

IMITATION UND VARIATION

Bemerkungen zum Verhältnis Jan Gregor van der Scharlts zur Antike

Es gehört zu den Gemeinplätzen der Kunstgeschichte, die Entstehung und Blütezeit der Bronzestatuette in der Renaissance in Zusammenhang mit dem Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts zu setzen. Kleinbronzen gehörten zu den bevorzugten Schmuckgegenständen eines jeden Studiolo, gelehrte Sammler waren die wichtigsten Abnehmer für die Künstler, die sich auf dieses Gebiet der Plastik spezialisiert hatten, und sie bestimmten auch durch ihren Geschmack und ihr Interesse für die Antike weitgehend die Thematik der Statuetten.¹ In den Kunstsammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts nahmen in der Regel jedoch nicht die neu-geschaffenen Bronzestatuetten, sondern Skulpturen, Statuetten, Münzen, Gemmen und andere Kunstgegenstände aus der griechischen und römischen Antike den ersten Platz ein. Ihnen galten die eifrigsten Bemühungen der Sammler, für sie wurden die höchsten Preise bezahlt und sie waren besonders prunkvoll und wohlgehütet ausgestellt und aufbewahrt.² Ob diese besondere Wertschätzung der antiken Kunstgegenstände vor allem durch ihre Seltenheit und ihre Eigenschaft, Überreste einer idealisierten Vergangenheit zu sein, zu erklären ist oder ob auch in größerem Maße die Bewunderung ihrer ästhetischen Qualitäten dabei eine Rolle spielte, kann nicht generell beantwortet werden und wird auch von Fall zu Fall verschieden gewesen sein. Sicher ist, daß die berühmten antiken Skulpturen in Rom, Florenz und Venedig von Künstlern und anderen Interessierten gleichermaßen wegen

Erstdruck in: Jürg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel (Hrsg.), *Klassizismus. Epoche und Probleme, Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, Hildesheim 1987, S. 277-287.

© 1987 Georg Olms Verlag, Hildesheim.

1 Hans R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten*, Braunschweig 1967, S. 38ff.

2 Renate von Busch, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, (Diss.), Tübingen 1973, ist die beste Darstellung des Themas.

ihrer künstlerischen Qualität und ihrer Eigenschaft als Zeugen der antiken Welt bewundert wurden. Uns geht es hier jedoch um die Frage, ob die von ihrer künstlerischen Qualität her meist viel anspruchsloseren Antiken in den Sammlungen der mitteleuropäischen Fürsten, Adelligen und Patrizier auch von einem Strahl des künstlerischen Glanzes eines Apollo di Belvedere, eines Laokoon oder einer Venus di Medici gestreift wurden, oder ob ihr Wert hauptsächlich nach außerkünstlerischen Kriterien gemessen wurde. Interessant wird diese Frage, wenn wir das Verhältnis der vielen neuzeitlichen Werke mit antiken Themen zu den originalen oder auch für original gehaltenen Antiken, mit denen sie den Platz in den Sammlungen der Humanisten teilten, zu bestimmen versuchen.

Obwohl die »maniera buona et moderna« des 16. Jahrhunderts sich an Vorbildern der Antike orientierte, erkannten die Zeitgenossen auch in Deutschland offenbar einen stilistischen Unterschied zwischen antiken und modernen Werken. Eine Äußerung Hans Jacob Fuggers über die unverkennbare »differenza delle maestri e delle pratiche« der Antike bzw. der eigenen Zeit scheint ein Beleg dafür zu sein.³ Das ändert natürlich nichts daran, daß die eifrigen Sammler leicht zu fangende Opfer der Fälscher waren; wichtig ist die Tatsache, daß ein Unterschied zwischen antik und modern auch im stilistischen Bereich bewußt war.

Die antiken Kunstgegenstände wurden in der Regel nach ikonographischen und sachkundlichen Gesichtspunkten gesammelt und geordnet. Daraus erklärt sich die Bereitschaft der Sammler, sich mit Kopien zu begnügen, wenn es z.B. darum ging, eine Serie der zwölf römischen Kaiser zu vervollständigen. Auch die oft erstaunlich hohen Preise von Gipsabgüssen und modernen Kopien waren dadurch begründet. Solche Kopien erfüllten aber wahrscheinlich nicht nur ihre Funktion als ikonographische Lückenbüßer, sie vermittelten vielmehr auch im Bereich des Stils den Eindruck von Authentizität, auch wenn sie keine Originale waren. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Bedeutung den vielen Statuetten aus Bronze oder anderen Materialien mit antiken Themen von modernen Künstlern zukommt. Sind sie nur als Ersatz für Antiken gesehen worden, mit

3 Ebd., S. 151 und S. 309, Anm. 178.

solchen sozusagen austauschbar, oder genossen sie auch einen eigenen Wert als Werke zeitgenössischer Kunst, als selbstständige Auseinandersetzung mit den überlieferten Themen der Antike?

