

Eike D. Schmidt

Paul Heermann's ivoren *Samson en twee Filistijnen* naar Michelangelo

In het Rijksmuseum bevinden zich twee beelden – het ene van ivoor, het andere van notenhout – die sterke overeenkomst vertonen met de bronzen navolgingen van Michelangelo's *Samson en twee Filistijnen* (afb. 4), dat zelf verloren is gegaan.¹ Hoewel die relatie al geruime tijd geleden werd gelegd, bleef een diepgaande vergelijking van beide beelden met de bronzen tot nu toe uit. Deze bijdrage beoogt de positie duidelijk te maken van de twee beelden ten opzichte van elkaar en ten opzichte van de andere navolgingen.

Het ivoren beeld

De ivoren *Samson en twee Filistijnen* (afb. 1–3) is met 15 cm nog niet half zo hoog als de bronzen navolgingen van Michelangelo's beeld, die bijna zonder uitzondering tussen de 35 en 38 cm meten.² Het belangrijkste verschil met de bronzen is dat de ivoorsnijder de openingen in het midden achterwege heeft gelaten en alleen aan de buitenkant vrijstaande delen heeft aangebracht. Zo wordt in het achteraanzicht (afb. 2) de ruimte tussen Samsons achterwerk en de linkerarm van de vechtende Filistijn, en die tussen de rug van de Filistijn en zijn op de grond liggende medestrijder, door diepe insnijdingen gevormd; alleen Samsons linkerbeen is losgemaakt uit het blok. In zijaanzicht (afb. 3) wordt het centrum van het beeldje geheel aan het zicht onttrokken door de vechtende Filistijn, die – in strijd met elke anatomische logica – diep achterover buigt naar zijn

medestrijder. Binnenin doordringen de vormen elkaar en gaan op in het ivoor, waardoor de stabiliteit van het beeldje wordt vergroot. De ivoorsnijder kan er echter ook een esthetisch doel mee nagestreefd hebben, namelijk om de nauwe verstrengeling van de strijders – al aanwezig bij Michelangelo – nog sterker te doen uitkomen. Dit wordt onderstreept door het feit dat de rechterduim en -wijsvinger van de liggende Filistijn zijn ingevoegd in het onderste van de twee diepe gaten aan de achterkant; daardoor lijkt zijn rechterarm – die bij de bronzen navolgingen niet zichtbaar is – bekneld tussen de ledematen van de strijders. De hand van de Filistijn die het rechterdijbeen van Samson vastgrijpt, zit eveneens ingeklemd, tussen been en rug van diezelfde Filistijn. Deze afwijkingen van Michelangelo's voorbeeld verrijken tegelijkertijd het verhalende karakter van het tafereel. Datzelfde geldt voor de gespannen tenen van de linkervoet waarop de vechtende Filistijn steunt (afb. 1); bij de andere uitvoeringen rust diens linkervoet op het hellende gedeelte. De Filistijn die op de grond ligt, is niet zoals bij de bronzen beelden als een dode weergegeven, maar nog levend. Zijn gezicht is vertrokken van de pijn; zijn armen liggen immers bekneld onder het gewicht van de strijder. Dergelijke, nog in leven zijnde Filistijnen komen behalve bij navolgingen van dit ivoren beeldje, voor bij een terracotta groep uit Bayonne. De mimiek van de Filistijnen en de groepering van de figuren wijken echter

Afb. 1-3. Paul Heermann (1673-1732), Samson en twee Filistijnen (naar Michelangelo), op twee plaatsen gesigeneerd 'PH' (ligatuur), ivoor, 15 cm hoog. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. BK-NM-674.





zo zeer af van de ivoren versie dat het niet aannemelijk is dat het terracotta beeld daarvoor als voorbeeld heeft gediend.³ Het idee van de nog levende Filistijn is waarschijnlijk afkomstig van de ivoorsnijder zelf, die daarmee getuigt van een uitgesproken belangstelling voor de weergave van dramatische mimiek.

Welk voorbeeld de ivoorsnijder heeft gevolgd, is aan de hand van de kopieën van Michelangelo's *Samson* niet te bepalen. Wel staat vast dat het beeldje tot die groep van navolgingen behoort waarbij de beenstand van de Filistijn ten opzichte van de oorspronkelijke compositie is vereenvoudigd.⁴ Verder moet het gevolgde voorbeeld een van de eerste afgietsels uit de gebruikte mal zijn geweest, waar-

bij het motief van Samson die door een van de Filistijnen in zijn bil wordt gebeten, nog precies tot uitdrukking kwam; bij latere gietfels is de detaillering van dit onderdeel vaak verloren gegaan. Dat de zegevierende strijder geen ezelskinnebak (het 'wapen' waarmee Samson de Filistijnen versloeg) maar een knots in zijn hand houdt, hoeft overigens niet te betekenen dat het hier om een Hercules-interpretatie zou gaan; een gevecht van Hercules met twee menselijke tegenstanders tegelijk zou een uitzonderlijk thema zijn. Deze iconografische onzuiverheid wijst er veel meer op dat het voor de kunstenaar in de eerste plaats de plastische uitdaging is geweest die hem tot het beeld heeft aangezet.

Afb. 4. Florence, 16de eeuw, Samson en twee Filistijnen (naar Michelangelo), brons, 37,2 cm hoog. Museo Nazionale del Bargello, Florence, inv.nr. 286 (foto: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Florence).



Mainz of Dresden?

Het ivoren beeldje is twee keer gesigineerd met *PH* (in ligatuur): aan de rand van het standvlak, onder de linkervoet van de strijdende Filistijn, en aan de onderzijde van het standvlak, parallel aan de achterrand. Met dit monogram zijn in de loop van de 19de eeuw twee kunstenaars geassocieerd: Paul Heermann (1673–1732), die in Dresden beeldhouwer was aan het hof van August de Sterke, en de in Mainz werkzame Peter Hencke (overleden 1777).

In 1895 dacht Christian Scherer, die als eerste de Duitse ivoorkunst uit de baroktijd diepgaand bestudeerde, in eerste instantie aan Paul Heermann, van wie vaststond dat hij in ivoor werkte. Daar de meeste werken van de monogrammist zich echter in het Herzog Anton Ulrich-museum in Braunschweig bevonden, gaf hij vervolgens de voorkeur aan een anonus die in de tweede helft van de 17de eeuw aan het Braunschweigse hof zou hebben gewerkt.⁵ Onder de indruk van het pas ontdekte *Hemelvaart van Maria*, een ivoren paneel dat voluit door Peter Hencke was gesigineerd, schreef Scherer uiteindelijk in 1897 het volledige gemonogrammeerde werk aan Hencke toe.⁶ Deze toeschrijving hield lange tijd stand⁷ en werd ook geciteerd in twee catalogi van het Rijksmuseum, uit respectievelijk 1904 en 1973.⁸ In 1966 verdedigde Eugen von Philippovich deze interpretatie nog uitvoerig.⁹

