

Antike als Programm: Pier Jacopo Alari Bonacolsi, genannt Antico

Antico: The Golden Age of Renaissance Bronzes. National Gallery of Art, Washington, D.C., 6. November 2011–8. April 2012; Frick Collection, New York, 1. Mai–29. Juli 2012. Kat. hg. v. Eleonora Luciano in Zs.arbeit mit Denise Allen und Claudia Kryza-Gersch. Washington, D.C., National Gallery of Art 2011. 210 S., zahlr. Ill. ISBN 978-1-907372-27-8. £ 30,00

noch widmete man ihm erst 2008 in Mantua eine monographische Ausstellung. Nur die Monographien von Hermann Julius Hermann (1909/10) und Ann Hersey Allison (1993/94), beide im *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* bzw. dessen Vorgängerorgan publiziert, gingen dieser von einem umfangreichen Katalog begleiteten Ausstellung (Filippo Trevisani/Davide Gasparotto [Hg.], *Bonacolsi, l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, Mailand 2008) als umfassende Werkstudien voraus.

Nun erschien anlässlich der beiden Ausstellungen die erste – im Gegensatz zu Allison's unab-

Kaum ein Künstler der Renaissance setzte sich mit der antiken Skulptur so intensiv auseinander wie der Bronzebildner Antico – sein Name ist in dieser Hinsicht Programm, wie vielfach betont wird. Der wahrscheinlich in Mantua geborene Pier Jacopo Alari Bonacolsi, der 1516 geadelt wurde, war ab 1478 und bis zu seinem Tod 1528 als Hofbildhauer für verschiedene Mitglieder der Familie Gonzaga tätig. In den Diensten des Markgrafen Gianfrancesco, des Bischofs Ludovico oder der Isabella d'Este, Gemahlin des Markgrafen Gianfrancesco II., schuf er Medaillen, Tondi, Statuetten und Büsten. Bronzereduktionen antiker Statuen zählten zu seinen bevorzugten Themen, technische Finesse und die Verwendung von Vergoldungen und Versilberungen an seinen dunkelbraun-schwarz patinierten Bronzen zeichnen sein Schaffen aus.

ERSTE UMFASSENDE BEHANDLUNG

Als Hofbildhauer der Gonzaga, die als eine der einflussreichen Familien im frühneuzeitlichen Italien in den vergangenen Jahrzehnten wiederholt im Fokus kunsthistorischer Forschung standen, ist Antico nie völlig in Vergessenheit geraten. Den-



Abb. 1 Römisch, Ringende und boxende Genien, 1. Jh. n. Chr. Bronze mit Niello, Gold- u. Silbereinlagen. London, British Museum (Kat., Abb. 31)

hängig publizierte – englischsprachige Monographie über den Mantuaner. Entgegen der zu erwartenden Katalogform ist die Begleitpublikation als Sammelband konzipiert. Lediglich die Auflistung der ausgestellten Werke in einer „exhibition checklist“ am Ende des Bandes diene dem Ausstellungsbesucher als Handreichung. Das Buch ist

Ergebnissen umfangreicher technologischer Untersuchungen im Vorfeld der Ausstellung, liefern weitere Informationen. Hinzu kommen Abbildungen der wichtigsten antiken Vergleichswerke.

Ein internationales Autorenteam um Eleonora Luciano, Assistant Curator of Sculpture and Decorative Arts an der National Gallery of Art in Wa-



Abb. 2 Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. Antico, Herkules und der Nemeische Löwe, um 1496. Bronze mit Vergoldungen u. Versilberungen. Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Kat., Taf. 23)

mit brillantem Fotomaterial ausgestattet, das in der Mitte des Buches versammelt ist und so den direkten Vergleich der meisten Antico heute zugeschriebenen Werke und verschiedener Versionen seiner Statuetten ermöglicht. Zwei Anhänge, eine mit graphischen Darstellungen angereicherte Übersicht zur Gusstechnik und eine Liste mit den

shington, Denise Allen, Kuratorin an der Frick Collection in New York, und Claudia Kryzarsch, Kuratorin am Kunsthistorischen Museum in Wien, war an diesem Kooperationsprojekt beteiligt. Zum Teil war dieses Team bereits 2008 kuratierend bei der Ausstellung *Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze* in der Frick Collection

in New York tätig gewesen (vgl. die Besprechung der Rez. in *Kunstchronik* 7/2009, 301–309).

