

Es war eine beeindruckende Versammlung von 343 Werken der Kleinkunst, davon allein 337 Kleinbronzen aus zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen, Werke, die kaum jemand alle in seinem Leben zu sehen bekommen könnte. Alle waren zur Nobilitierung der im Frankfurter Liebieghaus selbst vorhandenen Werke dieser Gattung – mit Anticos Apollonachbildung als Mittelpunkt – versammelt. So galt denn auch ihm die Ausstattung des ersten Raumes mit einer Mode-Rekonstruktion des Statuenhofes vom Belvedere, einem Gipsabguß des Apoll vom Belvedere. Diese rahmten die weiteren hier vorgezeigten Bronzenachbildungen des Laokoon, des Torso, des sogen. Antinous vom Belvedere und einige Bildnis-Medaillons.

Fortgesetzt wurde diese Allusion an das Ausstattungsprogramm des Belvedere mit der zentral aufgestellten Venus des Antico (Baltimore), den Herkulesnachbildungen, dem Meleager aus London. Hier nun kamen die übrigen »ästhetischen Autoritäten« antiker Skulptur italienischer Renaissancesammlungen zu ihren Recht: im Zentrum Filaretes Reiterbild des Marc Aurel, Nachbildungen der römischen Lupa, des Spinario. Zu ihnen waren in der entfernten Ecke des Raumes eine breite Vielfalt von Satyrn und Nymphen gesellt.

Diesem ersten Teil der Ausstellung entsprechen vornehmlich zwei Beiträge des Kataloges von U. Geese und N. Gramaccini. Geese gliederte in seiner Schilderung das sich wandelnde ikonographisch-ideologische Ausstattungsprogramm des Belvedere-Hofes in fünf Phasen. Durch die Aufstellung des Apoll und der Venus Felix, denen alsbald der Laokoon u. a. folgten, wird an diesem Ort die von Julius II betriebene ideelle genealogische Bezugnahme auf die göttliche Deszendenz der Gens Julia zum Ausweis der von Virgil prophezeiten »aetas aurea« als realpolitischer Anspruch monumental gestaltet. Die Bereicherung um die Bepflanzung des Hofes mit Orangenbäumen in Verbindung mit der Venus Felix und dem Herkules Commodus erweitern die Bedeutung des Ortes zu einem Bild des »Garten der Hesperiden«, dessen Umdeutung zum Musenhügel des »Parnass« nicht erst durch Raffaels Stanzenfresken nahegelegt wurde, sondern schon durch den Ort selber. Durch die Medicäer Päpste bekommen die Gruppe des Herkules und Antäus und der als Arno gedeutete Tigris ihren signifikanten Rang in der medicäischen Herkulesikonographie, die dann in einer späteren Phase – seit Clemens VII – stärker durch eine vor allem vom Torso bestimmte Vanitasvorstellung überlagert wurde.

Die permanent wechselnde politische Indienstnahme der Marc-Aurel-Statue zwischen Papst, Kaiser und an der Idee der Republik orientierten Interessen schildert Gramaccini von der 2. Hälfte des 10. Jh. an bis zum »neuen« Nachbilden des Filarete und Antico (um 1465, bzw. vor 1496). Der Gang der Überlegungen führt

von der Statuette Karl des Großen, über die Reliefs in Narni (1260/70), zu der möglicherweise auf ältere Vorbilder verweisenden Budapester Statuette des »gran vilano«, gemäß der Deutung Fioravantes im Interesse ghibellinischer Rechtfertigung für Cola di Rienzo. Cenninis Carrara-Medaillen (1390, Zuschr. Gramaccini) führen über Donatellos Gattamelata (1453) und Ghibertis Proportionstheorie der Verkleinerung mittels Rasternetz auch auf ein neu bereitgestelltes theoretisch-technisches Wissen, das Filarete in seiner Marc Aurel-Statuette (Modell um 1440 in Rom, Guß vor 1465 noch in Mailand) erstmalig zur Anwendung brachte. Antico schließlich könnte, gemäß den Überlegungen Gramaccinis, Filaretos Schüler in Mantua gewesen sein und als Nachfolger eines anderen Filarete-Schülers, Geremia aus Cremona, als Spezialist für Antiken-Restaurierungen in den 80er Jahren nach Rom entsandt worden sein. Dort sollte er nun nicht, wie sein erfolgloser Vorgänger, den Marc Aurel, sondern erfolgreich die Statuen von Monte Cavallo restaurieren.