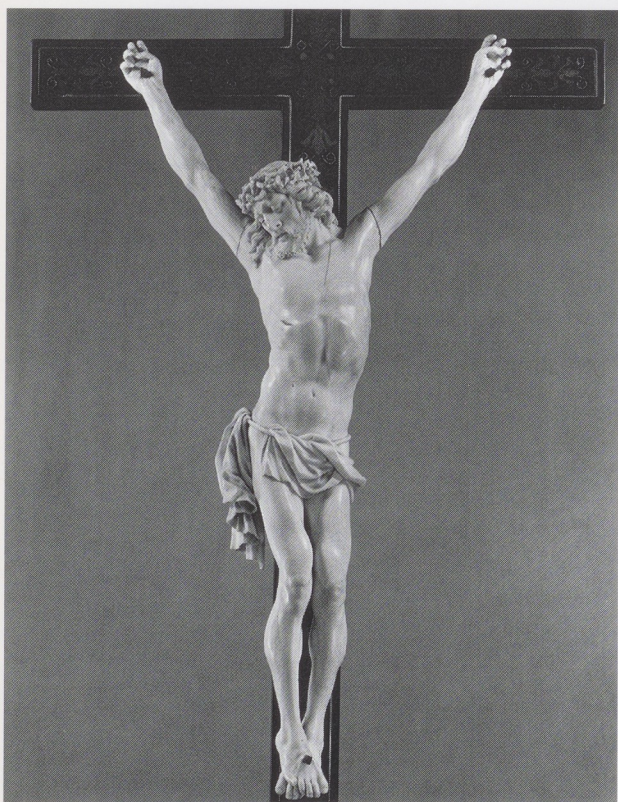
In 1970 deed Sigfried Asche een poging om de monogrammist *PH* te identificeren met Paul Heermann. Hij schreef deze het met *PH* gesigineerde, ivoren reliëf toe met *Judith met het hoofd van Holofernes* in het Museum van Schwerin, dat nauw verwant is aan een reliëf uit Böttger-steengoed, een voorloper van het Meissen-porselein dat aan het begin van de 18de eeuw bij Dresden werd geproduceerd.¹⁰ Aanvankelijk vond Asche nauwelijks gehoor.¹¹ Pas in 1984 onderwierp Christian Theuerkauff, die in zijn eerdere publicaties nog de Hencke-stelling had verdedigd,¹² het oeuvre van de monogrammist aan een revisie, om vervolgens voor toeschrijving aan Paul Heermann te pleiten. Hij scheidde de met *PH* gemonogrammeerde ivoren van de voluit door Hencke gesigineerde en daarmee samen-

hangende werken in ivoor. Bij de twee omvangrijkste beeldgroepen van de monogrammist – reliëfs met genrescènes en met religieuze onderwerpen – bestudeerde hij vervolgens stijl en motieven, om zo de samenhang tussen beide groepen aan te tonen. Op de lijst van gemonogrammeerde ivoren beeldjes die hij – op grond van vergelijking met de reliëfs – aan Heermann toeschreef, voerde hij ook de Amsterdamse Michelangelo-kopie op.¹³

De *Samson* in het Rijksmuseum vertoont inderdaad noch in stijl noch in de afwijkingen van Michelangelo's voorbeeld, een nauwe relatie met de gesigineerde beelden van Peter Hencke. Na vergelijking van Hencke's Londense reliëf *Roof van de Sabijnse maagden* (1743) met het bijbehorende voorbeeld, de Liechtensteinse bokaal van Matthias Rauchmiller (1676), had Theuerkauff al in ander verband benadrukt dat het toevoegen van opvallende motieven, bijvoorbeeld het aan de haren trekken van de tegenstander, karakteristiek was voor deze meester.¹⁴ Het enige opvallende motief bij de ivoren *Samson*, de beet van de Filistijn in Samsons bil, is echter overgenomen van het oorspronkelijke voorbeeld en is daarmee niet karakteristiek voor de persoonlijke stijl van de kunstenaar.

De *Samson* heeft met de *PH* gemonogrammeerde reliëfs uit Londen meer gemeen dan alleen de vorm van het monogram.¹⁵ De brede – van Michelangelo's voorbeeld afwijkende – hoofdvorm van de liggende Filistijn en de groefjes in diens wangen, komen overeen met een geliefd gezichtstype van Heermann, zoals onder meer te zien is bij de figuren op een klein paneel met een dronken paar uit Pommersfelden.¹⁶ De voorkeur voor een levendige mimiek, zoals hiervóór al bij de *Samson* geconstateerd, spreekt algemeen uit de reliëfs met genrescènes. De manier waarop de linkerhand van de ene Filistijn op het dijbeen van Samson ligt – de middel- en ringvinger dicht bij elkaar liggend en de pink en wijsvinger gespreid – komt niet alleen qua motief maar ook qua stijl overeen met de rechterhand van de *Madonna del latte* op een Braunschweigs reliëf:¹⁷ de ruimte tussen de middelste vingers is doorboord, de huid lijkt

Afb. 5. Paul Heermann (1673–1732), *De Gekruisigde*, ivoor, 38,5 cm hoog. Victoria & Albert Museum, Londen, inv.nr. A.5-1956.



licht mee te geven onder de druk van de vingers, en de vingers en vingernagels zijn elk apart uitgebeeld. De weergave van gras door middel van parallelle, gebogen inkervingen – zoals op de sokkel van de *Samson* – komt eveneens op het Madonna-reliëf voor, en op een reliëf uit de collectie Winkler met *San Francesco di Paola*.¹⁸ Op dit laatste werk komt ook de baard van de heilige, die uit kleine krulletjes bestaat die niet door insnijdingen maar uitsluitend door reliëf aan de oppervlakte zijn weergegeven, overeen met die van *Samson*. Eenzelfde baard keert overigens terug bij een gemonogrammeerd crucifix in Londen, dat eveneens in de brede hoofdvorm en in sommige details van de anatomie overeenkomsten vertoont met de *Samson* (afb. 5).¹⁹ Een andere relatie met de reliëfs kan gevonden worden in de manier waarop de *Samson* is uitgebeeld, een in wezen gesloten blok waaruit afzonderlijke onderdelen

worden losgemaakt; een dergelijke werkwijze zou goed passen bij een snijder die reliëfs maakt.

Ook het feit dat de *Samson* uit het bezit van koning Willem I (1772–1843, regerend 1815–1840) stamt,²⁰ zou een verband met de reliëfs kunnen aanduiden. De Oranjes onderhielden nauwe contacten met het hertogdom Braunschweig,²¹ en vanuit het oude hertogelijk bezit is het merendeel van het met *PH* gesigneerde werk in het museum van Braunschweig terechtgekomen. Het is zeker niet uitgesloten dat de Nederlandse stadhouder of zijn zoon het ivoor tijdens hun verblijven in de hertogelijke stad verwierven.

De Braunschweigse reliëfs hebben alle een katholieke iconografie; de aanzet tot het verzamelen, de interesse van hertog August Wilhelm (1662–1731, regerend vanaf 1714)²² daargelaten, kan daarom gelegen hebben in de in Dresden – waar Heermann hofbeeldhouwer was onder August de Sterke – en Braunschweig vergelijkbare godsdienstpolitieke situatie van die tijd. Zoals August de Sterke van Saksen zich, om zijn aanspraken op de Poolse kroon te dienen, in 1697 tot het katholicisme bekeerde, zo deed hertog Anton Ulrich van Braunschweig (1633–1714, regerend vanaf 1685) hem dat in 1710 na, in de vergeefse hoop Mainz te verkrijgen.²³ Vóór de hypothese dat al onder hertog Anton Ulrich ivoorkunst van Heermann in Braunschweig terecht kwam, pleit dat tijdens zijn regeringsperiode ook reeds ivoren werden verworven van de Dresdense hofbeeldhouwer Balthasar Permoser (1651–1732).²⁴ Met Mainz – waar Hencke werkzaam was – lijken de gemonogrammeerde werken geen verband te houden; twee panelen in Pommersfelden worden in een inventaris uit 1732 genoemd,²⁵ maar juist deze vroege datum is weer in strijd met een toeschrijving aan Hencke, die destijds nog nauwelijks actief geweest kan zijn. Van alle gemonogrammeerde werken staat de ivoren *Samson* het dichtst bij een buxushouten beeldje dat zeker van de hand van Heermann is: de gesigneerde, blijkens de inscriptie in 1700 in Rome²⁶ gesneden *Hercules* in het Museum für Kunsthandwerk in Leipzig (afb. 6).²⁷ Ondanks het verschil in materiaal zijn bij beide beeldjes het krachtige, brede

