

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

62. JAHRGANG JULI 2009 HEFT 7

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo

Katalog der Ausstellung vom 5. Juli - 2. November 2008 im Castello del Buonconsiglio und im Museo Diocesano Tridentino, Trient, hg. von Andrea Bacchi und Luciana Giacomelli, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Storico-artistici [u.a.], Trient 2008. 670 S., zahlr. Ill., ISBN 978-88-7702-223-3. € 48,-

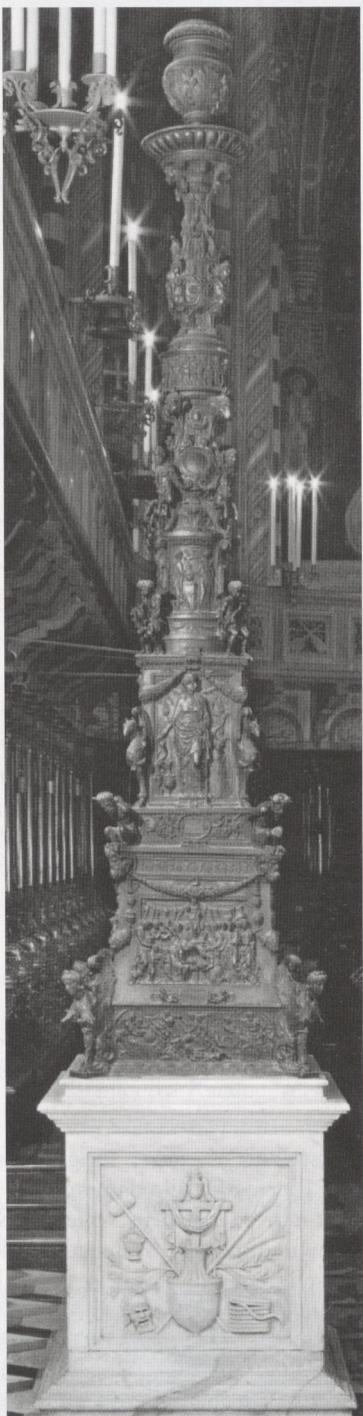
Andrea Riccio: Renaissance Master of Bronze

Katalog der Ausstellung vom 15. Oktober 2008 - 18. Januar 2009 in der Frick Collection, New York, hg. von Denise Allen mit Peta Motture, The Frick Collection, New York, in Zusammenarbeit mit Philip Wilson Publishers, London 2008. 336 S., zahlr. Ill., ISBN 978-0-912114-42-2. € 49,99

Andrea Briosco gen. Riccio zählt zu den wenig beachteten Künstlern der italienischen Renaissance, obwohl man aus kunstgeschichtlicher Perspektive das Gegenteil vermuten könnte. Seitdem ihm Leo Planiscig im Jahre 1927 eine große Monographie gewidmet hat, hat es zwar zahlreiche Aufsätze und kleinere Publikationen über seine Werke gegeben, kein Museum aber hat je seinen Namen in den Titel

einer Ausstellung gesetzt. Angesichts der Bedeutung Riccios für die paduanische Bronzekunst ist um so verdienstvoller, daß jetzt gleich zwei unabhängig voneinander konzipierte Ausstellungen diese Lücke zu schließen versuchen.

In Trient ging es darum, den künstlerischen und kulturellen Rahmen, in dem Riccio wirkte, die Voraussetzungen seines Schaffens,



seine Errungenschaften und seine Nachwirkung herauszuarbeiten. Im Gegensatz dazu war es in New York das erklärte Ziel, das künstlerische Profil Riccios durch die ausschließliche Betrachtung seiner Werke zu schärfen. Diese Unterschiede schlagen sich bereits im Umfang der Ausstellungen und der begleitenden Kataloge nieder: Den mehr als 160 in Trient präsentierten Werken verschiedener Künstler zwischen Donatello und Falconetto stehen nur 34 Exponate in New York entgegen. Verständlicherweise gibt es aber Überschneidungen in Objektauswahl und Fragestellungen, immerhin kann bereits längere Zeit von einer Art Fragenkanon zu Riccio gesprochen werden. So bedauert man beinahe ein wenig, daß nach so langem Warten die beiden Ausstellungen als Konkurrenten daherkommen, anstatt daß eine von ihnen aus zeitlicher Distanz die Ergebnisse der früheren zu reflektieren vermochte.

