

Sabine Tischer

»**La prima donna del mondo**«. **Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance.**

Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien 1994. 446 S. mit 271 Abb., 490,- öS.

Die Gemäldegalerie des Wiener Kunsthistorischen Museums zeigte im Frühjahr dieses Jahres eine monographische, Isabella d'Este gewidmete Ausstellung, mit der im Rahmen eines Ausstellungszyklus' »berühmter Frauen in der Kunst« (S. 9) und exemplarisch »für den Zeitraum der Renaissance« (S. 15) die Sammlerin und Auftraggeberin geehrt wurde. Der begleitende Katalog würdigt »anhand von Kostproben ihrer Auftragswerke und Sammelobjekte« (S. 15) den künstlerischen »Anspruch und Erfolg« (S. 16) der Mantuaner Markgräfin, die auf Grund ihrer außergewöhnlich gut dokumentierten Sammlung und des Modellcharakters der Ausgestaltung ihres Studiolo, im Zentrum der Forschungen über das Auftrags- und Sammelwesen der frühen Neuzeit steht.

Der Katalog ist in vier Themenbereiche gegliedert. Zuerst werden Isabella d'Estes Interessen als Mäzenatin und Sammlerin sowie ihr sozio-kulturelles Umfeld im Elternhaus in Ferrara und am Hof ihres Gatten in Mantua vorgestellt. Thema des zweiten Abschnitts ist Isabella d'Estes Person, erörtert an Hand ihrer Biographie sowie im Spiegel ihrer Impresen und Porträts in Bildnis und Enkomiaстик. Die Beiträge des folgenden Teils konzentrieren sich auf die beiden Räume Studiolo und Grotta, in denen ihre Sammlung untergebracht war, wobei zunächst die Genese der Wohnräume im Castello di S. Giorgio und im Palazzo di Corte Vecchia, die Funktion des Studiolo sowie die Chronologie und Anordnung der dort zur Hängung gelangten Tafelbilder von Mantegna, Perugino, Costa und Correggio behandelt werden. Des Weiteren werden ausgewählte Objekte und Sachgruppen – Kameen, die »schlafenden Eroten« Michelangelos und Praxiteles', Kleinbronzen des Antico und Medaillen – der Sammlung näher betrachtet, die durch den Abdruck des Inventario Stivini, mit 1620 gelisteten Objekten, dokumentiert ist. Im letzten Abschnitt werden Interessen und Engagement der Markgräfin für die zeitgenössische Malerei und Musik beleuchtet, sowie ein Bericht über jüngste Restaurierungen im Appartamento di Santa Croce gegeben. Der Anhang enthält Lebensdaten von Künstlern, Humanisten und Schriftstellern, ein umfangreiches Literaturverzeichnis, Stammbäume der Familien Este und Gonzaga sowie einen Gesamtplan des Palazzo Ducale zu Mantua. Insgesamt bieten die knappen Texte, mit ausgewählten Literaturverweisen im Anmerkungsteil und kapitelweise zugefügten Katalogen mit ausgezeichneten meist farbigen Abbildungen, einen Überblick über den Forschungsstand und Einblick in neueste bis dato unveröffentlichte Forschungen. Eine schnelle Orientierung wird leider dann eingeschränkt, wenn etwa unvollständige Literaturangaben und Kurztitel in Anmerkungen und Katalog, zur Ergänzung, im Literaturverzeichnis nicht nachzu-

schlagen sind (z.B.: S. 21, Anm. 1: King; S. 45, Anm. 8: Brown; S. 82, Anm. 16 u. 17: Cerati; S. 114: Prohaska; S. 117: Schütz; S. 121: Hope; S. 187, Anm. 4ff.: Gerola; S. 187, Anm. 7: Sacchi).

Die Ausstellungskonzeption steht im Trend musealer Vermittlung feministischer Fragestellungen. Dabei scheint es eine Intention des 'Ausstellungszyklus' zu sein, Forderungen nach gleichberechtigter Repräsentanz einzulösen, indem die Rolle von Frauen in der Kunstgeschichte ins öffentliche Bewußtsein gebracht wird. Des weiteren wird in Bezug auf die Frage, inwieweit die Kunstgeschichte positive emanzipatorische Identifikationsmöglichkeiten bietet, Isabella d'Este, die »als Frau viele Zurücksetzungen und Erniedrigungen in Kauf nehmen« mußte, ohne zu resignieren, »allen Frauen« als Vorbild nahegebracht (S. 16). Diese Positionen markieren Interessen der kunsthistorischen Frauenforschung Anfang der 70er Jahre. Die Neuakzentuierung der Fragestellungen in den letzten anderthalb Jahrzehnten zeigte jedoch, daß Forderungen nach gleichberechtigter Repräsentanz unzureichend sind, wenn nicht zugleich die Mechanismen des Ausschlusses von Frauen aus der kulturellen und politischen Definitionsmacht analysiert werden. Deutlich wurde auch, daß die Suche nach Vorbildern für emanzipatorische Belange die Gefahr birgt, eigene Wünsche am historischen Gegenstand zu illustrieren.

