

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

Dezember 1961

Heft 12

MANTEGNA-AUSSTELLUNG IN MANTUA

(Mit 3 Abbildungen)

Die seit Jahren unter Leitung von Giovanni Paccagnini, Sovrintendente alle Gallerie di Mantova, Verona e Cremona, vorbereitete Ausstellung im Palazzo Ducale wurde während der Monate September und Oktober bekanntlich ein ungewöhnlicher Publikumerfolg. Die engen, nicht gerade günstig beleuchteten Räume im Castello di S. Giorgio waren zeitweise beängstigend überfüllt, doch nahm man diese Nachteile gerne in Kauf, um der Möglichkeit willen, die Fresken der Camera degli Sposi als Teil der Ausstellung betrachten zu können. Den Veranstaltern gebührt in erster Linie Dank dafür, daß sie die Hauptwerke des führenden oberitalienischen Quattrocentmalers annähernd lückenlos versammelten; es kann genügen zu sagen, welche Bilder nicht erreichbar waren. Die empfindlichsten Lücken bildeten der „Christus“ in Kopenhagen und die – bereits im Katalog beschriebene – „Hl. Familie“ in Dresden. Daß der „Triumph Caesars“ aus Hampton Court nicht versandt werden konnte und nur in Großphotos vertreten war, versteht man, auch daß der Louvre, der sich denkbar generös verhielt, wenigstens einen „Mantegna“ (den „Sebastian“) behalten wollte; wie Paris lieb auch Berlin (Dahlem) großzügig seine kostbaren Werke. Über den kunsthistorischen Ertrag der Ausstellung läßt sich noch kaum eine Voraussage machen; in jedem Falle bietet der opulente, auch wissenschaftlich gewichtige Katalog, der von Maria Figlioli und Amalia Mezzetti (Zeichnungen und Graphik) bearbeitet wurde, eine Fülle wichtiger Beobachtungen und kritischer Stellungnahmen.

Soweit es um die – meist einhellig anerkannten – Gemälde Mantegnas geht, sind hauptsächlich Datierungsprobleme offen. Ans Ende der Paduaner Zeit, ins gleiche Jahr 1459 wie der Wiener „Sebastian“, wird das Bildnis des Kardinals Mezzarota (Berlin) gesetzt; die enge zeitliche Nähe der „Madonna“ aus Bergamo macht der Vergleich mit dem Bildnis überzeugend. Dagegen möchte man der Tietze-Conrat'schen Spätdatierung der Madonna Poldi Pezzoli den Vorzug vor dem Versuch geben, sie an den Anfang der Mantuaner Zeit (seit 1460) heranzurücken. Das Hindernis des dunklen Firnisses für eine genaue Beurteilung wird hier hervorgehoben, während im übrigen die Aus-

stellung eine Reihe geglückter Reinigungen bzw. Restaurierungen vorführt. Das gilt besonders für die eigenhändige „Kreuzigung“ der Predella des Zeno-Altars im Louvre (die übrigen, schwächeren Teile der Predella waren leider nur in Gestalt der Kopien aus Verona zugegen) oder den „Olberg“ der Londoner National Gallery, die verschiedene Werke zur Ausstellung beisteuerte. Das im Typus der Predella des Zeno-Altars verwandte Londoner Bild sieht der Katalog auch stilistisch in diesem Zusammenhang, während Davies' Ansetzung in die sechziger Jahre nach wie vor zutreffend sein dürfte. Auch hinsichtlich der stecherhaft feinen „Madonna vor dem Steinbruch“ (Florenz) ist an dem Zeitpunkt der von Vasari angegebenen Entstehung in Rom (1488 – 1490) festzuhalten; eine enge Beziehung zum „Hl. Georg“ (Venedig) wurde durch die Konfrontierung der Originale nicht bestätigt. Eher kann man der Datierung der kleinen Berliner Madonna („una delle più pure espressioni poetiche di questi anni felici“) in die Zeit des Florentiner Aufenthaltes (1466) Recht geben.