Der Katalog der Ausstellung in *Trient* folgt in seinem Aufbau der Struktur der Präsentation im Castello del Buonconsiglio und im Museo Diocesano Tridentino: Fünf Sektionen gliedern das umfangreiche Material thematisch und chronologisch. Anhand der ersten vier wird die Entwicklung Riccios und der paduanischen Skulptur insgesamt vom Padua-Aufenthalt Donatellos an über den »trionfo« der Kleinbronze all'antica bis hin zum »umanesimo cristiano« im Umfeld Riccios und der gelehrten Antikenbegeisterung im Padua des frühen 16. Jh.s nachvollziehbar. Stutzig macht erst die Frage nach dem Zusammenhang zwischen diesen im Castello eingerichteten Abteilungen und der fünften im Museo Diocesano Tridentino untergebrachten, die sich ausschließlich Renaissance, Kunst und Humanismus in Trient widmet.

So wenig augenfällig das Trient-Interesse der Kuratoren durch die räumliche Trennung in der Ausstellung auch war, im Textteil des

Abb. 1 Andrea Riccio: Osterleuchter. Padua, Basilica del Santo (New York 2008, Abb. S. 42)

Kataloges gewinnt es zuviel Gewicht. Neben acht Aufsätzen, in denen Arbeiten Riccios und sein künstlerisches und humanistisches Umfeld besprochen werden, behandeln drei Essays primär Trient: Laura dal Prà setzt sich in ihrem überblickartig angelegten Beitrag mit dem künstlerischen Schaffen unter dem Einfluß der Trierer Fürstbischöfe auseinander, wobei die humanistische Bildung der Amtsträger im späten Quattro- und frühen Cinquecento eine zentrale Rolle spielt. Ihr besonderes Augenmerk gilt dem ersten der behandelten Fürstbischöfe, Giovanni Hinderbach, der 1452 in Padua promoviert wurde und das Amt ab 1465 ausübte. Obgleich aber dal Prà nicht nur neues Terrain beschreitet, sondern auch eine der zentralen Fragen der Riccio-Forschung aufgreift, nämlich diejenige nach dem Zusammenhang zwischen humanistischer Bildung und künstlerischem Schaffen, wird deutlich, daß diese Inhalte in nur mittelbarer Beziehung zum Thema der Ausstellung stehen. Gleichermaßen gilt für Stefano Lodis Aufsatz über die Tätigkeit aus Verona stammender Künstler in Trient. Und so bleiben auch die kurzen Ausführungen von Silvano Groff zum ehem. Bestand der Bischofsbibliothek nur ein Zeugnis für das humanistische Interesse der dortigen Fürstbischöfe. Auch wenn Riccio als Sohn des Goldschmiedes Ambrogio Briosco der überwiegenden Ansicht nach in der Alpenstadt geboren wurde, der Vater hierher weiterhin Kontakte pflegte und nicht zuletzt die Trient-Aufenthalte paduanischer Künstler wie Vincenzo und Gian Gerolamo Grandi, vor allem aber von Giovanni Maria Falconetto diesen Brückenschlag zum Teil rechtfertigen, überzeugt die dieser Verbindung innerhalb der Ausstellung beigemessene Aufmerksamkeit nicht.