Insgesamt sieben Aufsätze des Katalogs behandeln Künstler und Werk in übergreifender Herangehensweise und mit Fokus auf selten behandelte Themen. Fünf Beiträge widmen sich dabei der kunsthistorischen Betrachtung, während in den beiden übrigen Aufsätzen technologische Beobachtungen und Untersuchungsergebnisse im Mittelpunkt stehen. Die für Antico problematische Frage nach der Werkchronologie wird basierend auf dem Studium der Quellen und den Ergebnissen der technologischen Analysen weitgehend einheitlich beantwortet.

RÖMISCHE PRÄGUNGEN?

Eleonora Luciano benennt in ihrem Aufsatz zu Leben und Werk Anticos die entscheidenden Parameter für die nachfolgenden Untersuchungen. Auf der Grundlage der bekannten Inventare und Briefwechsel und mit Blick auf die Qualität der Werke unterzieht sie die Werkchronologie einer neuen Betrachtung. Dieser Beitrag wartet mit einigen Neueinschätzungen auf, während der generelle Verlauf der Karriere Anticos außer Diskussion steht. So benennt Luciano beispielsweise im Gegensatz zu der in der Forschung verbreiteten Annahme, Antico sei um 1460 geboren, ein Geburtsjahr wenigstens um 1455 – wie zuletzt von Hermann 1909/10 vorgeschlagen. Diese Neudatierung ist die Voraussetzung für ihre Idee, Antico könne in der Werkstatt des aus Mantua stammenden und ab 1465 in Rom als Antikenrestaurator tätigen Goldschmiedes Cristoforo di Geremia ausgebildet worden sein: zwei Thesen, die in dem Aufsatz von Claudia Kryza-Gersch weitere Bestätigung finden.

Seit dem Beginn der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Antico wehren sich die Forscher – implizit oder auch explizit – gegen das Verdikt, der Künstler sei ein Kopist, seine Werke bloße Imitationen. Kryza-Gersch revidiert unter dem Titel „Why Antico matters“ dieses alte Antico-Bild. Durchaus im Sinne einer Rechtfertigung zeigt sie die Besonderheiten und auszeichnenden Charakteristika seines Œuvres auf und unterstreicht seine

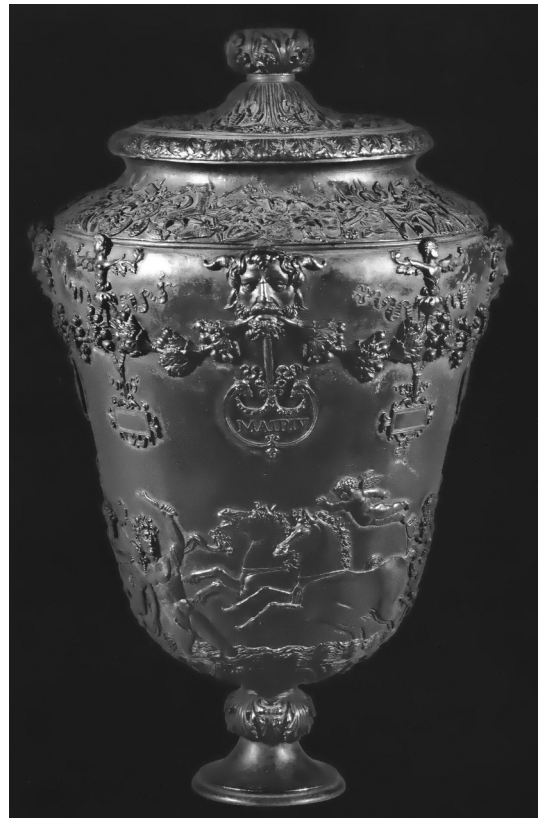


Abb. 3 Antico, sog. Gonzaga-Vase, um 1487. Bronze. Modena, Galleria Estense (Kat., Taf. 6)

