

nannt wird, neben einem Werk des Franzosen zu sehen (WRM Nr. 11, Tafel XXX-VI); vgl. hierzu zuletzt E. Ruhmer, Wilhelm Leibl et ses Amis pour et contre l'Impressionisme, Gazette des Beaux-Arts Bd. 95, Jg. 122, 1980, bes. S. 193—196. Wegen der Verbindung mit dem Museum Ludwig überrascht es nicht, daß der Schwerpunkt der Ausstellung auf Stilleben des 20. Jahrhunderts liegt, deren Erschließung, wie bereits für die Ausstellung in Münster erkannt und von G. Bott im Vorwort zur Kölner Ausstellung wiederholt, erst durch eine gesonderte und gründlich erarbeitete Ausstellung zu Stilleben der letzten 200 Jahre ermöglicht werden könnte. Hierzu sollte man u. a. zwei Dissertationen heranziehen: die von Horst Janson betreute Arbeit von J. W. McCoubrey, *Studies in French Still-Life Painting, Theory and Criticism, 1660—1860*, Ann Arbor 1979 (Diss. von 1958), und Karin Beth, *Stilleben des 19. Jahrhunderts. Studien zur französischen und deutschen Stillebenmalerei*, Tübingen 1979 (Diss. von 1976).

Ulla-B. Kuechen und Wolfgang Harms

## REZENSIONEN

ANDREW MARTINDALE, *The Triumphs of Caesar in the Collection of H. M. The Queen at Hampton Court*. With a Foreword by Sir Anthony Blunt. London, Harvey Miller Publishers, 1979. 342 Seiten mit 284 Abbildungen auf Tafeln und 8 Farbtafeln. £ 38.00

Die Bewunderung, welche spätere Jahrhunderte der Kunst des Andrea Mantegna entgegenbrachten, steht in merkwürdigem Gegensatz zum Umgang mit seinen Werken. Von den größeren Bildzyklen hat lediglich die 'Camera degli Sposi' die Zeitläufte weitgehend unversehrt überstanden. Die Gemälde der Palastkapelle im Kastell zu Mantua sind wohl noch im 16. Jahrhundert entfernt worden. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts verließen die allegorischen Bilder für Isabella d'Este ihren angestammten Platz in den *camerini* der Markgräfin und gelangten in den Besitz des Kardinals Richelieu. Nur zehn Jahre bevor sich Goethe in Padua von den Fresken der Eremitani-Kirche begeistern ließ, wurden 1776 im Belvedere zu Rom jene Kapelle und Sakristei abgebrochen, die Mantegna für Innozenz VIII. ausgemalt hatte. Sie mußten der Statuengalerie des Museo Pio-Clementino weichen, also — Ironie der Geschichte — gerade den antiken Skulpturen, die Mantegna zeitlebens so sehr verehrt hatte. Ein Opfer des letzten Krieges wurde schließlich die 'Cappella Oveta-ri', das sensationelle Frühwerk des Meisters.

Als sein Hauptwerk sah Mantegna selbst, sahen Zeitgenossen und Nachfahren aber die neun großen Leinwand-Bilder (je 2,78 × 2,79 m) mit dem 'Triumph des Julius Caesar' an. Auch dieser Zyklus war seit langem „abgeschrieben“, obgleich die Originale erhalten geblieben sind und in Hampton Court aufbewahrt werden, seit Daniel Nys sie für Karl I. von England in Mantua erworben und 1630 nach London geschickt hatte. Ihr Zustand scheint schon damals ziemlich schlecht gewe-

sen zu sein, jedenfalls haben um die Wende zum 18. Jahrhundert Parry Walton und nach ihm besonders Louis Laguerre alle neun Bilder derart übermalt, daß von der ursprünglichen Malfläche fast nichts mehr zu sehen war. Eine 1931—34 von Kennedy North aufgetragene Wachsschicht tat ein übriges: sie wurde schon nach kurzer Zeit stumpf und nahezu undurchsichtig. So spielte dieser Zyklus in keiner Monographie über Mantegna die ihm angemessene Rolle, denn niemand konnte ihn wirklich beurteilen.