Sieht man von den Trient betreffenden Aufsätzen ab, bleibt übrig, was als facettenreiche Darstellung der künstlerischen Entwicklung Paduas in der Zeit Riccios bezeichnet werden kann. Andrea Bacchi und Luciana Giacomelli behandeln einführend Leben und Werk Ric-

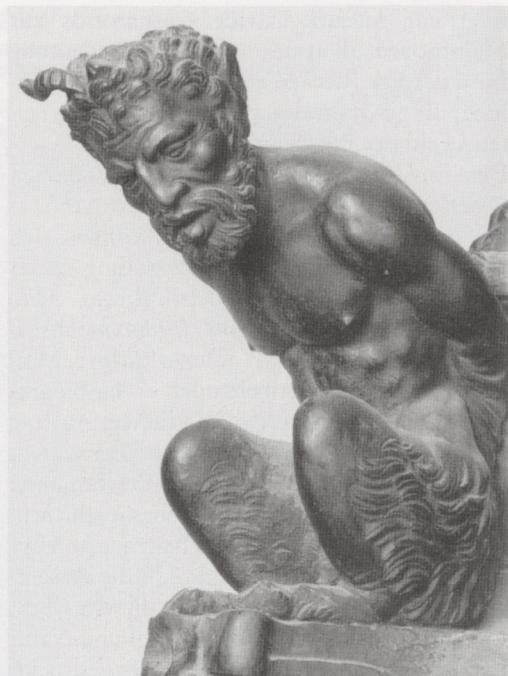


Abb. 2 Andrea Riccio: Osterleuchter, Detail: Gefesselter Satyr. Padua, Basilica del Santo (New York 2008, Abb. 11.1, S. 168)

cios. Dieser Beitrag greift einige Thesen auf, die in den folgenden Untersuchungen ausführlich diskutiert werden, und liefert ein durch viele neue Beobachtungen erweitertes Profil Riccios unter Berücksichtigung der ausgestellten Werke. So widmen sich die beiden Kuratoren ausführlich Giovanni de Fonduli als möglichen Einflußgeber, dessen Bedeutung für die paduanische Renaissanceskulptur bis heute unterschätzt worden ist. Sie behandeln aber bspw. auch den wenig beachteten Maffei-Altar in S. Eufemia zu Verona und formulieren die plausible These einer Zusammenarbeit Riccios mit dem Steinmetz Vincenzo Grandi im Falle des Della-Torre-Grabmals in S. Fermo Maggiore in Verona. An diese Einführung schließt sich der Frühwerkatalog Giancarlo Gentilini an, der im Bezug auf de Fonduli und die Anfänge Riccios viele neue Fragen aufwirft. Es

folgt ein Aufsatz Davide Gasparottos zur Kleinbronze all'antica und ihrer Bedeutung für das Werk Riccios; eine klassische Abhandlung, die ein zentrales, wenn auch vielbearbeitetes Feld der Forschung aufgreift.

Dem im Gegensatz dazu nur wenig beachteten Osterleuchter der Basilica del Santo (Abb. 1-3), dem Hauptwerk Riccios, widmet sich Davide Banzato in einer Kurzfassung seines Buches *Andrea Briosco detto Riccio. Mito pagano e cristianesimo nel Rinascimento. Il candelabro pasquale del Santo a Padova*, Maiand 2009. Zunächst behandelt er die Biographien der Humanisten, die an diesem Auftrag auf Seiten der Arca del Santo beteiligt waren, und liefert eine interpretierende Beschreibung des Osterleuchters auf forschungsgeschichtlicher Basis. Allerdings zeigt sich gerade im Hinblick auf das Bildprogramm, daß die Auseinandersetzung Dieter Blumes mit diesem Werk, im Katalog der Frankfurter Ausstellung *Natur und Antike in der Renaissance* 1985 gedruckt, vorerst mustergültig bleiben muß: Der Osterleuchter ist Höhepunkt eines mit dem Trienter Konzil beendeten Diskurses, der das Zusammendenken von Klassischer Antike und Christentum erlaubte. Nur so ist das heute nicht mehr in jeder Konsequenz entschlüsselbare Bildprogramm, in dem Christus ikonographisch mit dem antiken Gott Jupiter gleichgesetzt wird, zu erklären. Das »sacrificio pasquale« (Abb. 3), das Christus als Götterfigur auf dem Altar einer archäologisch korrekten antiken Opferszene zeigt, ist zwar in seiner explizit synkretistischen Bildformulierung ein Extremfall, jedoch ist die typologische Gegenüberstellung von antikischem Blutopfer und Opfertod Christi der zeitgenössischen oberitalienischen Kunst nicht völlig fremd. Leider leistet der Aufsatz zur Diskussion um das Bildprogramm keinen entscheidenden Beitrag, korrigiert und ergänzt lediglich einzelne Details der Interpretation. Der Schwerpunkt liegt in der Auseinandersetzung mit den Quellen Riccios, der Benennung konkreter Werke antiker wie paduanischer Provenienz; ein