Wir wollen die hier angeschnittenen Fragen ausgehend von einigen Werken des niederländischen Wanderkünstlers Jan Gregor van der Schardt in Nürnberg zu erörtern versuchen. Nürnberg scheint als Kunstmilieu für solche Fragestellungen besonders geeignet zu sein. Seit dem 15. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum des deutschen Humanismus, war Nürnberg durch das Wirken Dürers ein Einfallstor der italienischen Renaissance gewesen. Mit seinen Arbeiten und den Werken von Veit Stoß oder der Vischer-Hütte gewann die bildende Kunst einen besonderen Rang unter den Handwerken. Sie standen aber – von wenigen Ausnahmen abgesehen – im Stil und Ausdruck der antiken Kunst so fern, daß sie kaum zu einem Vergleich mit ihr anregen konnten. Die von Dürer eingeleitete Entwicklung einer Assimilation der italienischen Renaissance fand keine bedeutende Fortsetzung. Es fehlten starke Künstlerpersönlichkeiten, die es vermocht hätten, die Kunst über die Ebene des soliden Handwerks emporzuheben. Wir dürfen daher nicht erwarten, daß die Erzeugnisse der zeitgenössischen Kunst in den Nürnberger Humanisten ein Bewußtsein für das künstlerische Spannungsverhältnis zwischen Antike und moderner Kunst erwecken konnten. Mit der Niederlassung Jan Gregor van der Schardts in Nürnberg trat hier jedoch eine neue Situation ein.

Jan Gregor van der Schardt wurde um 1530 in Nimwegen geboren.⁴ Wo er seine erste künstlerische Ausbildung erhielt, ist nicht bekannt. In den 60er Jahren war er in Italien, und in Rom soll er sich durch Antikenkopien einen Namen gemacht haben. Ende der 60er Jahre war er in Bologna und wahrscheinlich auch in Venedig tätig, bis er 1569 in den Dienst Kaiser Maximilians II. trat. Merkwürdigerweise ließ er sich nicht in Wien oder Prag nieder, wo der Hof in der Regel weilte, sondern in Nürnberg. Das hängt wahrscheinlich mit der Absicht des Kaisers zusammen, den neuberufenen Künstler mit den Nürnberger Goldschmieden zusammenarbeiten zu lassen: Man denkt dabei vor allem an den

4 R.A. Peltzer, *Johann Gregor van der Schardt (Jan de Zar) aus Nimwegen. Ein Bildhauer der Spätrenaissance*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 10/1916–18, S. 198ff.

großen Silberbrunnen, den Maximilian in den Jahren 1571–78 von Wenzel Jamnitzer ausführen ließ. Wahrscheinlich hat van der Schardt Modelle für den figürlichen Schmuck des Brunnens geliefert. Womit er sonst vom Kaiser beauftragt wurde, wissen wir nicht.

Als Hofkünstler konnte Jan Gregor van der Schardt wahrscheinlich relativ unbehindert in Nürnberg arbeiten. Nach dem Tod des Kaisers aber kann es schwieriger geworden sein. Das mag der Grund dafür sein, daß er für einige Zeit nach Dänemark ging, um dort für König Friedrich II. zu arbeiten. Nach Nürnberg zurückgekehrt, finden wir ihn in der Werkstatt eines Goldschmiedes tätig, danach gibt es keine weiteren Hinweise über seine Tätigkeit.⁵