Es war das Verdienst von Anthony Blunt, der 1945 die Aufsicht über die königliche Gemäldesammlung übernommen hatte, nun endlich eine Untersuchung der ursprünglichen Farbsubstanz sowie ihre dauerhafte Sicherung in die Wege zu leiten. Von 1963 bis 1966 führte John Brealey diese Arbeiten durch und legte dabei erstaunlich viel alte Malfläche frei. Es lag auf der Hand, nun auch eine entsprechende wissenschaftliche Publikation folgen zu lassen. Blunt übertrug diese Aufgabe Andrew Martindale, der sich bereits in einer 1974 vorgelegten Schrift über „Andrea Mantegna, Historicus et Antiquarius“ mit dem Mantuaner Hofmaler auseinandergesetzt hatte.

Der Verfasser sah seine Aufgabe aber nicht allein darin, einen beschreibenden Katalog der Gemälde in ihrem jetzigen Zustand zu liefern, sondern wollte zugleich die Lücke schließen, welche die Mantegna-Literatur bei der Behandlung des Zyklus bislang aufwies. Entsprechend schwoll der Umfang des Buches an, wie sich zugleich seine Fertigstellung verzögerte (laut Vorwort entstand der Plan zur Publikation bereits 1962!). So bringen die elf Kapitel des Hauptteiles die Darstellung von Mantegnas kulturellem „background“, einen Abriß des höfischen Ambiente von Mantua, sowie des quattrocentesken Brauches, Triumph abzuhalten oder bildlich darzustellen. Natürlich versucht M. auch, den Zyklus möglichst genau zu datieren und seinen ursprünglichen Aufstellungsort herauszufinden; er behandelt ferner das Verhältnis der Triumph-Bilder zu den antiken Bild- und Textquellen und ihre stilistische Stellung im Oeuvre des Meisters. Wie kein zweiter monumentaler Bildzyklus des Quattrocento war der 'Triumph Caesars' durch Stiche und andere Kopien verbreitet. In diesem Fall gehört zur Wesensbestimmung des Werkes die Beschreibung seiner Wirkungsgeschichte. Daher ist es sehr zu begrüßen, daß M. Nachwirkung und Einfluß bis hin zu Rubens verfolgt. Erst nach diesem Hauptteil kommt der eigentliche Katalog der Bilder, ferner der Zeichnungen, die mit ihnen in Zusammenhang gebracht werden, und der Stiche aus Mantegnas Werkstatt. Exkurse behandeln Spezialfragen wie Hieroglyphen und Inschriften.

Der Abbildungsteil ist mit 284 Illustrationen in Schwarz-Weiß und acht Farbtafeln geradezu üppig ausgestattet. Besonders erfreulich sind die vielen Detailaufnahmen, die gerade jene Stellen zeigen, an denen Mantegnas Malstruktur sich gut erhalten hat. Auch alle Repliken und Kopien werden abgebildet, ferner die meisten Vergleichsbeispiele, sogar in großformatigen Wiedergaben. Leider ist die technische Qualität der Schwarz-Weiß-Tafeln nicht immer voll zufriedenstellend: bisweilen versinkt das, was auf den Farbtafeln klar erkennbar ist, in einem konturlosen Einheitston (mußten teilweise alte Photos verwendet werden?). Andererseits

erscheint die Auswahl der Farbabbildungen nicht ganz einsichtig, denn manche Bilder sind hier zweifach vertreten, andere überhaupt nicht.