Von der Konzeption her überlagerten sich offenkundig mehrere Intentionen, die in der Ausstellung selbst ihrer Erhellung nicht erfuhren. Standen im Mittelpunkt der Nachbildung antiker statuarischer Plastik Objekte der Frankfurter Sammlung, so konnte dieses Prinzip für die anderen Themengruppen nicht durchgehalten werden, wichtige Werke ließen sich für die Ausstellung nicht ausleihen. Doch erlaubte diese Ausstellung den Vergleich der hervorragenden – Frankfurter – Mittelpunkte mit anderen Werken, wie überhaupt die in der allgemeinen Ausstellungspraxis selten gewordene Zusammenstellung ähnlicher Werke des gleichen Künstlers oder ähnlicher von anderer Hand bis hin zur serienmäßigen Vielfältigung durch die zum Teil schon beengte Aufstellung der Vitrinen begünstigt wurde. So ergab sich die nahezu einmalige Vergleichsmöglichkeit jeweils motivgleicher Arbeiten oberitalienischer, Paduaner und Florentiner Bildhauer gerade dank der allseitigen Zugänglichkeit der Exponate in den allermeisten Fällen. Dies gilt hervorgehoben zu werden, weil in den meisten Sammlungen die Kleinbronzen unzugänglich bleiben; ein besonders mißlicher Zustand, da selbst für so umfangreiche Sammlungen wie den Louvre oder den Bargello in Florenz gedruckte Kataloge fehlen. Den ca. 20 Werken des Antico standen in dieser Ausstellung eine weitaus größere Zahl Paduanischer Werke (ca. 90), die des ferraresischen Meisters Riccio und seiner Werkstatt (an die 65) und ca. 25 florentinische gegenüber. Dagegen waren venezianische, oberitalienische, römische und süddeutsche Arbeiten mit bis zu je 10 bis 20 Exemplaren in der Minderzahl. Optimale Präsentation, gute Zugänglichkeit und unmittelbare Nähe erlaubte z. B. an den Dornauszieher-Varianten zu studieren, mit welcher Eigenwilligkeit sich die fast scheibenförmigen Schulterblätter in den Arbeiten Severo da Ravennas und nur bei diesem sofort erkennen ließen. Doch derartigen individuellen Künstlermerkmalen galt die Ausstellung nachgerade nur nebenbei. Jedem neugierig Gewordenen kann nach Ende der Ausstellung nichts anderes übrig bleiben, als den mühsamen Gang durch die Magazine der Sammlung anzutreten. Denn auch die Abbildungen des Katalogs reproduzieren in den meisten Fällen diejenigen Fotos,