In Nürnberg wird van der Schardt sicherlich mehr als einmal Modelle für Goldschmiede geliefert haben, und wir dürfen wohl auch vermuten, daß er solche für den Bronzegießer Georg Labenwolff modelliert hat. Eigene Werke von seiner Hand sind jedoch selten. Das macht es heute schwer, eine genaue Vorstellung von seiner Kunst zu gewinnen. Es ist bekannt, daß er neben der Arbeit für den Kaiser Porträts und Statuetten in Ton und Bronze für private Auftraggeber ausgeführt hat. Am besten belegt sind seine Arbeiten für Willibald Imhoff, einen der führenden Patrizier und Humanisten der Stadt.⁶ 1570, also kurz nach seiner Ankunft in Nürnberg, hat van der Schardt Imhoffs Büste modelliert (Berlin-Dahlem) und zu einem unbekanntem, aber späteren Zeitpunkt die Büste Anna Imhoffs, seiner Gattin. Diese Büsten, die ganze Brustbilder sind, sind stilistisch eng verwandt mit der venezianischen Porträtplastik der Zeit und legen Zeugnis von seinen italienischen Erfahrungen ab. 1572 kaufte Imhoff vom Künstler ein »Weipbild [...] mit dem kindlein, Fortuna maritima«. Nach dem Preis zu urteilen, der mit 32 Floriner weit über der auch nicht geringen Summe von 22 Floriner lag, die er für seine große Büste bezahlte, dürfte es sich um eine Bronzeplastik handeln. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß die einige Jahre später in Imhoffs Besitz verzeichnete »Meergöttin von Gibs gebrannt« mit der Fortuna maritima identisch ist, obwohl die Ähnlichkeit der Benennung

- 5 Zur Tätigkeit des Künstlers in Dänemark vgl. B. Liisberg, »Hans Billedgyder« og figurerne paa Kronborgfontainen, in: Kunstmuseets Aarskrift 1921–23, Kopenhagen 1924, S. 121–138, und L.O. Larsson, Bemerkungen zur Bildhauerkunst am dänischen Hofe im 16. und 17. Jahrhundert, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge, 26/1975, S. 181ff. und in diesem Band, S. 117–135.
- 6 Peltzer, a.a.O., S. 198ff.

uns das vermuten lassen könnte.⁷ In einem Inventar der Sammlung Imhoffs aus dem Jahre 1573 sind merkwürdigerweise keine Werke von der Hand Jan Gregor van der Scharchts aufgeführt, obwohl die Büste und die Venusstatuette damals nachweislich in seinem Besitz waren. Dagegen führt uns dieses Inventar deutlich vor Augen, welchen Vorrang die »marbelsteinernen köpfe«, d.h. die antiken oder für antik gehaltenen Porträtbüsten genossen.⁸ Sie werden zuerst aufgeführt und, sofern sie heil sind, sehr hoch geschätzt. Vergleichen wir die im Inventar angegebenen Werte, dann fällt aber auch auf, wie hoch die Preise waren, die Imhoff für die Werke van der Scharchts zu zahlen bereit war.

Die größte Sammlung von Werken van der Scharchts scheint sich im Besitz des Nürnberger Kaufmanns Paul von Praun befunden zu haben. Leider ist kein zeitgenössisches Inventar seiner Sammlung bekannt, nur eine allerdings sehr ausführliche Beschreibung vom Ende des 18. Jahrhunderts. Inwieweit diese von Chr. T. von Murr verfaßte Beschreibung in Umfang und Inhalt mit dem Bestand, der sich in Paul von Prauns Besitz einmal befand, übereinstimmt, kann natürlich nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden.⁹ Es ist gut möglich, daß manche Stücke in den über 150 Jahren, die seit dem Tod Paul von Prauns verflossen waren, ausgeschieden worden und andere vielleicht dazugekommen waren. Unklar bleibt auch, worauf sich die Künstlerbestimmungen Murrs stützen: gehen sie auf alte Überlieferung zurück, gab es ein Inventar mit Künstlernamen oder handelt es sich um Zuschreibungen, die Murr selbst vorgenommen hat? Trotz dieser Unsicherheit dürfen wir vielleicht die Angaben über den sonst fast unbekanntenen Jan Gregor van der Scharcht als relativ zuverlässig ansehen.

Murr verzeichnet unter den Bronzestatuetten zwei Merkurfiguren, eine Minerva und ein Kruzifix von diesem Künstler. Besonders reich aber war die Sammlung von Terracottafiguren, die ihm zugeschrieben wird. Es handelt sich hier vor allem um Kopien nach Antiken, aber auch Kopien der Tageszeiten von Michelangelo in der Medicikapelle befanden sich darunter.¹⁰

Kopien nach den berühmten Antiken und modernen Skulpturen in Italien waren offensichtlich gefragt. Wir

7 Ebd.

8 Th. Hampe, *Kunstfreunde im alten Nürnberg und ihre Sammlungen*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 16, 1904, S. 114 (Imhoffs Inventar). Vgl. auch Busch, a.a.O., S. 99ff.