Unter den nicht allgemein angenommenen Zuschreibungen an Mantegna erweckt die der kleinformatischen „Madonna mit Cherubim“ des New Yorker Metropolitan Museum besondere Anteilnahme: Obgleich man sich den Einwänden gegen die Autorschaft des jungen Meisters („malerische Weichheit“, überlängte Finger u. a.) nicht verschließen kann, steht das Bild ihm doch so nahe und ist seine Qualität so hoch, daß man bereitwillig der salomonischen Lösung zustimmt, es sei irgendwie Ergebnis der Zusammenarbeit Mantegna-Giovanni Bellini um die Zeit der Heirat mit dessen Schwester. Leider fehlte die New Yorker Fassung des von Tietze-Conrat sehr geschätzten „Toten Christus“, ohne die Begleitfiguren des Brera-Bildes, mit dem man sie gerne verglichen hätte. Ein frontales Brustbild des „Erlösers“ aus dem Besitz der Congregazione di Carità in Correggio, mit verstümmelter Inschrift und dem Datum 1493, präsentiert sich nach einer jüngsten Restaurierung so, daß man die Hand des späten Mantegna zu erkennen meint, ohne daß das Gemälde freilich einen bemerkenswerten Zuwachs seines Oeuvre bedeutete. Bei verschiedenen Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen sind mehr oder weniger direkte Beziehungen zum Meister zu bemerken. Die präziöse Tafel des Musée Jacquemart-André in Paris mit gewissen mantegnesken Zügen kommt indes am meisten auf Gentile Bellini heraus, die ganz andersartige des Kastellmuseums in Verona – von fragwürdigem Erhaltungszustand – auf Francesco Bonsignori; das Turiner Madonnenbild läßt aus diesem Grunde überhaupt kein Urteil bezüglich der Ausführung der originellen Komposition zu. Umgekehrt läßt das strenge Bildnis des Kardinals Carlo de' Medici aus den Uffizien trotz der Erhaltungsmängel die Klaupe des Löwen spüren; es könnte sehr wohl während des genannten florentinischen Aufenthaltes Mantegnas entstanden sein.

Das „Triptychon“ der Uffizien – ebenfalls aus den sechziger Jahren – erscheint mit bestimmter Absicht in die drei Tafeln der zentralen „Anbetung der Könige“, der „Himmelfahrt“ und „Beschneidung“ provisorisch aufgelöst, denn der Katalog empfiehlt die Annahme, daß ursprünglich noch weitere Teile zu der Vasari bekannten Dekoration der Mantuaner Palastkapelle gehörten; dadurch würden die ikonographische und künstlerische Uneinheitlichkeit des „Triptychons“ und die Existenz des zweifellos zu-

gehörigen Madrider „Marientodes“ erklärt. Um so bedauerlicher ist, daß gerade dieses Vergleichsstück nicht vorhanden war, nur das ihm durch Longhi zugewiesene, zeichnerische Fragment des Christus mit der Seele der Madonna, heute im Besitz Mario Baldi zu Ferrara. Richtig gesehen scheint übrigens der als zeitliche Nähe gedeutete Stilzusammenhang der Berliner „Darstellung im Tempel“ mit der „Beschneidung“ aus den Uffizien.

Eine ganz besondere Entdeckung bedeuten die durch das Istituto Centrale del Restauro in Rom wiedergewonnenen Rundfresken und zugehörigen Vorzeichnungen aus der Vorhalle der Fassade von S. Andrea zu Mantua, deren ausführliche Veröffentlichung noch bevorsteht. Das größte Tondo der „Himmelfahrt“ (ϕ fast $2\frac{1}{2}$ m, Abb. 3) läßt namentlich in der Sinopie, die sogar Aufschlüsse über den technischen Vorgang gibt, Mantegnas eigene Hand erkennen, während bei der Ausführung der Engelpütten Hilfskräfte mitwirkten, die man in den Grisailen der Camera degli Sposi wiederzufinden glaubt. Vielleicht noch sensationeller ist das Ergebnis bei der „Grablegung“, denn es bestätigt die von Donesmondi anfangs des 17. Jahrhunderts behauptete Beteiligung des jungen Correggio an diesen Arbeiten. In höherem Maße als das in einer freien Technik ausgeführte Gemälde zeigt die mit dem Pinsel ausgeführte Putzvorzeichnung (Abb. 2) das Gepräge der malerischen Kunst Correggios. Merkwürdig ist ferner die Feststellung, daß es sich bei seiner Arbeit um die Erneuerung eines größtenteils zerstörten älteren Freskos gleichen Gegenstandes handelt, das möglicherweise von Mantegna stammte. Kann Correggios Tätigkeit erst in die letzte Lebenszeit Mantegnas (\dagger 1506) fallen, so war dieser selbst mit den Fresken für S. Andrea um 1488 beschäftigt, wie ein auf dem nahezu vollständig zerstörten Fresko mit den Hl. Andreas und Longinus zum Vorschein gekommenes Datum bezeugt. Beim letzten dieser Tondi, der „Hl. Familie“, liegt der Fall insofern anders, als Correggio hier nicht frei erneuerte, sondern (von Mantegna?) Unvollendetes zu Ende führte. (Jüngste Restaurierungsarbeiten haben andererseits ergeben, daß der im Palazzo Ducale aufbewahrte angebliche Hilfskarton (spolvero) der „Madonna della Vittoria“ nicht authentisch ist; er wurde deshalb in die Ausstellung nicht aufgenommen.)