die schon Bode zwischen 1907 und 1922 benutzt hatte. Die Lektüre des Katalogs ist dennoch auch hierin anregend. N. Gramaccini argumentiert (S. 198ff) mit einem auch stilistische wirksamen Gegensatz von Florentiner Bildhauerei gegenüber der Paduaner und derjenigen Riccios etwa. Festgemacht wird dieser Gegensatz an der Gegenüberstellung von Arbeiten Belanos und denen Bertoldos. Indes ist sein Argument grundsätzlicher, wenn er die geläufige Vorstellung von der Vorbildhaftigkeit der auf Idealtypisches und Idealisieren zustrebenden florentinischen Renaissance (Ghiberti-Donatello) für den naturalistisch orientierten stilus rusticus der Paduaner Renaissance bis hin zu Riccio zu wiederlegen unternimmt. Sein Argument führt auf die Skulptur-»Theorie« des Cennini zurück. Er belegt mit der aristotelisch geprägten Gründung einer am Natur- und nicht am Ideenbegriff ausgerichteten Wissenschaft in Jura, Medizin, Staatsrechtsauffassung, Naturwissenschaft und letztlich auch Kunsttheorie den bereits zu Beginn des 15. Jh. unterschiedlichen Stellenwert des Naturabgusses in Padua gegenüber einer kurz nach Ghibertis Wettbewerbsrelief einsetzenden, wesentlich in Albertis Maleerei- und Architekturtheorie greifbaren Differenz zur Florentiner Kunstauffassung, die bei Donatello wirksam ist. Ghibertis Naturnachbildung von 1407ff nun sieht er im Gegensatz zu Krautheimer nicht mehr in der Folge französisch-mailändischer, sondern völlig in der Konsequenz Cennini'scher Kunstauffassung. Die Vermittlung von Padua nach Ferrara leistete Guarino Guarini, dessen Herausforderung an die bildenden Künstler (Pisanello) die »Theorie des Naturabgusses... zur eigentlichen Kernfrage des Paragone« werden ließ. Die Beschreibung einer Scrivania Riccios (ehem. Berlin) werden ihm zum Zeugnis der Emanzipation des Bronzebildhauers aus dem Stand des Handwerkes zu dem eines Sculptors (Gauricus) in einer den Artes Liberales zugehörigen Disziplin und dies im Modus des style rustique, dessen Vorgeschichte im 15. Jh. er zugleich rekonstruierte. Damit wurde ein zweiter Schwerpunkt sowohl innerhalb der Ausstellung als auch des Kataloges deutlich, der nach dem auf staatspolitische Herrschaftsikonographien bezogenen ersten Teil um das Belvedere-Programm gleichsam eine Gelehrten- und Intellektuellen-Ikonographie untersuchte, die von dem Problem der Nobilitierung der Künstler selber im Wettstreit mit den Philologen bis hinein in die private Sphäre der Studioli und deren wahrscheinlicher Ausstattung führte. Hier ist zwischen der Verbildlichung einer »äußeren« Natur und der einer »inneren« Natur zu unterscheiden, die in der Studiolo-Rekonstruktion als Endpunkt der Ausstellung sinnfällig dem Beginn mit der Belvedere-Rekonstruktion kontrastiert war. Auf der Grenze dieser Bereiche bewegen sich die Studien Blumes zur Christianisierung antiker Themen von Riccios Moses bis zu Madernos Silberreliefs aus dem 2. Viertel des 16. Jhds.

Die Bedeutung der Naturlehre des Aristoteles als »Bildspender« für Fragen der Renaissanceikonographie wurde in verschiedenen Themenfeldern untersucht. Doch gerade an den beiden Hauptwerken Andrea Riccios, dessen Oeuvre einen der Schwerpunktes der Frankfurter Ausstellung bildet, werden die Grenzen die-

ses Ansatzes deutlich. Blume hat der Ikonographie des Osterleuchters im Santo zu Padua und des Della-Torre Grabmals in S. Fermo Maggiore in Verona breiten Raum gewidmet (S. 98ff.). Seine Untersuchungen haben indes den Einfluß neuplatonischer Vorstellungen auf die Humanistenkreise Paduas im frühen Cinquecento bestätigt. Dennoch muß die Frage nach den ikonographischen Quellen, insbesondere für die Reliefdarstellungen des paduanischen Osterleuchters noch als weitgehend offen betrachtet werden. Blume hat selbst auf das wiederkehrende Motiv der Historia in den Reliefdarstellungen verwiesen (S. 103, 109f.) und auch den Wechsel der geometrischen Formen gekennzeichnet und die Scheidung zwischen einem irdischen (eckige Formen) und einem himmlischen Bereich (runde Formen) plausibel machen können. Eine eindeutige Erzählfolge der Reliefs im unteren Teil des Leuchters konnte er jedoch nicht feststellen. Demnach bleibt die »Erzählstruktur« des Leuchters, der im unteren Teil ja vier deutlich geschiedene Ansichtsseiten aufweist und auch vor seiner Versetzung freistehend aufgestellt war, noch ungeklärt.

Es gehört zu den Verdiensten der Frankfurter Ausstellung und den Beiträgen des begleitenden Kataloges, den Versuch einer »Rehabilitation« der aristotelischen Bildungstradition gegenüber dem Postulat einer nahezu ausschließlich an neuplatonischen Quellen orientierten Deutung von Wissenschaft und Kunst der Renaissance betrieben zu haben, ohne daß deren Einsichten gelehnet werden könnten. Orientierte man sich an der »politischen« Ikonographie einer vorrangig nach außen gerichteten Natur in den unmittelbaren verkleinerten Nachbildungen des ersten Teiles der Ausstellung, so führte bereits die Behandlung des Osterleuchters zu dem zweiten Teil der Ausstellung, dem auch die zentralen Texte des Katalogs gewidmet waren. Der erste trägt den Titel »Mythos und Widerspruch«.