Pionierleistung in der Antikenrezeption an der Wende vom 15. zum 16. Jh. Den wesentlichen Anteil Anticos an der Ausbildung eines Kanons, mit dem die in Rom aufgefundenen antiken Skulpturen in den Mittelpunkt der künstlerischen Aufmerksamkeit rückten, unterstreicht nachdrücklich auch Stephen J. Campbell in seinem Beitrag.

Von besonderem Interesse ist Kryza-Gerschs Anknüpfen an die bereits 1985 von Norberto Gramaccini vorgebrachten Thesen zum künstlerischen Verhältnis Anticos zu Antonio Averlino, genannt Filarete (Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance, in: *Natur und Antike in der Renaissance*. Ausstellungskat. hg. v. Herbert Beck/Peter C. Bol, Frankfurt a.M. 1985, 51–83). Gramaccini ging davon aus, dass sich Filarete 1465 kurzzeitig in Mantua aufhielt und dabei seine seit 1587 in Dresden nachgewiesene Statuette des Marc Aurel mit sich führte, die vermutlich sogar in Mantua verblieb. In diesem Werk finden sich die künstlerischen Charakteristika Anticos vorgebildet; ein früher Kon-

takt zu Filarete könnte hier als Schlüsselerlebnis fungiert haben. Entscheidend für die Plausibilität dieser Hypothese ist allerdings das Alter Anticos, und so erklärt sich die Dringlichkeit, mit der auch Luciano für ein früheres Geburtsjahr argumentiert: Kryza-Gersch nimmt an, Antico sei um 1450 bis 1455 geboren.

Dass darüber hinaus das mantuanische Netzwerk in Rom die Voraussetzung für einen frühen Rom-Aufenthalt Anticos sei, legt Kryza-Gersch im folgenden dar. Sie überlegt, ob Antico schon im Zusammenhang mit der Restaurierung des *Marc Aurel* nach Rom gekommen sein könnte, die Cristoforo di Geremia 1466–68 in Diensten Papst Pauls II. ausführte. Ein Brief von 1467 an Barbara von Brandenburg, in dem dieses Projekt skizziert wird, könnte der Auslöser für eine Entsendung Anticos nach Rom gewesen sein. Als Schüler Cristoforos könnte er von diesem dann den Auftrag für die Restaurierung der *Dioscuri* übernommen haben. Insgesamt liefert die Autorin eine suggestive, wenngleich in Ermangelung direkter Belege recht konstruierte Erklärung für die Annahme, Antico sei schon zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere in Rom gewesen. Kryza-Gersch lenkt die Aufmerksamkeit insbesondere auf die Verbindungen Anticos zu Filarete, Cristoforo di Geremia und dessen Neffen Lysippus – letzteren hat Ulrich Pfisterer mit dem Medailleur Hermes Flavius de' Bonis identifiziert, der ebenfalls in Diensten der Gonzaga stand (*Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008).

TECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN

Dem wohl offensichtlichsten, aber in der Regel nur am Rande erörterten Charakteristikum der Werke Anticos, der Verwendung der dunklen Patinierung im Zusammenspiel mit Versilberungen und Vergoldungen, widmet sich Denise Allen in ihrem Aufsatz „Gold, Silver, and the Colors of Bronze. Antico's Language of Materials in Statuettes and Reliefs“. Die Verwendung von Gold und Silber an den Werken des zunächst als Goldschmied tätigen Künstlers erklärt Allen vor dem Hintergrund der

Sammlungs- und Auftragskultur der Gonzaga. Im Zusammenhang mit der Farbgebung antiker Bronzewecke nennt sie die sogenannte korinthische Bronze, von deren hohem Wert bereits Plinius d. Ä. berichtet und von der heute bekannt ist, dass sie eine schwarze Farbe hatte. Auch wenn Anticos Art, Vergoldungen und Versilberungen einzusetzen, weniger von antiken als von zeitgenössischen Werken inspiriert war, unterstreicht diese Beobachtung noch einmal, wie sehr er sich der Antike in seinem Schaffen anzunähern vermochte. Beispielhaft verweist Allen auf eine römische Plakette aus dem 1. Jh. n. Chr. mit der Darstellung ringender Genien (British Museum, London), die in dem Zusammenspiel von schwarzer konrinthischer Bronze und Goldeinlagen der ästhetischen Wirkung den Herkulestondi Anticos nahesteht (*Abb. 1 und 2*).

Die Ergebnisse der technologischen Untersuchungen von insgesamt 45 Werken, die Antico und seinem Umfeld zugeschrieben werden, diskutieren Dylan Smith und Shelley Sturman unter dem Titel „The Art and Innovation of Antico's Bronzes. A Technical Investigation“. Sie ergänzen damit Richard E. Stones grundlegende Untersuchungen zur Gusstechnik (Antico and the development of bronze casting in Italy at the end of the Quattrocento, in: *Metropolitan Museum journal* 16, 1981, 87–116) sowie die von Graham Pollard 2007 im Bestandskatalog der *Renaissance Medals* veröffentlichten Analysen der in der National Gallery in Washington verwahrten Medaillen.

Technologische Untersuchungen, beispielsweise mit Hilfe der Röntgenfluoreszenzspektroskopie, führten zu neuen Erkenntnissen im Hinblick auf Legierung und Gusstechnik sowie Anticos Methoden der Vergoldung, Versilberung und Patinierung. Insbesondere der Nachweis von unreinem Kupfer als Legierung ist aufschlussreich. So überzeugt die in diesem Kontext vorgenommene Identifizierung des *Spinario* in der Galleria Estense in Modena und einer zweiten Figur in einer Privatsammlung mit den beiden 1499 nachweislich von Gian Marco Cavalli für Bischof Ludovico Gonzaga gegossenen Stücken. Dieses Ergebnis legt eine enge Zusammenarbeit Anticos mit dem 1508 verstorbenen Goldschmied und Medailleur

Abb. 4 Antico, Büste eines jungen Mannes, um 1520. Bronze. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Kat., Taf. 46)



an den Werken nahe, für die ebenfalls unreines Kupfer verwendet wurde, und zu denen unter anderem die vier Herkulesknapen zählen; das Relief mit der Darstellung des Herkulesknaben im Kampf mit der Schlange (Victoria and Albert Museum, London) schließen die Autoren jedoch aus dem Œuvre Anticos aus. Zwar wurde es unter Anwendung derselben Technik und vermutlich zur selben Zeit wie die übrigen Stücke gegossen, doch sprechen Modellierung und Entwurf gegen Antico, wie Luciano darlegt.

Ein weiteres singuläres Charakteristikum ist im Nachweis von Resten einer Quecksilberlösung an fast allen Werken zu sehen. Die Substanz wurde offenbar eingesetzt, um die Oberfläche für die Patinierung vorzubereiten. Schon 2008 wurde dies an Büsten im Louvre nachgewiesen (Marc Bormand, in: Trevisani/Gasparotto 2008, 266–269). Einen weiteren Beleg für Anticos Finesse im Umgang mit den Techniken und für seine chemischen Kenntnisse bietet Richard E. Stones kurzer Beitrag „Understanding Antico’s Patinas“. Ungewöhnlicherweise machte Antico sich eine chemische Patinierungsmethode zunutze, die – wie Stone in Versuchen nachweisen konnte – auf einer Kupfernitrat-Lösung basiert, die, mit einem leicht erhitzten Werkzeug aufgebracht, zunächst eine grüne Patina erzeugt. Durch weiteres Erhitzen bildet sich dann schwarzes Kupferoxid und damit die für Antico charakteristische Patina.