Thema, das zuletzt Ragna Enking 1941 behandelt hat. Bedauerlich ist allerdings, daß dem Leser Abbildungen dieser Vergleichsstücke vorenthalten werden. Darüber hinaus verzichtet Banzato darauf, diese wegwiesenden, wenngleich nur versatzstückhaft präsentierten Beobachtungen zur Grundlage übergreifender Aussagen zu machen, wobei gerade das von ihm selbst eingangs skizzierte humanistische Umfeld von Interesse gewesen wäre. Unfreundlich gegen die Leser ist schließlich das Fehlen von Bildunterschriften, die bei der Komplexität des Osterleuchters unentbehrlich wären.

Giulio Bodon verfolgt in seinem Abriß über Archäologie und Kunst in der Universitätsstadt Padua und zur Antikenrezeption im Werk Riccios einen Banzato verwandten Ansatz: Er eröffnet noch einmal die Suche nach antikem Vorlagenmaterial, nun in bezug auf das gesamte Œuvre, berücksichtigt dabei im besonderen die Antikensammlungen vor Ort, und trägt so zum Verständnis der Kunst Riccios im Kontext der paduanischen Antikenbegeisterung bei, die in dieser Zeit einen Höhepunkt erreichte.

Manfred Leithe-Jasper lenkt im Anschluß daran mit seinen Aufsätzen zur italienischen Plakette in der Zeit Riccios und zu Desiderio da Firenze den Blick auf zwei weitere wichtige Bereiche der Forschung. Die Plaketten zählen zu den problematischen Werken nicht nur in Riccios Œuvre. Leithe-Jasper, dem es auch um die Entwicklung der Renaissance-Plakette insgesamt geht, eröffnet mit seinem Beitrag dieses Forschungsfeld mit direktem Bezug auf Riccio neu. Besonders hervorzuheben ist hierbei die Wiederbelebung der Diskussion um die Identität des mit VLOCRINO signierenden Künstlers. Leithe-Jasper schlägt vor, hinter diesem Pseudonym verborge sich einer der beiden Brüder Riccios, Battista oder Galvano, was die stilistischen Eigenheiten dieser großen Werkgruppe unter den mit Riccio in Zusammenhang stehenden Plaketten sehr gut erklären könnte. Damit leistet er auch einen Beitrag zur



Abb. 3
Andrea Riccio:
Osterleuchter, Detail:
Sacrificio pasquale.
Padua, Basilica del Santo
(Trent 2008, Abb. S. 109)