Correggios Beteiligung ist auch bei dem Breitbild mit der Hl. Familie aus Mantegnas Kapelle in S. Andrea, dessen „disegno“ auf den späten Mantegna weist, wahrscheinlich. Die „Taufe Christi“ aus derselben Kapelle, längst nach des Meisters Tode entstanden und seinem Sohn Francesco zugeschrieben, ist im Charakter der Malerei nicht so verschieden, daß nicht Francesco gleichfalls als Mitarbeiter am Gemälde der Hl. Familie in Frage kommen könnte. Überzeugend wird noch ein „Kreuztragender Christus“ des Museums von Verona dieser Gruppe zugeordnet, ohne daß damit die künstlerische Persönlichkeit Francescos deutlich umrissen wäre.

Sehr verdienstlich war die räumliche Vereinigung fast aller wichtigen Grisailen auf Leinwand kleineren Formats, darunter der „Judith“ aus Dublin und der „Dido“ aus Montreal. Tietze-Conrats qualitative Differenzierung dieser meist von Gehilfen fertig gemalten Bilder (vgl. die Rezension des Verf. in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ XX [1957], S. 197) bestätigt sich, wenn man die entsprechenden Dekorationen der

Camera degli Sposi und der Begräbniskapelle Mantegnas vergleicht. Den besten Maßstab für „Eigenhändigkeit“ hätte die große Judith-Zeichnung der Uffizien geboten, die unverständlicherweise der Ausstellung vorenthalten wurde. Sonst vermißte man unter den Handzeichnungen außer den Hauptstücken im Britischen Museum den „Christus an der Säule“ (Malvern, Mrs. Rayner Wood), den Rez. – ebenso wie den in Mantua dem Giovanni Bellini zugewiesenen „Gang des hl. Jakobus zur Richtstätte“ (Gathorne Hardy) – auch heute noch für Mantegna in Anspruch nehmen möchte (vgl. die zitierte Rezension des Werkes von Tietze-Conrat). Da auch die Auswahl der Bellini-Zeichnungen zufällig war, wurde diese entscheidende Problematik nicht gefördert. Bezüglich der „Tanzenden Musen“ aus München und Berlin – im Zusammenhang mit dem „Parnaß“-Bilde des Louvre – machte sich der Katalog die Interpretation Degenharts und Möhles zu eigen, ohne die Grundfrage aufzuwerfen, weshalb Mantegna haargenaue, größengleiche Zeichnungen zur Vorbereitung des Gemäldes benötigte; einen verwandten Fall stellt die Hamburger Zeichnung der „Madonna“ zur „Beschneidung“ des Uffizien-„Triptychons“ dar, auch dieser zugunsten Mantegnas entschieden. Zweifel in die Originalität der Zeichnung mit dem „Kampf der Meergötter“ (Chatsworth) werden einleuchtend im Vergleich mit dem Stich begründet. Für das imposante Männerbildnis aus Oxford (Christ Church) erscheint – entgegen dem Katalog, der auch hier dem Zuge zu Bellini nachgibt – die Attribution an den Meister der Camera degli Sposi durchaus gerechtfertigt.

Tietze-Conrats seltsame Auffassung, daß Mantegna nicht selber in Kupfer gestochen habe, wird durch die besten Drucke der Ausstellung schlagend widerlegt, etwa die „Madonna“ und die „Grablegung“ aus Wien. Im übrigen wirkte sich die durchgehende Beschränkung auf die Drucke italienischer Kabinette drückend auf das Niveau der graphischen Abteilung aus.