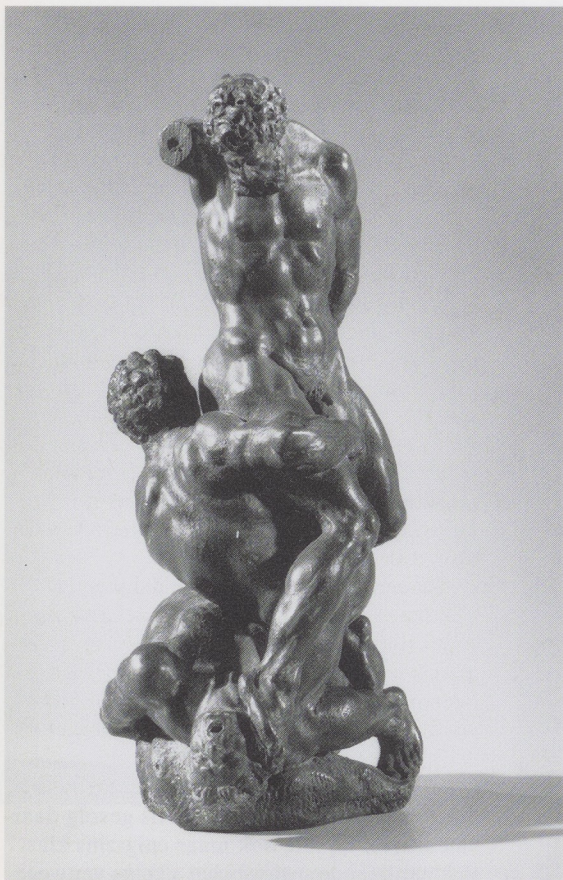
Afb. 6. Paul Heermann (1673-1732), *Hercules*, gesig-neerd en gedateerd 'ROMA/PAUL HERM[ann]/1700', buxshout, 33,3 cm hoog. Museum für Kunsthandwerk, Leipzig, inv.nr. 54.42 (foto: Sabine Prietzel).



lichaamstype en de uitdrukking van de huid over de spieren vergelijkbaar; de overeenkomst tussen beide beeldjes wordt zelfs bijzonder duidelijk bij het zien van een ivoren kopie naar de *Hercules*, die zich in Berlijn bevindt,²⁸ en die de held in een slanke gestalte en met een glad huidoppervlak weergeeft. Bij het buxushouten beeldje in Leipzig valt opnieuw het rijke reliëf van de afzonderlijke lichaamsdelen op. De dwars voor het lichaam gehouden rechterarm van de *Hercules* steekt niet af tegen het bovenlichaam, maar zinkt weg in de massa van de borst. Dit stijlkenmerk kan behalve bij een putti-groep van Heermann uit de voormalige collectie Richter, worden aangetroffen bij een aan Heermann toegeschreven albasten, 34 cm hoge figuur van een heilige Hiëronymus in Leipzig,²⁹ die is gekopieerd naar een klein bronzen beeldje.³⁰

De overeenkomst tussen deze naakten en beelden uit de klassieke Oudheid wordt doorgaans overschat, zoals in het algemeen Heermanns navolging van de klassieken. Asche interpreteerde Heermann op grond van zijn positie als hofrestaurateur van klassieke beelden, zelfs als een soort proto-classicistische tegenpool van de barok georiënteerde beeldhouwer Balthasar Permoser. Als gevolg daarvan schreef hij alle ook maar enigszins klassiek aandoende – al was het slechts vanwege het thema – beelden aan Heermann toe; volgens Asche zou de voorkeur voor een classicistisch-koele vormentaal te verbinden zijn met Heermanns Opper-Saksische volksaard (en Permosers barokke vormgeving met diens Beiers-impulsieve karakter).³¹ De vondst van enkele documenten, die recent gepubliceerd werden, zwakte Heermanns rol als kopiïst van de klassieken al af; deze toonden aan dat de Dresdense kopie in marmer van de Vaticaanse *Heracles met de Telephosknaap*, die tot nu toe op grond van toeschrijvingen in inventarissen uit 1726 en 1728 als zeker werk van Heermann beschouwd werd, in werkelijkheid in opdracht werd vervaardigd door de beeldhouwer Pierre Lestache.³² Ook Theuerkauffs toeschrijving aan Heermann van de gemonogrammeerde ivoren reliëfs met genrescènes en religieuze onderwerpen, bracht werkgebieden aan het licht die niets met de

Afb. 7-8. Waarschijnlijk tweede helft 18de of 19de eeuw, *Samson en twee Filistijnen* (naar Paul Heermann), notenhout, 17,3 cm hoog. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. R.B.K. 17242.



klassieken van doen hebben. Onterecht bleek ook de herleiding van de houding van Heermanns *Hercules* in Leipzig tot die van de antieke *Hercules Farnese*,³³ de opbouw van dit beeld met de uitgesproken torsie van het bovenlijf en de tegengestelde beweging van de rechterarm volgt veel meer het niet-klassieke ideaal van de *figura serpentinata*, dat ook ten grondslag ligt aan de *Samson en twee Filistijnen*. Uit Heermanns kopie naar Michelangelo spreekt kortom een voorkeur die absoluut niet indruist tegen die van Permoser, die zelf ook meerdere malen refereerde aan Michelangelo's werk.³⁴ De kunsthistorische betekenis van Heermann bestaat niet zozeer uit een vooruitlopen op het classicisme, maar uit een kwalitatief hoogstaande toepassing van diverse voorbeelden binnen een eigen persoonlijke stijl.

Het notenhouten beeld

Is het ivoren beeldje zonder twijfel een van de origineelste navolgingen van Michelangelo, van het 17,3 cm hoge donkerbruine beeldje van notenhout kan dit niet beweerd worden (afb. 7-8).³⁵ Hier getuigt de kopiist van een beperkt begrip van het voorbeeld. Zo grijpt Samson met zijn linkerhand niet naar de arm van de Filistijn, maar drukt hij zijn handrug losjes tegen zijn eigen bil (afb. 8); zijn armbeweging heeft daardoor haar functie verloren. De Filistijn bijt zijn tegenstander niet; hij wendt ook zijn gezicht niet naar Samson, zoals bij een andere, zeldzame variant. Veeleer houdt hij zijn hoofd rechtop, op een duidelijke afstand van Samson, met gesloten mond en roerloos gezicht. Bovendien lijkt Samson op gespitste tenen boven zijn tegenstanders te zweven. Zijn bovenli-

Afb. 9. Waarschijnlijk 19de of 20ste eeuw, *Samson en twee Filistijnen* (naar Paul Heermann), bukshout, 19 cm hoog. Verblijfplaats: onbekend (reproductie: Stefano Fancelli, Florence).

chaam draait hij niet zoals bij alle andere exemplaren naar rechtsachter, maar houdt hij rechtop, waardoor zijn hoofd meer naar de grond gericht is. Zijn ruggengraat vertoont geen gespannen kromming, maar is vrijwel loodrecht.

Het notenhouten beeldje hoort net als het ivoren exemplaar tot de tak van navolgingen waarbij de beenstand van de Filistijnen ten opzichte van de oorspronkelijke compositie is vereenvoudigd; de compacte compositie is echter losgelaten. Toch vallen er twee specifieke motieven op die uitsluitend bij het ivoren beeldje van Paul Heermann terug te vinden zijn: de strijdende Filistijn buigt ook hier zo ver achterover dat hij de borst van zijn medestrijder raakt, en het linkerbeen van de strijder komt los van de ondergrond en rust op de gebogen tenen. Gezien deze overeenkomsten is het bovendien aannemelijk dat



het motief van de schreeuwende Filistijn niet los van het ivoren beeldje is ontstaan. Daar de genoemde motieven als specifieke stijlkenmerken van de ivoorsnijder geduid kunnen worden – gedaan in bewuste afwijking van Michelangelo's voorbeeld – is het niet waarschijnlijk dat de snijders van beide beeldjes een gezamenlijk voorbeeld hebben gevolgd. Eerder moet de maker van dit notenhouten beeldje Heermanns werk direct of indirect (via een onbekende replica) hebben gekend. De aanname dat het hier een Duits werk van rond 1600 of uit de vroege 17de eeuw zou betreffen,³⁶ kan daarom niet staande gehouden worden. Op grond van de stijl lijkt een ontstaan in de omgeving of in de tijd van Heermann uitgesloten. Wellicht moet aan een ontstaan in de 19de eeuw worden gedacht, niet in de laatste plaats vanwege de foutief begrepen compositie.