In einem Dokumentenanhang druckt M. alle erreichbaren archivalischen Notizen ab, die sich auf den Zyklus beziehen, sowie die wichtigsten gedruckten Quellen des 16. Jahrhunderts. Besondere Sorgfalt hat er dem Archivstudium gewidmet und (unter Mitwirkung von Clifford M. Brown) vierzehn neue Dokumente gefunden, die nicht bereits von Paul Kristeller in seiner Monographie Mantegnas (1902) zitiert worden waren. Diese langwierigen Recherchen brachten aber dennoch nicht das erhoffte Resultat, nämlich sicheren Aufschluß über Auftraggeber, Arbeitsbeginn und ursprüngliche Lokalisierung der neun Bilder. Bei der Transkription aller Dokumente verfährt M. streng diplomatisch, ohne die Auflösung der Kürzungszeichen. Das hat gewiß den Vorzug größerer Originalnähe, beeinträchtigt aber doch auch die flüssige Lesbarkeit. Da sich das Buch ja nicht nur an Mantegna-Spezialisten, sondern allein schon durch die weit ausholende Erörterung des Themas an einen größeren Leserkreis wendet, wäre eine ausgeschriebene Übertragung wohl dienlicher gewesen (wie sie schon Kristeller vorgeführt hat, ohne daß die Genauigkeit darunter gelitten hätte).

Noch in anderem Zusammenhang folgt M. der Schreibweise des Quattrocento. Er spricht nur im Plural von den „Triumphs of Caesar“, obwohl in Mantegnas Bildzyklus nur ein einziger Triumph Caesars zur Darstellung gelangt, der über die Gallier. Begründet wird dieser zunächst befremdliche Plural damit, daß in den zeitgenössischen italienischen Quellen stets von *trionfi di Cesare* die Rede ist, offenbar weil die Bezeichnung von Petrarcas berühmtem Epos längst zum pluralischen Gattungsbegriff jeglicher Triumphdarstellung geworden war. Ob sich dieser Begriff nun einfach in eine fremde Sprache übertragen läßt, ohne seine schillernde Vielfalt zu verlieren, sei aber dahingestellt. Werner Weisbach jedenfalls beließ es in seinem 1919 erschienenen Buch beim schlichten italienischen Titel „Trionfi“, weil nach seiner Auffassung nur mit diesem Wort „der Triumph als Idee und gestaltete Form in seinen mannigfachen Bedeutungswandlungen gekennzeichnet“ wird. So bleibt zu bezweifeln, daß als Plurale tantum „The Triumphs of Caesar“ sich allgemein durchsetzen werden.

Um die Vorbedingungen für die Entstehung des Bilderzyklus zu erkunden, erörtert M. zunächst zwei Fragen: woher die frappante Antikenkenntnis Mantegnas stammt und ob in Mantua im Umkreis der Markgrafen ein Klima bestand, in welchem seine antiquarischen Ambitionen gedeihen konnten. Die erste Frage gehört zu den am meisten diskutierten Mantegna-Problemen, so daß weniger neue Fakten zu erwarten waren als Stellungnahmen zu den verschiedenen bislang eingenommenen Positionen. Mit Entschiedenheit vertritt M. die Auffassung, daß die Zugehörigkeit zum Humanistenkreis um Giovanni Marcanova und Felice Feliciano die eigentliche Ursache für Mantegnas fundiertes Wissen von der Antike bildete. Das wichtigste Zeugnis hierfür ist die berühmte „archäologische Exkursion“ aus dem Jahre 1464, welche die Freundesschar zum Gardasee führte. Eine Vermutung von Kristeller, daß der in diesem Zusammenhang genannte Giovanni Antenoreo mit





Abb. 2a Titelvignette aus: Adam Lonitzer, Kräuterbuch, 1573



Abb. 2b Tbouck van Wondre (Hans van Liesvelt, Brüssel 1551,  
2. Aufl.)