9 Hampe, a.a.O., S. 82ff. Christophe Theophile de Murr, *Description du Cabinet de M. Paul de Praun a Nuremberg*, Nürnberg 1797.

10 Murr, a.a.O., S. 230 und S. 240.



- 1 Jan Gregor van der Schardt, *Minerva*. Bronze, Privatbesitz.
- 2 Jacopo Caraglio (nach Rosso), *Minerva*. Kupferstich.

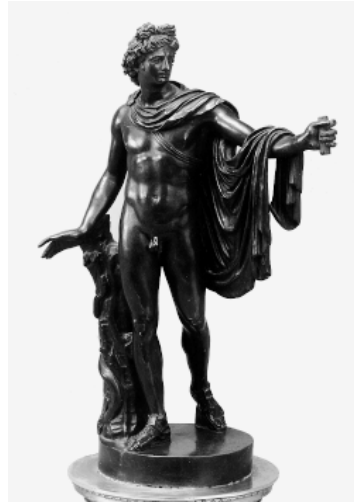
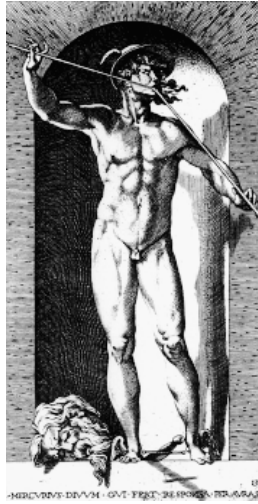
haben ja auch gesehen, daß van der Schardt wegen seiner Antikenkopien berühmt wurde. Wie originalgetreu diese Kopien waren, können wir nicht sagen, solange keine davon sicher nachgewiesen werden kann. Es ist aber anzunehmen, daß ihr Wert für die humanistisch gebildeten Sammler vor allem in der Zuverlässigkeit der Wiedergabe lag.

Wenden wir uns jetzt den selbständigen Arbeiten van der Schardts zu. Zwei von den von Murr genannten Figuren können heute mit einiger Sicherheit nachgewiesen werden: Merkur und Minerva. Der Bronzemercur in der Sammlung Prauns maß nach der Angabe Murrs 3 1/2 Fuß, d.h. etwas über 100 cm. Das entspricht der Größe eines Bronzemerkurs im Stockholmer Nationalmuseum, der mit dem hohen Bronzesockel 114 cm mißt. Diese Figur ist signiert JGVSF (Jan Gregor van Schardt Fecit?). Sie darf als Ausgangspunkt für weitere Zuschreibungen an den Künstler genommen werden. Dem Stockholmer Merkur sehr ähnlich sind zwei untereinander fast gleiche, 53 cm hohe Statuetten in Wien und Stuttgart. Gleich groß ist auch eine vor kurzem aus englischem Privatbesitz nach den USA verkaufte Minervastatue, die seit Peltzer als ein Werk van der Schardts gilt. Die gleiche Größe und die Ähnlichkeit der Sockel sprechen

dafür, sie als Gegenstück zu dem kleineren Merkur zu sehen.

Betrachten wir nun diese Statuetten von unserer am Anfang dieses Beitrages formulierten Fragestellung aus. Minerva (Abb. 1), nur mit Helm und Sandalen bekleidet, hält in der rechten Hand den Schild mit dem Gorgonenkopf, die linke hat ursprünglich eine Lanze gehalten. Die Gestalt ist schlank und zierlich. Das Standmotiv ist nicht eindeutig zu bestimmen; der rechte Fuß hebt sich in einer Weise vom Boden, daß der Eindruck entsteht, die Göttin wolle einen Schritt vorwärts machen, Schild und Lanze dagegen deuten darauf, daß sie stillsteht. Die Andeutung des Schrittmotivs trägt wesentlich dazu bei, der Figur den Eindruck von Leichtigkeit und Grazie zu geben. Ein antikes Vorbild für diese Statuette ist nicht bekannt und wahrscheinlich auch nicht vorhanden gewesen. Mit ihrer für eine Minerva unüblichen Nacktheit kann sie als bewußte Abweichung von der geläufigen antiken Ikonographie verstanden werden. Im Rahmen einer Sammlung, in der antike und moderne Kunstwerke nebeneinander standen, muß sie als Ausdruck der Ambition des Künstlers verstanden werden, innerhalb des vorgegebenen Rahmens der antiken Mythologie und der klassischen Kunst seine Eigenart zu artikulieren.