Een exemplaar van nog onduidelijker authenticiteit werd overigens enkele jaren geleden in de Franse kunsthandel aangeboden als een replica van het ivoren beeldje (afb. 9).³⁷ Dit bukshouten beeldje is echter 4 cm hoger, en toont een veel overdrevenere uitwerking van de spieren en pezen, die verder slaafs gekopieerd zijn. Op sommige plaatsen heeft de maker van het bukshouten beeld zich zelfs grof versneden, bijvoorbeeld bij een spierpartij in Samsons rechteronderarm, die scherp naar voren steekt. Volstrekt onlogisch is de vormgeving van het hoofd van de Filistijn die op de grond ligt: met wijd opengeperde ogen en gerimpeld voorhoofd, maar met roerloze mond wacht hij zijn noodlot af. In plaats van krullend of neergolvend haar heeft de houtsnijder de strijder enigszins stijve slierten gegeven die geheel tegen de zwaartekracht in, in zijn gezicht vallen. Gezien al deze onvolkomenheden is er geen sprake van dat het hier om een door Heermann vervaardigde replica zou gaan, of dat het beeldje vervaardigd is in dezelfde tijd waarin deze meester leefde.

Drie 18de-eeuwse Samson-kopieën

Te midden van alle kopieën naar Michelangelo's *Samson en twee Filistijnen* neemt het ivoren beeldje uit het Rijksmuseum een voor-aanstaande plaats in. Het is niet alleen de

Afb. 10. Ercole Lelli (1701-1766), *Hercules en Cacus* (naar Michelangelo), marmer, 190 cm hoog. Palazzo Rosso, Genua, inv.nr. P.R. 346 (foto: Klaudia Murmann, Bologna).



enige kopie in ivoor (en de kleinste van alle navolgingen), maar getuigt ook van een diepgaande studie van Michelangelo's bijna twee eeuwen oudere voorbeeld. Rond dezelfde tijd ontstond ook het verloren gegane gietsel van het bronzen beeldje van Girardon.³⁸

Daarnaast ontstond in de 18de eeuw nog een andere kopie naar Michelangelo's schepping, die tot nu toe onopgemerkt is gebleven (maar wel de grootste is): de marmeren *Hercules en Cacus* van de Bolognese beeldhouwer Ercole Lelli (1702–1766), die nu staat opgesteld bij het Palazzo Rosso in Genua (afb. 10).³⁹ Lelli verving de op de grond liggende Filistijn door de attributen van Hercules: knots en leeuwenhuid. De tweede Filistijn veranderde hij in een putto, die de veedief Cacus weer geeft. De lichaamshouding van Hercules en Cacus kopieerde hij echter zo getrouw mogelijk – daarmee geheel afwijkend van de overige, vrije imitaties naar Michelangelo met dit thema.

De drie kopieën geven alle blijk van de belangstelling die het werk van Michelangelo in de 18de eeuw reeds genoot bij kunstenaars, ruim voordat in de tweede helft van de eeuw de afkeuring in de kunsthistorie plaatsmaakte voor een positieve waardering van deze meester.⁴⁰

Vertaling: UvA-vertalers

Noten

¹ Zie C. Theuerkauff, 'A Note on the Ulm Sculptor, David Heschler', *Apollo* 86 (1967), pp. 288–293, hier p. 288 e.v. en afb. 4, p. 290 (bij N.M. 674); J. Leeuwenberg/W. Halsema-Kubes, cat. *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, 's-Gravenhage/Amsterdam 1973*, nr. 825, p. 473 e.v. (bij R.B.K. 17242) en nr. 848, p. 486 (bij N.M. 674). Bij vermeldingen in vroegere catalogi resp. artikelen werd het voorbeeld (Michelangelo's *Samson*) nog niet vermeld: zie *Catalogus van de Beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam*, Amsterdam 1904, nr. 209, p. 55, en *idem* (2de druk), Amsterdam 1915, nr. 258, p. 73 (bij N.M. 674); *Rijksmuseum te Amsterdam. Verslag van de Hoofd-Directeur over het Jaar 1952*, Amsterdam 1953, p. 22 (bij R.B.K. 17242). In de literatuur over Michelangelo kregen beide beelden in het Rijksmuseum tot nu geen aandacht. Voor de vriendelijke toestemming voor een diepgaande studie van beide werken dank ik Frits Scholten.

² Voor de verschillende bronzen beeldjes, overige plastische kopieën en tekeningen naar Michelangelo's *Samson*, alsmede de gebruikte modellen, zie mijn artikel 'Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XL (1996), pp. 78–147.

³ Zie A.E. Brinckmann, 'Die Simson-Gruppe des Michelangelo', *Belvedere* 11 (1927), pp. 155–159 (als vermeend origineel van Michelangelo); Schmidt, *op.cit.* (noot 2), p. 89 en noot 60) p. 127. e.v.

⁴ Zie Schmidt, *op.cit.* (noot 2), pp. 81, 84 en 87–92.

⁵ Zie C. Scherer, 'Studien zur Elfenbeinplastik des 18. Jahrhunderts II: Der Elfenbeinbildner PH', *Kunstgewerbeblatt Neue Folge* 6 (1895), pp. 49–54. In de collectie Richter uit Leipzig werden in 1784 ivooren sculpturen van Heermann naast die van Balthasar Permoser genoemd: *ibidem*, p. 51; uitvoeriger: C. Scherer, *Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit*, Straatsburg 1897 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, dl. 12), p. 61.

⁶ Zie Scherer, *op.cit.* (noot 5), pp. 56–74. In eerste instantie vermoedde Scherer dat Hencke bovendien actief was aan het Braunschweigse hof en nam hij aan dat Hencke werkzaam was in de tweede helft van de 17de eeuw. In 1905 plaatste hij Henckes actieve periode in de eerste

vijfendertig jaar van de 18de eeuw, toen hij een eerste aanwijzing vond van een beeldhouwer uit Mainz met de gezochte naam, echter nog zonder van de lokalisering in Braunschweig af te stappen; zie C. Scherer, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*, Leipzig [1905] (Monographien des Kunstgewerbes, dl. 8), p. 106 met noot 7, *ibidem*.

⁷ Zie O. Pelka, *Elfenbein*, Berlin 1920 (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, dl. 17), p. 296 met afb. 211–214, pp. 296–299; U. Thieme/F. Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 'Hencke, Peter', dl. 16, Leipzig 1923, p. 373 e.v.; 'Monogrammist PH', dl. 37, Leipzig 1949, p. 441; A. Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929, p. 109 e.v.; C. Scherer, cat. *Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung. Katalog der Elfenbeinbildwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig*, Leipzig 1931, p. 103 e.v. met afb. 50 e.v.; A. Feigel, 'Mainzer Kunstwerke des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt', *Mainzer Zeitschrift* 50 (1955), p. 69 e.v., met afb. 24.

⁸ Zie *Catalogus van de Beeldhouwwerken* 1904 (noot 1), nr. 209, p. 55 ('vermoedelijk Peter Hencke', 'XVII-XVIII eeuw'); J. Leeuwenberg/W. Halsema-Kubes, *op.cit.* (noot 1), cat.nr. 825, p. 472 e.v.

⁹ Zie E. von Philippovich, 'Peter Hencke, der Monogrammist JPH und PH', in: *Mainz und der Mittelrhein in der Europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag*, Mainz 1966 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, dl. 6), pp. 679–686.