Ein ganzes Kapitel und einen geräumigen Saal widmete die Ausstellungsleitung dem Fragenkreis „Mantegna und die Plastik“, nachdem Giovanni Paccagnini im laufenden Jahrgang des „Bollettino d'Arte“ die Argumente, die der Katalog resümiert, bereits im einzelnen ausgebreitet hatte. Die wichtigste Werkgruppe sind fraglos die fünf aus Nischen an einem alten Mantuaner Privathaus in das Museum des Palazzo Ducale übernommenen, annähernd lebensgroßen Terrakottafiguren der Verkündigung (Abb. 1) und dreier bärtiger Apostel (?). Es wird in Kombination mit Dokumenten vermutet, daß sie 1458/59 von Mantegna in Padua als Modelle für die von Ludovico Gonzaga geplante, aber nicht ausgeführte Arca di S. Anselmo geschaffen wurden; d. h. die beiden Figuren der Verkündigung sollen aus stilistischen Gründen erst einige Jahre später als die anderen modelliert sein. Soweit aus dem Vergleich von Gemälden und großen plastischen Tonmodellen ein verlässlicher Schluß gezogen werden kann, darf man die Zuschreibung getrost bejahen: Es lassen sich kaum Bildwerke dieser Art denken, die Mantegnas Stil näher stünden. Dies gerade kann dagegen von dem donatellesken Hl. Blut-Relief des Palazzo Ducale nicht gesagt werden, und für die übrigen Stücke der Ausstellung – so die Büsten des Markgrafen Francesco und der Mantuaner Dichter – nimmt auch der Katalog nur eine indirekte Beteiligung an. Sie sind dem Bronzebildnis

Mantegnas selbst in der Grabkapelle von S. Andrea, das wohl am sichersten seine eigene Hand verrät, durchweg unterlegen.

Enttäuschend war der überspezialisierte, der künstlerischen Umgebung und Nachfolge Mantegnas vorbehaltene Teil der Ausstellung im Untergeschoß des Castello di Corte. Gewiß konnte man von Squarcione und Mantegnas Mitschülern in dessen Werkstatt nicht mehr als charakteristische Proben erwarten, wie sie die Mostra tatsächlich bringt, aber dasselbe wäre auch seinen bedeutendsten emilianischen Nachfolgern billig gewesen. Es gibt ein völlig falsches Bild der Auswirkung von Mantegnas Kunst, wenn in diesem Rahmen Maler wie Tura oder Cossa überhaupt nicht auftreten, dafür aber so fragwürdige „Entdeckungen“ wie der fünfsträngige Antonio della Corna ausführlich vorgestellt werden. Das höchste Niveau der „Schule“ hält der sehr ehrenwerte und stark vertretene Francesco Bonsignori, dem man das präzise männliche Profilbildnis des Museo Poldi Pezzoli allerdings nicht zutrauen möchte. Doch kommt er ernsthaft als Autor des früher Raffael zugeschriebenen Bildnisses der Elisabetta Gonzaga, Herzogin von Urbino, in den Uffizien in Betracht, das in diesem Zusammenhang wohl hätte gezeigt werden können. Da auch illuminierte Handschriften aus dem Umkreis Mantegnas in das Programm einbezogen wurden, etwa das Missale mit den Gerolamo da Cremona vindizierten Miniaturen aus dem Besitz des Mantuaner Domkapitels, wiegt das Fehlen der von Millard Meiss veröffentlichten, Mantegna besonders nahestehenden Codices in Paris und Albi schwer. Trotz mancher Versäumnisse am Rande wird diese Mantegna-Ausstellung als Manifestation der einzigartigen Bedeutung des Meisters auch dem kritischsten Besucher im guten Sinne unvergeßlich bleiben.

Wilhelm Boeck

REZENSIONEN

ANNA ZADOR, *Pollack Mihály 1773 – 1855*. Budapest, Akadémiai Kiadó 1960. 514 S. 295 Abb., 2 Falttaf. Russische und deutsche Zusammenfassung.

Nach Josef Hild (s. Kunstchronik 12, 1959, 229–231) liegt nunmehr auch über Michael Pollack, den Hauptmeister der klassizistischen Architektur in Ungarn, eine moderne umfassende Monographie vor. Michael Pollack ist durch sein Hauptwerk, das Budapester Nationalmuseum, auch der internationalen Kunstgeschichtsschreibung wohlbekannt, gilt aber meist als einer der Schinkel-Schüler. In Ungarn dagegen ist die Pollack-Forschung seit langem ein nationales Anliegen. In den letzten Jahren hatte daran zweifellos die Verf. den Löwenanteil. So zeichnet sich das Buch schon durch die souveräne Beherrschung des Materials aus. Erstaunlich ist die Fülle der verarbeiteten Quellen. Jede Feststellung und Angabe wird in den Anmerkungen, die den einzelnen Kapiteln folgen, soweit möglich mit genauen Hinweisen auf Akten, Zeitungsnachrichten, Stiche u. ä. belegt. Oft werden hier auch recht umfangreiche Dokumente im Originaltext wiedergegeben. Dazu kommt ein Anhang mit den Briefen und dem Testament des Meisters.

Anna Zádor, eine hervorragende Schülerin Anton Heklers, stellt diesen reichen