Beantwortung der Frage nach der Werkstattorganisation, die erst im Rahmen dieser Ausstellungen wieder an Aktualität gewonnen hat, nachdem Bertrand Jestaz 1989 erstmals darauf eingegangen ist. Der Aufsatz von Bacchi und Giacomelli, ebenso die Untersuchung dieses Problems im amerikanischen Ausstellungskatalog zeigen, daß die ebenfalls zum Goldschmied ausgebildeten Brüder dem Bronzehildner wahrscheinlich als Mitarbeiter bei der Umsetzung seiner Projekte halfen. Hingegen widerspricht Leithe-Jasper in seinen kurzen Ausführungen zu Desiderio da Firenze noch einmal nachdrücklich der Annahme, Desiderio sei als Nachfolger Riccios zu betrachten, und verweist auf dessen schon von Leopoldo Cicognara angedeutete künstlerische Nähe zu Jacopo Sansovino. Für die Betrachtung Desiderios da Firenze steht bis heute nur ein dokumentiertes Werk zur Verfü-

gung: die Wahlurne in den Musei Civici zu Padua, datiert in das Jahr 1532. Es wird noch weiter zu zeigen sein, wie das Œuvre dieses Künstlers beschaffen ist, wofür Leithe-Jasper einen neuen Ausgangspunkt liefert.

Dem direkten künstlerischen Umfeld Riccios geht auch Francesca de Gramatica mit ihrem Aufsatz über den Platz der Bronze- und Steinbildner-Familie Grandi in der venetischen Skulptur nach. Die Zusammenarbeit der Grandi mit Riccio ist durch Quellen belegt: Gian Matteo und Vincenzo erhielten 1521 den Auftrag für die steinerne Architektur des Epitaphs für Antonio Trombetta im Santo, Riccio fertigte die zugehörige bronzenen Büste des Abtes. Die Gian Gerolamo Grandi zugeschriebenen Kleinbronzen sind durch die Kunst Riccios inspiriert. In der Auseinandersetzung mit Riccio darf eine Betrachtung dieser Künstler nicht fehlen, wenngleich de Gramatica sie zu



Abb. 4 Giovanni de Fonduli (?), *Madonna mit Kind*. Chicago, Art Institute (Trent 2008, Abb. 43, S. 64)

Recht nicht nur im Lichte dieser Beziehung untersucht, sondern, dem Anspruch der Ausstellung folgend, ihren zehnjährigen Aufenthalt in Trient in den Mittelpunkt stellt, der in die Jahre nach 1532 fällt.

Zu weit allerdings führen die Thesen von Gentilini, dessen Aufsatz zugleich das stärkste Beispiel für den im Katalog an vielen Stellen nachweisbaren leichtfertigen Umgang mit dem Etikett »Riccio« ist. Als Ausgangspunkt dient ihm, dem es insbesondere um die Klärung des Terrakotta-Frühwerks Riccios geht, die ‚Wiederentdeckung‘ des in Padua ansässigen, aus Crema stammenden Bronze- und Terrakottabildners de Fonduli, dem heute ein Großteil der Terrakottawerke zugesprochen wird, die früher als Arbeiten Giovanni Minellis galten. Gentilini nimmt an, daß Riccio um 1490/95 bei de Fonduli in die Lehre ging, bevor er in die Werkstatt des Donatello-Schülers Bartolomeo Bellano eintrat, und macht diese These zur Grundlage eines neuen Frühwerkatalogs. Auf die Wiedereingliederung des umstrittenen De Castro-Epitaphs in S. Maria dei Servi zu Padua in das Œuvre Riccios, das der Künstler in der Werkstatt de Fondulis ausgeführt habe, folgt eine lange Reihe von Neuzuschreibungen, vor allem Terrakotta-Madonnen, die Riccio zwischen 1490/95 und 1500 gefertigt haben soll und anhand derer sich seine Entwicklung unter dem starken Einwirken de Fondulis über leise Anklänge an die Eigenart Bellanos hin zu den eigenständigen Werken ablesen lasse.