¹⁰ Zie S. Asche, 'Die Dresdner Bildhauer des frühen achtzehnten Jahrhunderts als Meister des Böttgersteinzeugs und des Böttgerporzellans', *Keramos* 49 (1970), pp. 67–92, hier p. 91, noot 21. Asches bewering dat het bestaan van reliëfs in Böttger-steengoed, waarvan hij exemplaren in Dresden en Gotha noemt, bij de behandeling van de ivoren onopgemerkt is gebleven, is echter onjuist; Von Philippovich had reeds exemplaren in het Grüne Gewölbe in Dresden genoemd en in slot Rosenborg in Kopenhagen. Zie E. von Philippovich, *op.cit.* (noot 9), p. 686.

Kort tevoren kon aan de hand van een oorkonde worden vastgesteld dat Paul Heermann modellen leverde voor Böttger-steengoed; zie G. Rudloff-Hille/H. Rakebrand, 'Die Gothaer Komödienfiguren', *Keramos* 36 (1967), pp. 3–17. Beide auteurs schreven Heermann de zes figuren in Böttger-steengoed toe van personen

uit de *Commedia dell'arte* in het slotmuseum van Gotha. Asche corrigeerde in 1970 de interpretatie van de oorkonde en wees de toekenning van de Commedia-figuren aan Heermann als ongegrond van de hand; wel schreef hij de meester de bustes van twee Caesars toe, een Apollo en een Proserpina; zie S. Asche, *op.cit.* (deze noot); S. Asche, 'Nachtrag zum Aufsatz Die Dresdner Bildhauer des frühen 18. Jahrhunderts als Meister des Böttgersteinzeugs und des Böttgerporzellans', *Keramos* 51 (1971), pp. 18–21. Voor de Commedia-figuren in Gotha, zie ten slotte (uitvoerig) U. Berger/V. Krahn, 'Ein Modell von Balthasar Permoser für eine Figur in Böttgersteinzeug', *Keramos* 101 (1983), pp. 3–16, voor de toeschrijvingsgeschiedenis p. 11 e.v.

Of de toeschrijving aan Heermann van *St. Johannes von Nepomuk* in het Victoria & Albert Museum, zoals in een geïllustreerde catalogus van Tardy, berust op diepgaande studie, is niet duidelijk; zie Tardy, *Les Ivoires. Evolution décorative du Ier siècle à nos jours*, Parijs 1966, afb. p. 91. Zij werd echter nog in hetzelfde jaar ontkracht, toen E. von Philippovich een voluit met 'Peter Hencke' gesigneerd ivoren beeld in het Art Institute in Chicago in de bekendheid bracht, waarvan de vereenvoudigde Londense figuur duidelijk een herhaling was; zie E. von Philippovich, *op.cit.* (noot 12), p. 680 e.v., met afb. 434 e.v. Het beeld in Chicago draagt de signatuur 'PETER HENCKE.SP.'. De tot nu toe onbekende afkorting aan het eind zou 'spirensis' kunnen aanduiden, daarmee aangevend dat Mainz nabij Speyer de plaats is waaruit de kunstenaar afkomstig is.

¹¹ Het is echter opmerkelijk dat E. von Philippovich in zijn in 1982 herdrukte boek over ivoren, de identificatie van de monogrammist PH met Paul Heermann als een reële optie in overweging nam; zie E. von Philippovich [sic], *Elfenbein. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, Braunschweig 1961, p. 204 ('zou in overweging genomen hebben kunnen worden'); E. von Philippovich, *Elfenbein. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, 2de druk, München 1982, p. 231 ('in overweging genomen kan worden').

¹² C. Theuerkauff, cat. *Elfenbein in Klosterneuburg*, Klosterneuburg 1962 (Klosterneuburger Kunstschatze, dl. 2), nr. 29/30, p. 56 e.v.; C. Theuerkauff, *Studien zur Elfenbeinplastik des Barock. Matthias Rauchmüller und Ignaz Elhafen*, diss. Freiburg i. Br. 1962, gedrukt 1964, p. 31 en noot 98, p. 239; C. Theuerkauff, *op.cit.* (noot 1), p. 289 en p. 293, noot 8 (Hencke-these als discutabel);

C. Theuerkauff/L.L. Möller, cat. *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Die Bildwerke des 18. Jahrhunderts*, Braunschweig 1977, nr. 69, p. 121 e.v.

¹³ Zie C. Theuerkauff, cat. *Elfenbein. Sammlung Reiner Winkler*, [dl. 1], [München] 1984, nr. 25, pp. 57–59. Instemming van F. Fischer, cat. *Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts*, Darmstadt 1991, nr. 21, p. 55; M. Baker, in: A. Radcliffe/M. Baker/M. Maek-Gérard, cat. *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and Later Sculpture, with works of art in bronze*, Londen 1992, nr. 76, pp. 390–393. K. Möller, cat. *Die Sammlung von Elfenbeinarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts im Staatlichem Museum Schwerin, unter besonderer Berücksichtigung der am Schweriner Hofe tätigen Bildhauer Carl August Lücke d.J. und Johann Peter Nonheim*, dis. Leipzig 1992, nr. 12/13, pp. 63–66;

C. Theuerkauff, cat. *Elfenbein. Sammlung Reiner Winkler*, dl. 2, [zonder plaats] 1994, nr. 10, pp. 39–41, en de supplementen, p. 154 (bij dl. 1, nr. 24/25) en p. 174 (bij dl. 1, nr. 135). Behalve globale aanwijzingen voor overeenkomsten tussen de gemonogrammeerde ivoren en sculpturen van Heermann, bood Theuerkauff een vergelijking tussen het gemonogrammeerde Braunschweigse putti-reliëf (Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. Elf. 325; zie Scherer, *op.cit.* (noot 7), cat.nr. 325, p. 104) en Heermanns albasten putti-paar in het Los Angeles County Museum (inv.nr. M.79.15, zie S. Schaefer/P. Fusco/P.-T. Wiens, *European Painting and Sculpture in the Los Angeles County Museum of Art. An Illustrated Summary Catalogue*, Los Angeles 1987, p. 140 [materiaal daar als marmer aangeduid]). Voor de afgietsels van alle vier uit de collectie Richter afkomstige putti-paren in het Museum der bildenden Künste in Leipzig, inv.nr. 242a-d, zie S. Asche, cat. *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe. Acht Meister des siebzehnten Jahrhunderts und ihre Werke in Sachsen, Böhmen und Brandenburg*, Wenen/Wiesbaden 1961, pp. 128–130, nr. 14, p. 171 e.v., met afb. 127–130 (abusievelijk als afgietsels naar zandsteenfiguren aangeduid). Intussen verscheen een tweede putti-groep op de Parijse kunstmarkt, zie de afbeelding in *Burlington Magazine* 131 (1989), nr. 1038 (september), p. xii. Momenteel bevindt dit beeld zich in particulier bezit in München.

Als indirect argument voor de toeschrijving van de gemonogrammeerde reliëfs aan Heermann voerde Theuerkauff de Chinese inscriptie op het Braunschweigse reliëf van de Madonna met het Christuskind aan (inv.nr. Elf. 326), die geheel

aansloot bij de voorliefde van het Dresdense hof voor chinoiserie; zie Theuerkauff, *op.cit.* (deze noot), dl. 1, p. 58. Daar de Chinese inscriptie betrekking heeft op de afbeelding, kan het paneel ook zijn vervaardigd voor een opdrachtgever die het Chinees beheerste en die de samenhang tussen tekst en beeld kon waarden, bijvoorbeeld een uit China teruggekeerde jezuïet. De in 1931 door Scherer geciteerde interpretatie van de inscriptie als 'Kwannon of Madonna tussen bloemen' is niet geheel correct; zie Scherer, *op.cit.* (noot 7), cat.nr. 326, p. 104. Zoals prof. dr. L. Ledderose (Heidelberg) vriendelijk meedeelde, luidt de inscriptie 'Huajian Puzhu', wat betekent 'de heer onder de bloemen', waarmee Christus wordt bedoeld. Omdat de Chinese karakters niet zeer kundig zijn vormgegeven, kan uit de inscriptie niet worden opgemaakt dat het reliëf in China is geweest; waarschijnlijker is dat het model door een uit China teruggekeerde Europeaan is megebracht.