Dieser von Blume und Bredekamp verfasste Beitrag widmet sich mit dem folgenden (Beseelte Natur und ländliche Idylle, von Blume) dem zentralen Bereich auch der Ausstellung selber. Es sind die in den Studiolos von Schriftstellern und Gelehrten ebenso wie von den lokalen Potentaten gesammelten Satyr-Kleinbronzen und Herkulesstatuetten. An diesen ließen sich – mit Hilfe der Hypnerotomachia als zentraler »Quelle« – die durchaus disparaten Züge ausmachen, die zwar von den antiken Monumenten inspiriert, aber doch immer wieder in den Bildwerken neu und anders formuliert vorliegen. Es ging auch darum, die dieser äußeren Widersprüchlichkeit zugrunde liegenden Konzepte zu erhellen.

Der Widerspruch von sinnlicher, durchaus irdischer Lebensfreude und Lust gegenüber der diese Sinnlichkeit überwindenden, denkenden Besinnung, wie sie vorzüglich am Wandel der Darstellung des Herkules – und des Herkules-Antäus-Themas zwischen der Gruppe des Pollaiuolo und derjenigen des Francesco da Sant'Agata (Kat. Nr. 99) aufzuweisen war, bildet – mit Riccos Werk im Mittelpunkt – den Einstieg zu einem eher befremdlich anmutenden Hinweis auf einen dunklen Punkt der Antikenrezeption der Renaissance. Riccios Europa (Budapest) im einleuchtenden Vergleich zum themengleichen Holzschnitt der Hyp-

nerotomachia, Bertoldos Bellerophon (Wien) und – wiederum im Mittelpunkt – Riccios Schreiender Reiter (Kat. Nr. 78) bringen, von Albertis Forderung nach Darstellung bewegter Details ausgehend, widersprüchliche Deutungsmöglichkeiten zum Vorschein. Nicht mehr an ikonographisch eindeutigen Unterscheiden von Gut und Böse orientiert, sondern die im rezipierten Mythos selbst begründeten Ambivalenzen lassen die Autoren um den Denkspruch aus der Hypnerotomachia »NIHIL FIRMUM« kreisen. Die animistische, verbildlichte und personalisierte Naturvorstellung der Renaissance, also die Verbildlichung eines »externen« Naturprinzips sieht Blume (S. 173–197) in der bildlichen »Metapher des Satryn als vorwärtstreibende Sexualität im Naturgeschehen und Symbol des freien, sich selbst genügenden Naturvorganges«. Der sich immer wieder beiläufig aufdrängenden Frage nach der besonderen Funktion des Bildes, der »Verbildlichung« im Wettstreit mit den als belegenden »Quellen« zitierten literarischen Formulierungen von »Weltentwürfen« konnten die Autoren bei der Fülle der aufgeworfenen Detailprobleme nicht weiter nachgehen. Es ist daher nicht verwunderlich, daß andere, sich ebenfalls bei der Lektüre und schon beim Durchmustern der Ausstellung aufdrängende Fragen nicht zur Sprache kommen – es sei denn in eher beiläufigen Bemerkungen. So muß man sich allen Ernstes fragen, was wir überhaupt über die Ikonologie des Materials Bronze selber wissen? Gibt es dafür zeitgenössische Belege? Verweist zwar Gramaccini immer wieder auf die bis heute nicht näher untersuchten Theorien der Bildhauerei von Cennini über Ghiberti und Alberti bis hin zu Filarete und Gauricus, so ist dort zumindest eine Funktion der Bildhauerei deutlich ausgesprochen: sie soll das Nachleben garantieren. Und das kann sie besser als Malerei, zumal in der Bildnisplastik. Welches Material könnte das besser garantieren als die Bronze. Die entscheidenden Zeugnisse der Antike waren dem 15. Jh. vornehmlich als Bronzewerke überliefert. Gold war, weil zu kostbar, der Zerstörung durch Raub zu leicht ausgeliefert, Marmor hatte nicht diese Festigkeit wie eben Bronze, die einerseits gut formbar andererseits vorzüglich haltbar, erst nach unserer jüngsten Erfahrung der Zerstörung unterliegt, wie es für das Wissen des 15. Jh. noch undenkbar gewesen wäre.