Auf welchem Fundament aber stehen diese Zuschreibungen? Gerade die Werke, die Gentilini als gesicherte Arbeiten Riccios betrachtet und zur Untermauerung seiner Thesen heranzieht, zählen zu den umstrittensten im Werkkatalog des Künstlers, wie die Pietà aus Due Carrare bei Padua, die auch innerhalb der Ausstellung, als dramatischer Höhepunkt des Jugendwerkes präsentiert, einen zu wichtigen Platz einnimmt. Die drei berühmten Tugendarstellungen des Roccabonella-Grabmals, die einzigen für Riccio gesicherten Werke aus dem

Vergleichsrepertoire Gentilinis, dienen der Forschung hingegen schon lange als erste Referenzpunkte aus dem Werk des Künstlers. Jedoch vermögen auch die Vergleiche, die Gentilini von diesen Figuren ausgehend zieht, nicht zu überzeugen: Als zu kühn erweist sich der Schritt, Riccio Arbeiten wie die Madonna mit Kind aus dem Art Institute Chicago (Abb. 4) mit dem Verweis auf eine enge Verwandtschaft einerseits der rechten Hand mit der ungewöhnlichen greifenden Haltung der Hände einer der Figuren am De Castro-Epitaph – einem Stilmekmal de Fondulis – und andererseits mit der Faltenformation der Gewänder der drei Tugendfiguren zuzusprechen. Vielmehr zwingt dieser Befund zu der von Aldo Galli leider nur im Katalogteil aufgeworfenen Frage, ob diese Figur nicht wie u. a. auch das De Castro-Epitaph de Fonduli selbst zugeschrieben werden muß. Das Jugendwerk Riccios bleibt daher auch nach diesem neuen Klärungsversuch im Dunkeln, wenngleich de Fonduli in der Betrachtung des künstlerischen Umfeldes Riccios zweifellos ein wichtiger Platz zuzugestehen ist.

Ging es in Trient darum, Riccio eingebettet in das Panorama norditalienischer und im besonderen paduanischer Kunst zu präsentieren, so widmete sich das New Yorker Ausstellungsteam ausschließlich dem Künstler. Die sorgsam ausgesuchten Kleinbronzen, Kabinettstücke für den Schreibtisch des Sammlers, ergänzt um einzelne Terrakottafiguren und Bronzereliefs, wurden in durchdachten Zuordnungen dargeboten. So waren die bekannten Trinkenden Satyrn aus Padua, Paris und Wien in einer Vitrine versammelt. Zwei aus Privatsammlungen stammende Statuetten, der Akt mit Strigilis (Abb. 5) und der Krieger, letztgenannte erstmals ausgestellt, waren ebenfalls in einer Vitrine vereint. Überhaupt ging es hier mehr als in Trient darum, im Rahmen des monographischen Anspruchs die über die Welt verstreuten Kleinbronzen Riccios zusammenzubringen (Abb. 6).

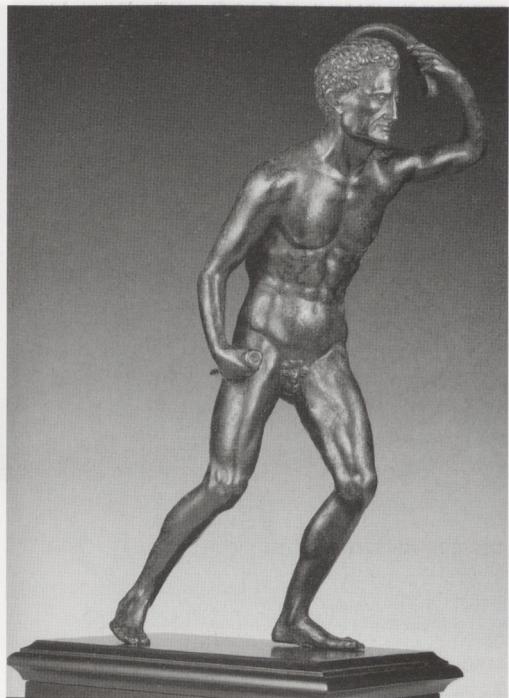


Abb. 5 Andrea Riccio: *Akt mit Strigilis*, The Collection of Mr. and Mrs. J. Tomilson Hill (New York 2008, Abb. S. 259, Kat.Nr. 26)