Sammlungen und Studioli hatten bereits im Quattrocento die Funktion, Geschmack und humanistische Bildung zu demonstrieren. Die Ausbildung einer kultivierten Persönlichkeit, der Erwerb von Luxusgütern und die panegyrischen Bildprogramme der Studioli boten die Möglichkeit, Anspruch auf eine privilegierte Stellung zu erheben und zu sichern. Dagegen werden die Aktivitäten Isabella d'Este im Katalog mehr als Selbstzweck und Mittel der Selbstverwirklichung dargestellt: »Kunst war ihr ganz einfach ein persönliches Anliegen, ein Teil ihres Selbstverständnisses. Dennoch gab ihr diese Beschäftigung die Möglichkeit, sich einen eigenen Aktionsraum zu schaffen, in dem sie Herrin war und ihre Vorstellungen mit der ihr so reichlich gegebenen Phantasie realisieren konnte.« (S. 18) Dem entspricht, daß die Beschreibung von Studiolo und Grotta das Bild eines kleinen und intimen, den musischen Interessen der Besitzerin gewidmeten Bereiches (S. 182ff.) evoziert, wobei der Hinweis, daß diesen Räumen »etwas Sakrales« (S. 183, 216, 232, 252) eignet, unvermittelt bleibt. Das Rahmenthema der das Studiolo schmückenden Tugend-Laster-Darstellungen, wird dabei auf eine dekorativ-erbauliche Funktion reduziert, wenn darauf verwiesen wird, daß »es gesellschaftlich eine der Hauptaufgaben der Frau [war], Sinnbild, Vertreterin und Hüterin der Moral zu sein, [und] so mußte dem auch Isabella in der Auswahl ihrer Bildthemen Rechnung tragen.« (S. 19, 400)

Was als Leistung Isabella d'Estes gewürdigt wird, »daß sie für sich ein Aktionsfeld beanspruchte, das man vor ihr nur männlichen Nachkommen eingeräumt hatte« (S. 71), ist Ausgangspunkt eines feministischen Untersuchungsinteresses. Das Angebot, in Isabella d'Este ein emanzipatorisches Vorbild zu sehen, wird dadurch attraktiv, daß die historische Distanz durch eine überzeitliche, ahistorische und universale Charakterisierung der Markgräfin »als Frau« (S. 13, 18, 71 et pass.) aufgehoben wird: So definiert sich ihre mäzenatische und sammlerische Tätigkeit durch ihr Frau-Sein (S. 71, 145) und in der Wahl des Titels von Ausstellung und Katalog, »La prima donna del mondo«, einem Zitat nach Niccoló da Correggio, wird das Versprechen einer erfolgreichen Frau gegeben, die auf dem Gebiet der Kunstförderung »als Frau« außergewöhnliches geleistet hat. Zwar wird konzediert, daß »schon vor Isa-



bella Frauen gelegentlich als Mäzene« auftraten, »doch fast nur auf dem Gebiet der Sakralkunst oder in Bereichen des Kunsthandwerks«, wohingegen Isabella d'Este »als Auftraggeberin von Werken der Malerei, Skulptur, Bronze und Kleinkunst« (S. 18) hervortritt. Dieser Hinweis, der in der Benennung der Kunstgattungen nicht nur einer geschlechtsspezifischen Zuordnung, sondern auch einer vorgegebenen Hierarchie zu folgen scheint, legt nahe, daß die Auftragsvergabe Isabella d'Estes eine grundsätzlich neue Qualität besitzt, die mit vorangehenden Praktiken und Interessen nicht vergleichbar ist. Auch mit anderen zeitgenössischen Sammlerinnen scheint es keine Berührungspunkte zu geben. Obgleich ihre Korrespondenz zeigt, daß sie etwa mit Leonora da Correggio, Beatrice d'Este und der Gräfin von Caiazzo über den Erwerb geschnittener Steine verhandelt (S. 299f.), wird ihre Tätigkeit im Vergleich mit der anderer Auftraggeber und Sammler in größere Zusammenhänge des frühneuzeitlichen Auftrags- und Sammelwesens gestellt (S. 16, 18, 20, 35 ff., 71, 289).

