levi-venezias>, 2.6.2018

Abb. 35: <https://art.famsf.org/corneille-van-cleve/bacchus-and-ariadne-1931154>, 2.6.18

Abb. 36: <http://collections.vam.ac.uk/item/O128068/mercury-and-psyche-copy-of-a-vries-adriaen-de/>, 13.08.2018.

Abb. 37: Leplat Taf. 201.

Abb. 38: Baumstark/Volk 1995, S. 33.

Abb. 39: Leplat 1733, Taf. 65.

Abb. 40: Ausstellung Katalaog, Museo Nacional del Prado, Miguel Falomir, Tiziano, Madrid 2003.

Abb. 41: URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenichino-and-assistants-the-flaying-of-marsyas>, 16.06.2018.

Abb. 42: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/RQ4Xey9x10>, 01.08.2018.

Abb. 43: Nicola Spinosa, Ribera, Neapel 2006, S. 122.

Abb. 44: Baumstark/Volk 1995, S. 203.

Abb. 45: Schlösser und Gärten Verwaltung (Hrsg.), Marmorbad Kassel, Kurzführer 7, Hessen 2001, S. 24.

Abb. 46: De Vincenti 2014, S. 86.

Abb. 47: Leplat 1733, Taf. 200.

Abb. 48:

<https://unidam.univie.ac.at/BildsucheFrames?ts=1527932403&easydb=o9d21hq5ssc84fe g12nr8jg9a7&ls=2&ts=1527937648>, 2.6.18.

Abb. 49:

<https://unidam.univie.ac.at/BildsucheFrames?ts=1527932403&easydb=o9d21hq5ssc84fe g12nr8jg9a7&ls=2&ts=1527937648>, 2.6.18

Abb. 50: Mathias Winner, Verità in: Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese, Rom 1998, S. 298.

Abb. 51: Mathias Winner, Verità in: Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese, Rom 1998, S. 291.

Abb. 52: Diss. Elsa Brigitte Herrbach, Julius-Maximilian Universität Würzburg, Berninis Verità. Die schönste Tugend der Welt oder Versuch sich einer Berniniskulptur zu nähern, Würzburg 1987, Abb. 8.

Abb. 53: Cristiano Giometti, Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea, Roma 2010, S. 218.

Abb. 54: Cristiano Giometti, Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea, Roma 2010, S. 239.

Abb. 56:

http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=W-1472004121953420207, 13.06.2018.

Abb. 57: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1373174>, 13.06.2018.

Abb. 58: <https://www.akg-images.de/archive/Die-Zeit-entschleiert-die-Wahrheit-2UMDHUQWW338.html>, 12.06.2018.

Abb. 59: Deckers S. 204.

Abb. 60: Leplat 1733, Taf. 220.

Abb. 61: Daniel Arass /Andreas Tönnemann, Der europäische Manierismus 1520-1610, München: Beck 1997 S. 248.

Abb. 62/63: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), Case di Artisti in Toscana, Mailand 1998, Abb. 29/30.

Abb. 64: Denis Mahon/Massimo Pullini/Vittorio Sgarbi, Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600, Ausstellung Katalog Palazzo Reale, Mailand 2003, Kat. 64.

Abb. 65/66/67: Wettengl/Mai 2002, Abb. 59/Abb. 67/Abb. 7.

Abb. 68: Coliva, Anna/Schütze, Sebastian, Bernini scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese, Casa Borghese, Rom, 15. März- 20. Sept. 1998, Roma 1998, Abb. 4.

Abb. 69: Klemenčič 2005, S. 300.

Abb. 70: [https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=2&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active_tab\]=overview&search\[constraints\]=vens%20genetrix](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=2&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=vens%20genetrix), 11.07.2018.

Abb. 71:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_Braschi_Glyptothek_Munich_258.jpg, 11.07.2018.

Abb. 72: URL:

<http://scultura.veneto.eu/minisito/Scultura/dettaglio?path=/Company%20Home/Turismo/Preview-OnLine/OnLine/Minisiti/Scultura/DdTraRinascimentoManiera&event-menu2level=/Company%20Home/Turismo/Preview-OnLine/OnLine/Minisiti/ViaAnnia&lang=it>, 31.10.2018.

Abb. 73: URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/93348/>, 10.07.2018

Abb. 74: Victoria J. Avery, La bottega di Alessandro Vittoria in: Andrea Bacchi/ Lia Camerlengo/ Manfred Leither-Jasper (Hrsg.), "La bellissima maniera" Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento (Kat. Ausst. Castello del Buonconsiglio, Trient 1999), Tient 1999, Abb. 4, S. 129.

Abb. 75: Lorenzo Finocchi Ghersi, Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento, Udine 1998, Abb. 131.