Nun ist allerdings die unbekleidete Minerva keine ganz eigene Erfindung von der Scharchts. Dieses Motiv und auch die Haltung der Figur hat van der Schardt von einem Kupferstich Jacopo Caraglios aus der Serie der antiken Gottheiten (gestochen nach Zeichnungen Rossos) übernommen (Abb. 2). Vergleichen wir aber Kupferstich und Statuette miteinander, so sehen wir, wie wenig von ihrem Reiz die Bronze dem Kupferstich verdankt. Caraglios Minerva hat eine vollere Gestalt und ist in einer kraftvoll bewegten Haltung dargestellt, die mit der grazilen Zurückhaltung der Bronze kontrastiert. Schon in der Weise, wie Minerva den Schild hält, zeigt sich der Unterschied in der Auffassung der beiden Künstler. Andere Abweichungen vom Vorbild zeigen vielleicht noch deutlicher die Absicht von der Scharchts, seiner Minerva ihren eigenen Charakter zu geben: anstelle des flachen, ungeschmückten Helmes bei Rosso bzw. Caraglio hat van der Schardt seiner Göttin einen hohen, reich verzierten Helm gegeben. In vergleichbarer Weise reicher ge-



bildet ist auch der Schild der Bronzestatuette: statt der schlichten Rundung auf dem Kupferstich ein bewegter Umriss mit dezentem Rollwerk. Mit einem Vergleich aus der Architekturtheorie der Zeit könnte man diese Unterschiede mit den Worten zusammenfassen, Jan Gregor van der Schardt habe die kraftvoll dorisch anmutende Minerva Caraglios in eine anmutige korinthische Jungfrau verwandelt.

Auch Merkur (Abb. 3) ist mit Sandalen und Helm, aber sonst unbekleidet dargestellt. Mit seiner Schritthaltung, dem leicht zurückgelehnten Oberkörper, dem ausgestreckten Arm und geneigten Kopf scheint er leicht dahinzueilen. Die Bewegungen Merkurs spiegeln die Haltung Minervas leicht variiert wieder – auch das ein Argument dafür, sie als Gegenstück zu sehen.

Jan Gregor van der Schardt hat wahrscheinlich die Merkurstatuetten während seines Aufenthaltes in Nürnberg geschaffen. Vielleicht hängt der Entwurf mit der Arbeit am sogenannten Silbernen Brunnen zusammen, zu dem mindestens ein Merkur gehörte.¹¹

Wie schon für Minerva wird man auch für Merkur vergleichend nach einem antiken Vorbild suchen. Zwar gibt van der Schardt dem Merkur seine üblichen Attribute, er scheint aber in der Statuette seine Vorstellung vom Wesen des Götterboten mehr durch Haltung und Bewegung zum Ausdruck

3 Jan Gregor van der Schardt, *Merkur*. Bronze, Nationalmuseum, Stockholm.

4 Jacopo Caraglio (nach Rosso), *Merkur*. Kupferstich.

5 Giacomo Zoffoli, *Apollo di Belvedere*. Bronze, Nationalmuseum, Stockholm.

11 Renate Bauer u. Herbert Haupt (Hrsg.), *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72/1976, S. 81, Nr. 1520. Der Stockholmer Merkur kann auch identisch sein mit Nr. 1977 des Kunstkammerinventars, einem 2 Ellen hohen Mercurius, der eine Pallas als Gegenstück hatte. Allerdings vermutet der Verfasser des Inventars, sie »seyen vom alten Abundio« (Abundio).



6 Giovanni Bologna, Merkur. Bronze, Kunsthistorisches Museum, Wien.

bringen zu wollen als durch Anlehnung an ein bekanntes antikes Vorbild. Von dem in deutschen Humanistenkreisen berühmten, von Conrad Peutinger, Petrus Apianus und anderen abgebildeten römischen Merkurrelief in Augsburg hat er keine Notiz genommen.¹²

In diesem Fall konnte van der Schardt nicht auf die Götterserie Caraglios zurückgreifen. Caraglio zeigt Merkur eine Doppelflöte blasend. Zu seinen Füßen liegt der abgeschlagene Kopf des Argus und ein Schwert (Abb. 4). Wie die übrigen Stiche Caraglios ist auch diese Darstellung eine ikonographische Neuschöpfung, wahrscheinlich in Anlehnung an antike Satyrgestalten, wie etwa die kleine Bronzestatue im Museo Archeologico in Florenz. Schardt scheint vielmehr von einer der berühmtesten antiken Skulpturen überhaupt, dem Apollo di Belvedere (Abb. 5), ausgegangen zu sein. Durch ihre stärkere Körperdehnung und ihre lebhafteren Bewegungen erhält die Merkurstatuette jedoch einen ganz anderen, leichteren und beschwingteren Charakter als der ernste Apoll. Auch hier also eine Veränderung des Ausdrucks bei weitgehender formaler Anlehnung an ein Vorbild, wie bei Minerva.