Diese Darstellung unterstellt, daß der kulturelle Bereich des frühneuzeitlichen Auftrags- und Sammelwesens von Männern bestimmt wurde, obschon Untersuchungen der Rolle von Frauen in diesem Bereich Desiderat sind. Der suggerierte Ausnahmecharakter der Tätigkeit Isabella d'Estes wird dadurch erhellt, daß Anlagen, wie die »überragender Geistesschnelle« (S. 27) und ein »natürliches, offensichtlich angeborenes Selbstbewußtsein« (S. 71), Privilegien sowie ihr Status als Lieblingskind ihres Vaters, »die Grundlage bereiteten für die Entfaltung ihrer außerordentlichen Persönlichkeit.« (S. 27) Dieses Bild setzt sich aus Topoi des Meister-Diskurses zusammen: Der einsame Held, die Förderung angeborener Begabungen durch die Vaterfigur, die Normierung der Kultur durch den Mann. Auf Isabella d'Este bezogen, untermauern sie deren Rang als Mäzenatin und Sammlerin der frühen Neuzeit, dies jedoch nur auf Kosten einer gleichberechtigten Repräsentanz von Frauen im frühneuzeitlichen Kunstbetrieb.

Als Auftraggeberin und Sammlerin werden ihr des weiteren Eigenschaften zugeschrieben, die das Bild vom erfolgreichen Sammler und Mäzen prägen. An erster Stelle stehen »außergewöhnliche Kräfte, Energien und Ausdauer« (S. 16) sowie »ihr Mut und ihr unbeschreiblicher, fast unbarmherziger Wille ihre Wünsche verwirklicht zu sehen.« (S. 20) Sie besitzt nicht nur überragenden Kunstsinn, sondern wirkt auch innovativ, indem sie Objekte ihrer Sammlung in einen Paragone stellt (S. 19). Es geht nicht darum, die Leistungen Isabella d'Estes zu schmälern, sondern es soll gezeigt werden, wie ein Bild entsteht, das mehr einem Stereotyp entspricht, als daß die historische Person sichtbar würde. So wäre z.B. zu klären, wie sich zum Bild der erfolgreichen Sammlerin jene im Inventario Stivini genannten Objekte, wie Luxusgüter, Naturalien, Gebrauchs- und sakrale Gegenstände verhalten, an denen sich weder überragender Kunstsinn, noch eine innovative Rezeptionshaltung illustrieren lassen.

Überraschend ist, wenn Isabella d'Este als Sammlerin gekennzeichnet wird, deren Sammlung von ihrer »geradezu sinnlichen Lust [...] an Besitz und Horten von Objekten höchster Qualität« (S. 15) zeugt, wobei sich ein »natürlicher« »Appetit« für Kunstobjekte aller Art und ihr »insaciabile desiderio« für Werke der Antike (S. 18) ablesen lasse (S. 145, 183). Diesem Bild unkontrollierter und quasi natürlicher Sammelleidenschaft steht entgegen, daß ihr Interesse an Antiken nicht vor 1496 datiert und mit der Neudekoration ihres Studiolo mit einem humanistischen Bildprogramm zusammenfällt. Dies legt die Vermutung nahe, daß sich nicht nur Phasen ih-

rer Sammelinteressen unterscheiden lassen, sondern daß auch ein soziokultureller Kontext vorliegt, der diese Interessen definiert.

Daraus ergibt sich die Frage: warum beanspruchte sie dieses Aktionsfeld für sich und wie war es möglich, daß sie es für sich beanspruchen konnte? Die Feststellung, daß die Leistung Isabella d'Estes »nicht in ihrem sozialen Bewußtsein um die Rolle der Frau in der Gesellschaft« (S. 71) begründet liegt, überrascht nicht. Dies rechtfertigt aber nicht, bei dem Versuch ihre Motivationen zu verstehen, das Bewußtsein der Markgräfin für die eigene soziale Rolle zu vernachlässigen. Die soziopolitischen Rahmenbedingungen für ihre Tätigkeit hätten ebenso berücksichtigt werden müssen, wie die Frage, wie sich diese Tätigkeit in das frühneuzeitliche Auftrags- und Sammelwesen von Frauen eingliedern läßt: Nur dann ist es möglich, typisches von atypischem zu sondern. Das heißt nicht, daß in der Darstellung des Katalogs historische, geistesgeschichtliche und individuelle Bedingungen der mäzenatischen und sammlerischen Tätigkeit Isabella d'Estes keine Berücksichtigung finden. Sie werden jedoch in ein idealisiertes, ahistorisches und überzeitliches Bild von Isabella d'Este als Mäzenatin und Sammlerin eingebunden. Dieses Bild beruht auf der Verschränkung quasi mythischer Vorstellungen von Mäzen und Mäzenatin und erscheint nicht nur als Spiegel jetziger Wünsche, sondern affirmiert auch hierarchisch strukturierte Geschlechterverhältnisse, die der Forderung nach gleichberechtigter Repräsentanz entgegenstehen.