Der begleitende Katalog enthält neben der Einleitung der Kuratorin Denise Allen fünf teils mit gewichtigen Neueinschätzungen aufwartende Essays. Volker Krahn erörtert die Anfänge Riccios und die ersten Stationen des Künstlers bis zu den Aufträgen für den Santo. Im Gegensatz zu Gentilini, Bacchi und Giacommelli aber bleibt er den bekannten Thesen und Informationen für eine Verortung Riccios in der paduanischen Renaissancekunst verpflichtet. Gerade die Lehrmeisterfrage gilt mit dem Zitat nach Marcanton Michiel über die Vollendung des Roccabonella-Grabmals Bellanos durch Riccio als beantwortet, wenngleich Krahn zu Recht deutlich macht, daß Riccio schon zuvor Gelegenheit gehabt haben muß, seinen eigenen Stil zu entwickeln, wie die drei Tugenddarstellungen belegen. Auch Allen geht in ihrem Beitrag zunächst den Anfängen Ric-



Abb. 6
Andrea Riccio:
Öllampe. New York,
Frick Collection (Trent
2008, Abb. 106, S. 155)

cios nach und unterstreicht die regelmäßige unterschätzte Bedeutung der väterlichen Goldschmiedewerkstatt für den Künstler. In den Mittelpunkt ihres Beitrages stellt sie allerdings die narrative Darstellung, die istoria, im Werk Riccios. Sie bringt Fragen wie das künstlerische Verständnis und Riccios Herangehensweise an das Medium Skulptur zur Diskussion und beruft sich dabei mangels direkterer Quellen auf Pomponius Gauricus; steht seine Schrift *De sculptura* (1504) doch für den kulturellen Kontext, in dem Riccio zu sehen ist, zumal Gauricus den Künstler als Freund bezeichnet. Es zeigen sich Parallelen zwischen dem Traktat und Riccios narrativen Werken im Hinblick etwa auf Kompositionsprinzipien, in der Übernahme antiker literarischer Konzepte oder im künstlerischen Einsatz von Emotionen, die einen direkten Austausch zwischen Riccio und Gauricus belegen. Dabei stellt Allens Ansatz, selbst wenn einzelne Aspekte ihrer Argumentation nicht zu überzeugen vermögen, andere hingegen bereits an

anderer Stelle formuliert wurden, deshalb eine Neuheit dar, weil Gauricus der Riccio-Forschung zwar seit jeher als Zeuge für Leben und Werk des Künstlers gilt, jedoch sein Traktat insgesamt noch nicht auf Riccio bezogen wurde.

Überhaupt gelangt Gauricus im Rahmen der beiden Ausstellungen als erster und wichtiger Zeuge zu neuer Beachtung. Auch Motture beruft sich an mehreren Stellen ihres Aufsatzes zur Kleinbronze als Kunstform auf ihn. Ihr geht es neben der Einordnung Riccios in die Entwicklung dieser Gattung um den kreativen und technischen Prozeß der Bronzenherstellung. Im Vergleich mit dem oben erwähnten Aufsatz von Gasparotto zeigt sich wiederum das größere Interesse des New Yorker Teams an abstrakten Fragestellungen. Aspekte wie die Funktion der Kleinbronzen Riccios und ihre Rezeption durch die gelehrten Auftraggeber aus dem Umkreis der Universität bilden einen wesentlichen Teil der Untersuchung Mottures wie des gesamten Ausstellungskon-

zeptes. Daß in diesem Zusammenhang auch der erste Teil der Trierter Ausführungen Banzatos zum Osterleuchter nachgedruckt wird, in dem es um die an dem Auftrag beteiligten Mitglieder der Arca del Santo und um eine erste Erläuterung des Bildprogramms geht, überrascht daher kaum.