¹⁴ Zie Theuerkauff, *op.cit.* (noot 12), p. 44 e.v. Voor het reliëf in het Victoria & Albert Museum, zie [Anonymus], 'Museum Acquisitions', *Burlington Magazine* 96 (1954), nr. 613 (april), p. 129 met afb. 32 (meerdere objecten, waaronder genoemd reliëf; vanwege de hoge kwaliteit wordt hier vermoed dat Hencke achteraf een vroeger werk van een ander heeft gesigneerd); H.D. Molesworth, *Baroque, Rococo & Neo-Classical Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londen 1954, afb. 29 (detail).

¹⁵ In tegenstelling tot het merendeel van de reliëfs ligt het monogram er niet bovenop, maar is het verdiept aangebracht. Dit kan te maken hebben met het feit dat de kunstenaar de volle breedte en diepte van het ivoor voor zijn compositie heeft willen benutten. Het monogram is eveneens ingesneden bij bijvoorbeeld een reliëf uit Darmstadt en een kruisbeeld in Londen. Ook het aanbrengen van het monogram op een steen komt vaker voor bij de reliëfs. Heermann voorzag zijn 95,6 cm hoge marmeren *Mercurius* uit 1729 (Leipzig, Museum für Geschichte der Stadt Leipzig, inv.nr. PL 1001) eveneens met een PH-monogram in ligatuur, zij het dat de letters hier sterker gebogen zijn; zie D. Gleisberg (red.), cat.tent. *Mercur & die Musen. Schätze der Weltkultur aus Leipzig*, Wenen 1989/90, nr. 1/3/27, p. 349, met afb. p. 39; Theuerkauff, *op.cit.* (noot 13), dl. 2, p. 40.

¹⁶ Zie C. Theuerkauff, in: cat.tent. *Die Grafen von Schönborn. Kirchfürsten – Sammler – Mäzene*, Neurenberg 1989, nr. 131, pp. 264–266

(als 'waarschuwing voor drankzucht en liefde die te koop is?'); S. Jacob, in: tent.cat. *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750*, Braunschweig 1994, nr. 78, pp. 238-240, hier afb. 78a (als 'verge-noegd liefdespaar').

¹⁷ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. Elf. 322; zie Scherer, *op.cit.* (noot 7), cat.nr. 322, p. 103; cat.tent. *Europäische Kleinplastik aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Lübeck/Osnabrück/Bielefeld 1976, nr. 17, p. 15, met afb. 34.

¹⁸ Zie Theuerkauff, *op.cit.* (noot 13), dl. 2, afb. 10, p. 39.

¹⁹ Londen, Victoria & Albert Museum, inv.nr. A.5-1956. Hoogte van de Gekruisigde 38,5 cm; totale hoogte van het kruis 68 cm. Theuerkauff rekende het Londense *Crucifix* al tot het werk van Heermann, zie Theuerkauff, *op.cit.* (noot 13), dl. 1, p. 58. In de weergave van de anatomie komen bijvoorbeeld de vormen van de tenen en de met een boorpuntje aangegeven navel overeen. Overeenkomstig de wijze waarop elementen bij de *Samson* zijn verbeeld, is bij de *Gekruisigde* het hoofdhaar zonder tussenruimte op de rechterschouder van Christus geplaatst en doordringen de over elkaar gelegde voeten elkaar.

Het crucifix is het enige andere ivoren beeld dat momenteel met zekerheid aan Heermann kan worden toegeschreven; eerdere toeschrijvingen die los van het oeuvre van de monogrammist werden gedaan, blijken onterecht of op zijn minst twijfelachtig te zijn. Jörg Rasmussen had in 1977 een tevoren aan Permoser toegekend ivoren beeld van *Kronos met een kind* in het Hamburgse Museum für Kunst und Gewerbe (inv.nr. 1967.138, hoogte 17,6 cm) toegeschreven aan Heermann; zie J. Rasmussen (red.), cat.tent. *Barockplastik in Norddeutschland*, Hamburg 1977, gedrukt Mainz 1977, nr. 194, pp. 502-504; instemming van Theuerkauff, *op.cit.* (noot 13), dl. 1, p. 58. Echter noch de sterk spleetvormige weergave van de ogen van het kind en de Kronos, noch de (eerder al nagevolgde) lange, in elkaar gedraaide en diep ingesneden baardharen van de god vertonen parallelen met het ivoren werk van Heermann.

Bij de in 1992 gepubliceerde suggestie dat een beeldje van de *Madonna met Kind* in Lugano (collectie Thyssen-Bornemisza, inv.nr. K 81) 'misschien van Paul Heermann' zou zijn (zie Baker, *op.cit.* [noot 13], cat.nr. 76, pp. 390-393), wordt ter vergelijking weliswaar naar de gemogrammeerde reliëfs verwezen. M.i. staat de weergave van rimpels en het gezichtstype echter

te ver af van het werk van Heermann om dit beeld tot zijn omgeving te kunnen rekenen. Een apart onderzoek verdient de toeschrijvingen aan Heermann van verscheidene ivoren beeldjes in combinatie met goudsmeedwerk in het Grüne Gewölbe te Dresden. Als eerste had Asche in 1966 de ivoren figuren van een gouden koffieservies, en twee ivoren Venus-Amor-groepen aan Paul Heermann toegeschreven. Zie S. Asche, cat. *Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers*, Frankfurt/Main 1966, register van werken van Paul Heermann, nr. 3, p. 307, met afb. 91 e.v., nr. 5, p. 307, nr. 16, p. 309; instemming van Theuerkauff, *op.cit.* (noot 13), dl. 1, p. 58. Voor het in december 1701 voltooide gouden koffieservies, zie E. von Watzdorf, *Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock*, 2 dln., Berlijn 1962, dl. 1, pp. 96-121. Joachim Menzhausen breidde in 1986 het oeuvre van de meester uit met twee ronde ivoren bedelaarsfiguren (inv.nrs. VI 173 o en VI 172 r) alsmede met de uit rinoceroshoorn gesneden kariatide van een bokaal uit de werkplaats van Dinglinger (inv.nr. VI 119). Voor de bedelaarsfiguren, zie J. Menzhausen, in: tent.cat. *Barock in Dresden. Kunst en Kunstsammlungen des Kurfürsten Friedrich August I. von Polen, genannt August der Starke, 1694-1733, und des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und Augusts III. von Polen, 1733-1769*, Essen 1986, gedrukt Leipzig 1986, nr. 547, p. 410, met afb. p. 385 (over de kariatide) en nrs. 571/572, p. 418, met afb. van inv.nr. VI 172 r (over de bedelaarsfiguren).

Voorts opperden G. Spitzer en J. Menzhausen in deze catalogus de toeschrijving van een ivoren bokaal (Grünes Gewölbe, inv.nr. II 27) aan de oom en leermeester van Paul Heermann, George Heermann (zie *op.cit.* [hierboven], cat.nr. 541, p. 408). Een gesigneerd en in 1681 gedateerd kruisbeeld van deze meester werd onlangs door het Grüne Gewölbe verworven (inv.nr. 1991/3); zie D. Syndram, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 1991, p. 117, met afb. 4.

Ten slotte werd aan Paul Heermann het plastische ontwerp toegeschreven van een antiquiserende vrouwelijke buste van amethyst over tufsteen; zie Dirk Syndram, *Meisterwerke aus Dresden. Grünes Gewölbe*, Leipzig 1995, p. 56 e.v., met paginagrote kleurenafbelding.

²⁰ Willem I droeg het beeldje in 1816 over aan het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden in 's-Gravenhage, vanwaar het in 1875 bij het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, ook te 's-Gravenhage, en vervolgens in

1883 bij het Rijksmuseum in Amsterdam belandde; zie Leeuwenberg/ Halsema-Kubes, *op.cit.* (noot 1), p. 486.