SELBSTZWECK ODER DEKORATION

In seinem Beitrag „Antico and Mantegna. Humanist Art and the Fortune of the Art Object“ erläutert Stephen J. Campbell entgegen der in der Forschung häufig betonten Abhängigkeit Anticos von Mantegna die Unterschiede zwischen den beiden Künstlern vor allem im Kontext mantuanisch-humanistischer Entwicklungen. Zum einen sieht er – wenig überraschend – eine Differenz zwischen den beiden Künstlern im Hinblick auf die *inventio* ihrer Werke. Demnach sei lediglich in der sog. Gonzaga-Vase das freie Spiel künstlerischer Erfindung zu erkennen (Abb. 3). Hiermit eng verbunden liegt zum anderen ein zentraler und ebenfalls offensichtlicher Unterschied im Nachruhm beider Künstler. Im Gegensatz zu Mantegna schweigen sich die literarischen Quellen bekanntermaßen

über Antico aus. Die nicht ganz neue Frage, warum Antico übergangen wurde, beantwortet Campbell im Hinblick auf den professionellen Status des Bronzebildners im Vergleich zum Maler. Darüber hinaus führt er erneut die mangelnde Erfindungskraft Anticos als Grund dafür an, dass dieser selbst nie „kanonisiert“ wurde.

Neue Argumente führt Campbell unter dem Zwischentitel „The Plight of the Object“ ein, indem er zwischen Kunstwerken unterscheidet, die einen Selbstzweck erfüllen, und solchen, die sich, als reine Dekoration verstanden, stets einem größeren Zusammenhang unterordnen. Ausgehend von dieser Kategorisierung und mit Blick auf die Selbstreflexivität ihrer Werke zieht er einen tiefen Graben zwischen Mantegna und Antico. Während sich einige Spätwerke Mantegnas einer „objecthood“ entzögen und zu „meta-objects“ würden, seien Anticos Werke dem dekorativen Bereich zuzuordnen. Nur in Ausnahmefällen ließe dessen Schaffen die in Mantegnas Spätwerken nachweisbare Selbstreflexivität erkennen, was Campbell anhand der Büste eines jugendlichen Mannes im J. Paul Getty Museum in Los Angeles erläutert (*Abb. 4*).

Auch wenn Campbell in dieser Betonung einer grundlegenden Unterscheidung zwischen Mantegna und Antico zweifellos zuzustimmen ist und mit diesem Beitrag das immer wieder angeführte, aber meist nur oberflächlich behandelte Verhältnis der beiden in Mantua tätigen Künstler endlich grundlegend untersucht wird, überwiegt am Ende doch die ernüchternde Erkenntnis, dass sich der Bronzebildner mit den Maßstäben des Malers ohnehin kaum messen lässt.

Aus einer stark werkorientierten Perspektive betrachtet schließlich Davide Gasparotto in seiner Untersuchung „The Portraits of Antico. „In this, one discerns the perfection of your art“ die Medaillen und Büsten Anticos. Die Frage nach den antiken und zeitgenössischen Vorbildern der Büsten, die sich, wie Gasparotto unterstreicht, in der Regel auf konkrete antike Vorlagen zurückführen lassen, steht im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung. Der Umgang Anticos mit seinen Vorlagen bildet dabei die zweite Untersuchungsebene, wobei Gasparotto insbesondere die – für die neue Wertschätzung Anticos entscheidende – „Übersetzungsleistung“ des Künstlers würdigt.

KERSTIN GREIN, M.A.