In gewissem Sinne gehört auch der fliegende Merkur von Giovanni Bologna (Abb. 6) zu den Voraussetzungen für den Entwurf der Merkurstatuette. Zwar scheinen die beiden Figuren auf den ersten Blick nicht viel miteinander zu tun zu haben, beim näheren Hinsehen wird man aber eine Reihe von Ähnlichkeiten entdecken, wie die Streckung des Körpers und die Neigung des Kopfes, die kaum auf Zufall beruhen können. Daß Schardt Giovanni Bolognas Merkur kannte, dürfen wir voraussetzen. Auch wenn er die um 1565 entstandene erste Fassung des fliegenden Merkurs nicht gesehen hatte, bevor er Italien verließ, dürfte er als Hofbildhauer am Wiener Hofe den Merkur gesehen haben, der als Geschenk des Florentiner Hofes in den Besitz Kaiser Maximilians gelangt war.¹³

Der Merkur van der Schardts scheint seinerseits die Künstler des Kaiserhofes beeinflusst zu haben. Seine charakteristische Schritthaltung mit zurückgeknicktem Knie, vorgeschobenen Hüften und zurückgelehntem Oberkörper finden wir z.B. in der Malerei Bartholomäus Sprangers aus den

12 Vgl. dazu Erwin Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1/1921–22, S. 43–92. Englisch in: *Meaning in the visual arts*, Garden City (mehrere Auflagen), Kap. 6.

13 Zum Problem der Identifikation dieser Skulptur vgl. *Giambologna. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*. Ausstellungskatalog, Wien 1978, Nr. 34.

80er Jahren, und noch in den 90er Jahren zeichnet Jan Muller einen Apoll nach einem Entwurf von Adrian de Vries in einer Haltung, die direkt von dem Stockholmer Merkur angeregt zu sein scheint (Abb. 7).

Mit unserer Interpretation gehen wir davon aus, daß die Abweichungen gegenüber Vorbildern bewußt vorgenommen wurden, um ein Thema in Form und Charakter so zu variieren, daß, ohne den sichtbaren Zusammenhang mit dem Vorbild zu verlieren, eine ganz neue Gestalt entstand. Man mag sich fragen, ob eine solche Interpretation überspitzt und anachronistisch ist. Von Zeitgenossen aus dem Umkreis von Jan Gregor van der Schardt sind uns keine Äußerungen bekannt, die unsere Interpretation unterstützen könnten; bei Vasari dagegen finden wir eine Bemerkung, die zeigt, daß ein Bewußtsein für solche Zusammenhänge zumindest in Italien existierte. In der Vita Baccio Bandinellis schreibt Vasari über den Orpheus im Palazzo Medici:

Immitò in questa opera l'Apollo di Belvedere di Roma, e fu lodatissima meritamente; perchè, con tutto che l'Orfeo di Baccio non faccia l'attitudine d'Apollo di Belvedere, egli nondimeno immita molto propriamente la maniera del torso e di tutte le membra di quello.¹⁴

Ähnliches ließe sich über die hier besprochenen Figuren Jan Gregor van der Schardts sagen – die Frage ist nur, ob jemand zu Lebzeiten des Künstlers bereit war, es so zu sehen. Dürfen aber nicht die hier besprochenen Werke des Künstlers, die Beliebtheit der Kleinbronzen Giovanni Bolognas auch unter mitteleuropäischen Sammlern und der große Erfolg eines Adrian de Vries uns zu der Annahme ermutigen, daß die Künstler nicht nur in Italien, sondern auch in Mitteleuropa in den Humanisten- und Sammlerkreisen Auftraggeber und Käufer fanden, die ein offenes Auge für die subtilen Reize der formalen Variation und der ikonographischen Neuinterpretation, d.h. für die echt humanistischen Qualitäten ihrer Werke besaßen?



7 Jan Muller (nach Adrian de Vries). Apoll, Kupferstich.

14 G. Vasari, *Le vite* (ed. Milanesi) VI, S. 143.