Abb. 76: Brinckmann 1917, S. 170

Abb. 77: <https://www.pinterest.com/pin/520869513135214261/>, 30.08.16.

Abb. 79: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239520>, 15.10.2018, Fotocredit: European Sculpture and Decorative Arts and Director's Funds, 2013

Abb. 80: Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.

<https://unidam.univie.ac.at/BildsucheFrames?easydb=mhmi0insdchehnicnitpnadaf27&ls=2&ts=1531226042>, 10.07.2018

Abb. 81: Guerriero 2015, S. 99.

Abb. 82: Bernini scultore, Rom 1998, cat. 8

Abb. 83: http://www.thais.it/scultura/image/ALTE/SB_504.htm, 01.08.2018.

Abb. 84:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_\(Venice\)_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_(Venice)_)

-_Monument_of_the_Valier_Bas-relief_left.jpg#/media/File:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_(Venice)_-_Monument_of_the_Valier_family.jpg, 11.07.2018, Autor: Didier Descouens.

Abb. 85:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_%28Venice%29_-_Monument_of_the_Valier_Bas-relief_left.jpg, 11.07.2018, Autor: Didier Descouens.

Abb. 86:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_\(Venice\)_-_Monument_of_the_Valier_Bas-relief_left.jpg#/media/File:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_\(Venice\)_-_Monument_of_the_Valier_family.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_(Venice)_-_Monument_of_the_Valier_Bas-relief_left.jpg#/media/File:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_(Venice)_-_Monument_of_the_Valier_family.jpg), 11.07.2018, Autor: Didier Descouens.

Abb. 87: Androsov 2004, Abb.86, S. 175.

Abb. 88:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/San_Stae_e_Scuola_dei_Tiraoro_a_Venezia.jpg, 11.07.2018, Fotograf: Wolfgang Moroder.

Abb. 89: Katrin Ortstein, 2018.

Abb. 90:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_\(Venice\)_-_Bertuccio_Valier.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_(Venice)_-_Bertuccio_Valier.jpg), 11.07.2018, Auto: Didier Descouens.

Abb. 91:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ueppigkeitsvase_Grosser_Garten_Dresden-7.jpg, Foto: Rufus46, 01.08.2018.

Abb. 92: <https://www.museogiuseppeverdi.it/de/villa-pallavicino-2/>, 10.07.18

Abb. 93:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Santa_Maria_degli_Scalzi_%28Venice%29_-_Cappella_Manin_-_Altare.jpg, 25.07.2018.

Abb. 94: Androsov 2004, Abb. 89, S. 180.

Abb. 95: Scarpa 2006.

Abb. 96: Androsov 2004, Abb. 87, S. 176.

Abstract

Das Gartenensemble Antonio Corradinis mit insgesamt zehn Skulpturen und drei Vasen für August den Starken, wurde von dessen Kunstagenten Raymond Leplat in Venedig angekauft. Die Auftragsgeschichte und fünf Skulpturen Corradinis werden in der Arbeit mit dem Titel *Traditionelle oder innovative Darstellungsweise in den Skulpturen Antonio Corradinis' – Der Versuch einer bildhauerischen Einordnung seines Gartenensembles für August den Starken* näher untersucht. Darauf folgt eine Einordnung sowohl in den *Paragone*, als auch in die Stilgeschichte.

Die Genese seiner 13 Werke fällt in die Jahre vor 1716 bis 1722, jedoch ist diese nicht vollständig geklärt. In zwei Schiffsladungen erreichte das Ensemble Dresden und wurde anfangs im Garten des Holländischen Palais aufgestellt. 1729 fand eine Übersiedlung in den nahegelegenen Großen Garten statt. Darin wurden die Skulpturen antiken Originalen gegenübergestellt, wodurch sie in eine Art Wettstreit, aber gleichzeitig auch in einen Dialog untereinander traten. Dieser konzeptionelle Gesamteindruck ist durch eine Auktion von 1836 nur noch bedingt wieder herstellbar.

Die auf den ersten Blick ungewöhnliche Darstellungsweise der Skulpturengruppen bildete die Grundlage der Forschungsfrage, ob Corradini innovativ oder traditionell gearbeitet hat. Fünf Gruppen wurden dahingehend näher untersucht und mit Werken unterschiedlicher Gattungen aus dem Cinquecento, Barock und seiner Zeitgenossen verglichen. Mit einer stilgeschichtlichen Einordnung ergab sich, dass Corradini ein Sammelsurium der Epochen kreiert, wodurch er sich von dem vorherrschenden venezianischen Barock distanziert. Er besitzt einen präklassizistischen Einschlag, schöpft gleichzeitig aber auch aus dem Cinquecento, wodurch sein Stil beide Komponenten innehat. Diese Erkenntnis zeigt, dass der Stil des Venezianers zwischen Innovation und Tradition, mit einer Tendenz zum Innovativen liegt.