Die Bedeutung der aristotelischen Nachahmungslehre für Theorie und Praxis der bildenden Künste in der Renaissance ist in der Folge von E. Panofskys Untersuchungen zum Idea-Begriff und R. W. Lees »Ut Pictura Poesis« eng mit der Rezeption der »Poetik« des Aristoteles verknüpft und so vor allem auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bezogen worden.

Diesem Ansatz stellt die Frankfurter Ausstellung wichtige Argumente entgegen. Insbesondere der Aufsatz von N. Gramaccini zu Riccios Naturabgüssen enthält wertvolles Material, sein Versuch, die Nachahmung der Natur in der bildenden Kunst als Bestandteil einer umfassenden, politisch motivierten »Programmatik« darzustellen, rückt die zentrale Bedeutung einer naturphilosophisch fundierten Theorie der Naturnachahmung wieder verstärkt in den Blickpunkt kunsthistorischer Forschung zur Frührenaissance in Padua und Florenz.

Gramaccinis Thesen zur Theorie des Naturabgusses bei Cennini und in der künstlerischen Praxis Ghibertis verweisen jedoch auf eine Fragestellung, die in der Konzeption dieser Ausstellung unberücksichtigt blieb.

Der Ausstellungskatalog enthält zwar eine knappe Einführung in die Technik des Bronzegusses, unterläßt aber jeden Versuch, den Umstand zu interpretieren, daß der »Naturalismus« der oberitalienischen Kunst in der Skulptur gerade in der Bronze sein bevorzugtes Material fand.

Die Unterscheidung zwischen Stein- und Bronzeplastik hat in der Kunsttheorie seit Albertis »De Statua« ihren festen Platz gefunden. Der Gegensatz zwischen den beiden plastischen Arbeitsweisen »per via di levare« und »per via di porre«, noch von Michelangelo in seinem Paragonebeitrag thematisiert, hätte als ein möglicher Ausgangspunkt für eine Darstellung der Kontroverse um die artistische Praxis unter dem Aspekt der Naturnachahmung dienen können, zumal es gerade in der venezianisch-paduanisch geprägten Kunsttheorie nicht an Einwänden gegen Michelangelos Primat des »via di levare« gefehlt hat (z. B. bei P. Pino, *Dialogo di Pittura*, Venedig 1548. Vergl. hierzu die Bemerkungen von D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 402f.).

Zudem finden sich in der Naturlehre des Aristoteles zahlreiche Analogiemodelle, die natürliche Entstehungsvorgänge und technische Fähigkeiten des Menschen in Beziehung setzen und ihre gemeinsamen Grundstrukturen erläutern. In Verbindung mit der noch weitgehend unausgeschöpften Kommentarliteratur der Renaissance, etwa zur aristotelischen »Physik«, hätte sich hier eine intensivere Auseinandersetzung mit den spezifischen Ausdrucksqualitäten der Bronze als sinnvolle Ergänzung des Ausstellungskonzeptes angeboten.

An diese Überlegung knüpft sich auch die Frage nach der Symbolik der Ikonographie der Bronze, der in der kunsthistorischen Forschung bislang nur wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde, obwohl die Kunstliteratur der Renaissance durchaus Materialien zu einer Erforschung dieser Zusammenhänge anbietet, so etwa die Ausführungen Alberti's im 16. und 17. Kapitel des 7. Buches der »De Re Aedificatoria«.

In den Artikeln zum antikischen Gebrauchsgerät und dem nachfolgenden zum Studiolo werden die notwendigen Detailfragen erörtert, die denjenigen praktischen und auch von der diesem Bereich eigenen Symbolhaltigkeit bestimmten Hintergrund erfassen helfen, vor dem die spezielleren Fragen des Wettstreits von Wissenschaft, Politik und Kunst erst einsichtig werden kann. Bildet der Ausgangspunkt mit dem Belvedere gleichsam das monumentale Vorbild eines »Studiolo«, so stellt der abschließende Aufsatz eine erste Skizze der angehenden Popularisierung bis hin zum bürgerlichen Wohnzimmer anhand einiger Exemplare der Frankfurter Sammlung vor. Man kann sich nur wünschen, daß – zu einem späteren Zeitpunkt – einmal auch diese Folgen in einer vergleichbaren Dichte als Ausstellung präsentiert werden könnten – und das ist sicher nicht das einzige Desiderat, auf das diese Ausstellung nachhaltig aufmerksam gemacht hätte.