Der hohe Anspruch der Ausstellung zeigt sich schließlich darin, daß man sich um Röntgenaufnahmen der Statuetten bemühte. Richard E. Stones richtungweisender Aufsatz faßt die Ergebnisse dieser Untersuchungen zusammen und widerlegt die bisherige Annahme, Riccio habe alle seine Kleinbronzen als Unikate gegossen: mit kaum absehbaren Folgen für die Forschung. Wie Stone darlegt, zeichnen sich die als Werke Riccios behandelten Kleinbronzen gerade nicht durch eine einheitliche direkte Gußtechnik aus. Vor allem aber handele es sich bei einzelnen Statuetten wie dem Gänsewürger (Wien) und dem Hirten mit der Ziege (Florenz) (Abb. 7), die sich auch stilistisch von den anderen Kleinbronzen Riccios abheben, um indirekte Güsse. In technischer Hinsicht seien diese Werke von denen der Riccio-Nachfolger und -Imitatoren also kaum zu unterscheiden. Damit aufs engste verbunden ist wiederum das Problem um Organisation und Struktur der Werkstatt Briosco. Erst Stone verweist auf den hohen Arbeitsaufwand, der spätestens mit dem Osterleuchter zu bewältigen war, und fragt, sehr wohl im Bewußtsein des spekulativen Charakters dieser These, ob Riccio sich möglicherweise die Arbeit eines kommerziellen Gießers zunutze mache, als er Kleinbronzen wie den Hirten mit der Ziege fertigte. Diesen Fragen wird in Zukunft noch nachzugehen sein, jedoch zeigen die Ergebnisse Stones, mit welcher Umsicht und Gründlichkeit Riccios Œuvre in New York betrachtet wurde.

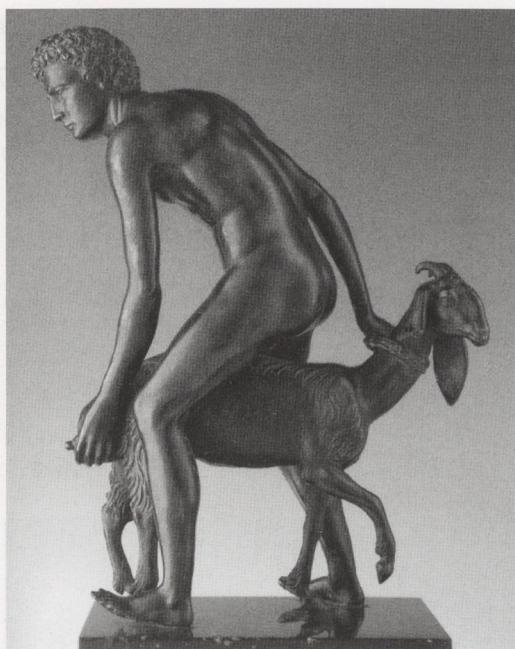


Abb. 7 Andrea Riccio: Hirte mit Ziege. Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Trent 2008, Abb. S. 305, Kat.Nr. 31)

Es ist zu hoffen, daß sich diese Ausstellungs-kataloge als Standardwerke etablieren werden, denn sie bieten mehr als eine Einführung in Thema und Forschung, gerade weil sie sich intensiv mit den Quellen zu Leben und Werk Riccios auseinandersetzen und dieses Material sogar – wie im Falle der New Yorker Ausstellung durch Röntgenaufnahmen – noch erweitern. Zudem liegen nun neue Abbildungen vieler Werke vor, die bislang nur in Planiscigs Tafeln greifbar waren. Nicht zuletzt haben sie dafür gesorgt, daß Riccio in der kunstinteres-sierten Öffentlichkeit die Aufmerksamkeit zuteil wird, die er als Protagonist der paduanischen Bronzekunst verdient.

Kerstin Grein