²¹ Willem I had bij de Slag van Auerstedt in 1806 het Braunschweigse leger aangevoerd. Zijn vader, de Prins van Oranje en erfstadhouder van de Nederlanden, Wilhelm V (1748–1806), bracht zijn levensavond door in Braunschweig; Hertog Ludwig Ernst von Braunschweig was bovendien tijdens Willems minderjarigheid de meest invloedrijke persoonlijkheid aan het Hollandse hof geweest; zie *Allgemeine Deutsche Biographie*, dl. 43, Leipzig 1898, p. 165 en p. 160 e.v.

²² Zie Scherer, *op.cit.* (noot 7), p. 3 en p. 5 e.v.

²³ Deze bekeringen leidden in beide gevallen tot een katholicisme dat zich tot de hofkringen beperkte.

²⁴ Zie S. Asche, *Balthasar Permoser. Leben und Werk*, Berlijn 1978, p. 14; J. Lessmann, 'A Connoisseur's Taste for the Decorative Arts', *Apollo* 123 (1986), pp. 171–183, hier p. 174.

²⁵ Zie Theuerkauff, *op.cit.* (noot 16), p. 265. De datering 1721 op een zich in particulier bezit bevindend reliëf met het PH-monogram, is vanwege de vroege datum zeker niet te koppelen aan Hencke; zie Theuerkauff, *op.cit.* (noot 13), dl. 1, p. 58.

²⁶ Paul Heermans reis naar Rome kan tot nu toe niet worden gedocumenteerd. Een pelgrimstocht naar aanleiding van het heilige jaar 1700 komt niet in aanmerking, daar de kunstenaar protestants was. In het geval hij een langere reis naar Italië heeft ondernomen, zal het jaar 1700 het einde van zijn verblijf in Rome markeren, daar zijn signatuur vergezeld van de datering 1703 (althans vermoedelijk niet 1705) voorkomt op het bordes van het slot Troja bij Praag. De oudere lezing '1703' werd door Asche afgewezen ten voordele van '1705'; zie Asche, *op.cit.* (noot 13), p. 150 e.a.; Asche, *op.cit.* (noot 20), cat.nr. 1, p. 307. Aan de andere kant verdedigde H. Smetácková de oudere lezing '1703' als de juiste; zie H. Smetácková, 'Zahradníshodisté vily tróje v praze a jeho výzdoba', *Umeni* 16 (1968), pp. 515–526, hier p. 519 met noot 15, p. 525.

Pauls oom en leermeester George Heermann had het werk aan het bordes en de sculpturale versiering ervan vermoedelijk spoedig na de terugkeer van zijn eigen reis naar Italië op zich genomen; hij signeerde en dateerde het meervoudig (1685, 1689 und 1695). Van de reis naar Rome van George Heermann, wiens voorbeeld

door Paul werd gevolgd, zijn archiefstukken bewaard gebleven. Friedrich Noack wees hierop al in 1927, maar door het kunsthistorisch onderzoek werd hij niet opgemerkt; zie F. Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 dln., Stuttgart/Berlijn/Leipzig 1927, dl. 2, p. 256. Hieronder wil ik er in het kort op ingaan.

In de archiefstukken van de *Stato delle anime* – de jaarlijks in februari of maart plaatsvindende volkstelling – van de Romeinse parochie Sant'Andrea delle Fratte wordt de als 'Monsù Giorgio scultore di Sassonia' of 'Giorgio erma scultore' aangeduide beeldhouwer van 1673 tot en met 1678 genoemd (niet 1677, zoals Noack abusievelijk vermeldt): Archivio Storico del Vicariato di Roma, Sant'Andrea delle Fratte, 63 (Stato delle anime, 1673/1674), pp. 49 en 149; 64 (Stato delle anime, 1675), p. 60; 65 (Stato delle anime, 1676), p. 56; 66 (Stato delle anime, 1677), fol. 25v; 67 (Stato delle anime, 1678), fol. 28v. Met deze archiefstukken is in de eerste plaats het Romeinse deel van Georges Italië-reis exact gedateerd, die hij in zijn brief van 23 januari 1683, betreffende de nieuwbouw van de Dresdense Vrouwenkerk, aan de raad van de stad, schetste als een verblijf van bijna tien jaren in 'Rome, Venetië en nog andere plaatsen'. Zie Dresden, Stadsarchief, B VI^b 7c; citaat uit: Asche, *op.cit.* (noot 13), document v.a, pp. 192–194, hier p. 192. Ten tweede blijkt uit de archiefstukken dat George Heermann in 1645 of 1646 werd geboren. S. Asche had slechts een vermoeden: 'Gezien zijn levenswandel moet hij tussen 1640 en 1650 geboren zijn'; Asche, *op.cit.* (noot 13), p. 82. Ten derde valt op dat Heermann in de eerste twee jaren expliciet als 'Heretico' (ketter) werd aangeduid, overigens als enige inwoner van de parochie (in het tweede jaar ook zijn medebewoners); dit sluit goed aan bij zijn antikatolieke uitlatingen in de brief over de Vrouwenkerk uit 1683.

²⁷ Leipzig, Museum für Kunsthandwerk, inv.nr. 54.42. Het beeldje kwam in 1735 uit de nalatenschap van de graaf von Wackerbarth in het bezit van de Stadsbibliotheek van Leipzig, waarna het in 1954 aan het museum werd overgedragen; zie cat. *Museum des Kunsthandwerks im Grassimuseum Leipzig. Neuerwerbungen 1950–1955*, Leipzig 1955, nr. 28, p. 26, met afb.; Asche, *op.cit.* (noot 13), cat.nr. J 2, p. 171, afb. 116; Asche, *op.cit.* (noot 19), cat.nr. 2a, p. 307, met afb. 86, p. 121; Rudloff-Hille/Rakebrand, *op.cit.* (noot 10), afb. 16/17, p. 15 (voor- en achteraanzicht); M. Stühr, *Bärtiger Herkules mit Keule. Paul Heermann. Rome, 1700*, vrouwblad, Leipzig 1993 (met kleu-

renafbeelding). Voor haar toestemming voor het bestuderen van het beeldje dank ik S. Eppe. Gezien het feit dat Heermann het enig overgeleverde exemplaar van een bronzen *Hiëronymus* kopieerde – aanwezig in de keizerlijke verzameling in Wenen – zou verondersteld kunnen worden dat hij ook voor de *Hercules* een bronzen voorbeeld gebruikte. Dit moet dan wel een opgeheven in plaats van een op de grond staande knots hebben gehad, alsmede het hoofd van een rijpe man in plaats van een jongeling: de zogenaamde ‘Hercules-Kain’, inv.nr. PL. 5658; voor dit bronzen beeld, zie M. Leithe-Jasper, cat.tent. *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*, Washington, D.C. 1986, nr. 36, pp. 153–155, met kleurenafbilding (als Florentijns, midden 16de eeuw); Hanne Honnens de Lichtenberg, *Johan Gregor van der Schardt. Bildhauer bei Kaiser Maximilian II., am dänischen Hof und bei Tycho Brahe*, Kopenhagen 1991, pp. 115–119, afbn. 69–71, p. 116 e.v.

²⁸ Berlijn, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, inv.nr. 7843, hoogte 18,2 cm; zie C. Theuerkauff, cat. *Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts*, Berlijn 1986 (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, dl. 2), nr. 65, pp. 237–240. De vermelding van een ‘Hercules met de knots’ in de inventaris van 1688 is te weinig specifiek om met het beeld in verband te brengen.

Omdat Heermann zijn beeldje volgens de inscriptie in Rome sneed, is het onwaarschijnlijk dat beide Hercules-beelden naar een gemeenschappelijk voorbeeld zijn gemaakt. De talrijke overeenkomsten van de figuren (linkerhand van de Hercules, achthoekig standvlak enz.) wijzen er meer op dat het Berlijnse beeld een directe navolging is van de *Hercules* in Leipzig. De aanname, voor het eerst door Weihrauch, dat het zou gaan om een navolging van Venetiaanse bronzen figuren, die Hercules als wapenhouder van de familie Gradenigo afbeelden, is niet waarschijnlijk; het motief van de dwars voor de borst gehouden arm komt relatief vaak voor en klopt in detail helemaal niet met de beelden in Leipzig en Berlijn (bij de bronzen beelden houdt de Hercules zijn arm gestrekt, om de knots op de schouder te laten rusten); zie H.R. Weihrauch, cat. *Bayerisches Nationalmuseum München. Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen, mit einem Anhang: Die Bronzebildwerke des Residenzmuseums*, München 1956, nr. 137, p. 112; voor de ‘Gradenigo-Hercules’ zie tenslotte: ‘Antica

Mobilia e vari ornamenti della serenissima repubblica’, *Gazzetta Antiquaria*, n.s., 25–26 (1995), p. 87.

²⁹ Leipzig, Museum der bildenden Künste (niet Museum des Kunsthandwerks, zoals Asche vermeldt), inv.nr. 265; zie C. Briel, ‘Zu einer Marmorstatuette des heiligen Hieronymus’, *Museum der bildenden Künste Leipzig, Information 3* (1983), pp. 4–7, hier p. 6 e.v.; Gleisberg. *op.cit.* (noot 15), p. 502 (als ‘Omgeving van Balthasar Permoser [Paul Heermann?]’), met afb. p. 182; toeschrijving door Asche, *op.cit.* (noot 19), nr. 2b, p. 307; instemming van J. Rasmussen, *op.cit.* (noot 19), p. 504, en Theuerkauff, *op.cit.* (noot 28), p. 239. Voor de putti-groepen uit de voormalige collectie Richter, zie noot 13. In de pezige, gespierde weergave van de anatomie staat de albasten *Hiëronymus* uit Leipzig dichtbij het Amsterdamse ivoor, in de weergave van het hoofdhaar komt de bukshouten *Hercules* uit Leipzig meer in de buurt. Graag dank ik C. Klugmann voor haar toestemming om de *Hiëronymus* te mogen bestuderen.

³⁰ Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. KK 5785, hoogte 28,2 cm; zie L. Planiscig, cat. *Kunsthistorisches Museum Wien. Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten*, Wenen 1924, nr. 185, p. 106 e.v.; tent.cat. *Italienische Kleinbronzen und Handzeichnungen der Renaissance und des Manierismus aus österreichischem Staatsbesitz*, Tokio 1973, nr. 52. Het kleine bronzen voorbeeld werd ontdekt door E. Michalski, *Balthasar Permoser*, Frankfurt/Main 1927, afb. 5–7 en p. 25 (met toeschrijving van het bronzen beeldje aan Permoser). Planiscig had dit beeld aan een ‘Meister der hageren Alten’ toegeschreven, die tussen 1560 en 1580 in Venetië werkzaam zou zijn geweest. Zijn bestaan werd echter door recenter onderzoek bestreden; zie Leithe-Jasper, *op.cit.* (noot 27), cat.nr. 60, p. 232 e.v. en cat.nr. 73 e.v., pp. 267–271, met nadere literatuuropgave.

³¹ Zie Asche, *op.cit.* (noot 13), pp. 121, 125 e.v., 129–131, 135 e.v., 139; Asche, *op.cit.* (noot 19), pp. 112–116, p. 307 (cat.nr. 2b), p. 308 (cat.nrs. 6, 8), p. 309 (cat.nr. 13); Asche, *op.cit.* (noot 10), passim.

³² Zie G. Heres, ‘Herakles mit dem Telephosknaben. Eine von August dem Starken erworbene Antikenkopie’, *Dresdner Kunstblätter* 30 (1986), pp. 130–135 (alsmede afbeelding op titelpagina en p. 160); G. Heres ‘Antikenkopien in der Skulpturensammlung Augusts des Starken’, *Dresdner Kunstblätter* 34 (1990), pp. 149–152 (Identificatie van de beeldhouwer).

³³ Zie Asche, *op.cit.* (noot 13), p. 122 e.v.; Theuerkauff, *op.cit.* (noot 28), p. 239. Het motief van de op de knots rustende linkerhand kan nauwelijks worden vergeleken met de houding van de Farnesische Hercules, die met zijn hele lichaam op de knots steunt, te meer omdat het exemplaar uit Leipzig de knots op een bijna nonchalante wijze in zijn linkerhand houdt, alsof hij nauwelijks iets weegt.

³⁴ Hoewel Asche iets te kwistig beroemde voorbeelden als inspiratiebron toeschreef aan het werk van Permoser, zou bijvoorbeeld het houten bozzetto van een *Bacchus* in het Keulse Kunstgewerbemuseum zonder het voorbeeld van Michelangelo niet denkbaar zijn geweest; zie Asche, *op.cit.* (noot 24), afb. 95 e.v. Kort geleden werd ook de stelling verdedigd dat Permosers *Christus aan de martelpaal* (1721) in de Dresdense kathedraal gebaseerd is op Michelangelo's ontwerp voor Sebastiano del Piombo's schilderij met hetzelfde thema; zie R. Kanz, 'Balthasar Permosers Christus an der Geiselsäule', in: Bärbel Hamacher/Christl Karnehm (red.), *pinxit/sculpsit/fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*, München 1994, pp. 226-241, hier p. 236 e.v.

³⁵ Het beeldje werd in 1952 aan het Rijksmuseum uitgeleend en kwam in 1960 in bezit; zie Leeuwenberg/Halsema-Kubes, *op.cit.* (noot 1), p. 473.

³⁶ Zie Rijksmuseum te Amsterdam. *Verslag van de Hoofd-Directeur over het Jaar 1952* (noot 1), p. 22 ('omstreeks 1600', 'in de trant van Giambologna', 'van Duitse oorsprong'); Leeuwenberg/Halsema-Kubes, *op.cit.* (noot 1), cat.nr. 825, p. 472 e.v. ('Duitsland', 'begin 17de eeuw').

³⁷ Zie de kleurenafbeelding in: *Apollo* 132 (1992), nr. 364 (juni), [advertentiedeel, p. 6] (met toeschrijving aan Peter Hencke).

³⁸ Zie François Souchal, 'La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès', *Gazette des Beaux-Arts* 115 (1973), juli-augustus, pp. 1-98, hier afb. 7, p. 23; Schmidt, *op.cit.* (noot 2), 84 e.v., met noot 36, p. 124.

³⁹ Genua, Palazzo Rosso, inv.nr. P.R. 346, hoogte 190 cm, afkomstig van de villa Serra all'Acquasola; zie *Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Rosso*, 3de oplage, Genua 1971, p. 10. Een afbeelding van deze sculptuur werd bij mijn weten tot nu toe niet gepubliceerd, maar het beeld is (in achteraanzicht) te zien op een foto van het hof van het Palazzo Rosso door Rolf Legler, *Die italienische*

Riviera, Keulen 1985, afb. 48. Voor Ercole Lelli, wiens beelden tot nu toe nog niet geïnventariseerd of zelfs samenhangend werden onderzocht, zie de bibliografie van S. Zamboni, 'Un dipinto giovanile di Ercole Lelli', *Paragone* 36 (1985), H. 419-423, pp. 258-263, noot 1, p. 261; voor Lelli's anatomische figuren, zie bovendien H. Kleindienst, 'Das Apologiemodell einer *Anatomia Aesthetica in Cera* im Zeitalter Papst Benedikts XIV. (1740-1758)', *Archiv für Kulturgeschichte* 72 (1990), pp. 367-380.

⁴⁰ Zie J. Gantner, *Michelangelo. Die Beurteilung seiner Kunst von Lionardo bis Goethe. Beiträge zu einer Ideengeschichte der Kunsthistoriographie*, diss. München 1920, pp. 173-184.