*Abb. 3 Mantua, Palazzo di S. Sebastiano (Nordseite)*



Abb. 4 Marittua, Palazzo di S. Sebastiano (Südseite)

Marcanova identisch ist, kann M. mit guten Argumenten erhärten. Zugunsten dieses unleugbaren Einflusses reduziert er dagegen den des Francesco Squarcione auf ein Minimum. Nun bleibt dieser Paduaner Mal- und Schulmeister wohl immer eine umstrittene Person, aber was er durch die Beobachtungen von Annegrit Schmitt (Münchener Jahrbuch XXV 1974, 205 ff.) an künstlerischen Konturen gewonnen hat, läßt sich nicht in einer Anmerkung abtun. Sein Einfluß auf die klassische Schulung des Mantegna ist eigentlich auch nicht mehr zu leugnen, wenn man eine ausgewogene Gesamtbeurteilung Squarciones zu Grunde legt, wie sie Michelangelo Muraro schon längst geboten hat (Francesco Squarcione, Pittore „Umanista“, im Ausstellungskatalog „Da Giotto al Mantegna“, Padua 1974, 68 ff.); stattdessen werden nur die alten Positionen Fioccos wiederholt. Die eindeutige Stellungnahme zugunsten des Humanistenkreises zeigt die im ganzen Buch zu verspürende Neigung des Verfassers auf, in Mantegna — überspitzt formuliert — eher einen „malenden Antiquar“ zu sehen als einen Maler mit außerordentlichen Antikenkenntnissen.

Die Auftraggeberseite behandelt M. in einem ebenso knappen wie instruktiven Kapitel, das sich auf die gründlichen Vorarbeiten von A. Luzio, R. Renier und anderen Gelehrten des ausgehenden 19. Jahrhunderts stützen kann. Es geht dabei vornehmlich um Einfluß und Wirkung von Vittorino da Feltre und Platina, die durch ihren Aufenthalt in Mantua eine rege geistig-literarische Tätigkeit entwickelten, welche sich vor allem in den kulturellen Interessen des Markgrafen Lodovico Gonzaga (1444—1478) niederschlug. Dieser war es ja auch, der Mantegna an seinen Hof zu binden verstand — zunächst übrigens unter dem Namen Andrea Squarcione (C. M. Brown, Florent. Mttlg. XVII 1973, 158).

Wenn sich M. danach dem 'Triumph Caesars' zuwendet, so muß er naturgemäß zunächst die Frage wiederaufwerfen, zu welchem Zweck oder für welchen Raum diese neun großen Leinwandbilder ursprünglich bestimmt waren. Merkwürdigerweise erscheinen sie nämlich in den wenigen Dokumenten, die etwas über ihre Verwendung berichten, zumeist im Zusammenhang mit Theateraufführungen; sie wären demnach also nicht als feste Raumdekoration konzipiert gewesen, sondern als ein mobiles Ensemble. Gegen diese Vorstellung eines bloßen Theaterdekors wehrte sich die Forschung schon seit langem und hielt zumeist die *Sala* im Mantuaner Kastell für ihren festen Platz. Auch M. wendet sich gegen eine mobile Verwendung des Zyklus und führt als einen Beweis die äußerst sorgfältige Ausführung der Bilder an, welche erst nach der letzten Restaurierung voll erkennbar wurde. Die erhaltene Auswahl der Dokumente mag gewiß durch Zufälle zustande gekommen sein, aber leugnen läßt sich ihre Aussage doch auch nicht. Große Sorgfalt in der Ausführung spricht allein noch nicht gegen die Mobilität, denn zwischen einer ephemeren Dekoration und festem Wandschmuck bestehen Zwischenstufen. Auch Teppichserien müssen mit Sorgfalt entworfen und ausgeführt werden, bleiben aber doch grundsätzlich mobil. Überhaupt scheint Mantegnas so außergewöhnlicher Zyklus gattungsmäßig dem textilen Wandschmuck noch am nächsten zu stehen, wenn man die für profane Leinwandbilder (außerhalb Venedigs) unübliche Größe bedenkt. Die Mobilität könnte auch erklären, weshalb sich in den Bildern (und an-



ders als in der 'Camera degli Sposi' sowie in Pisanellos Mantuaner Fresken) nicht der geringste Hinweis auf die Gonzaga findet. Dieser konnte je nach Bedarf hinzugefügt werden, wie das später durch die ergänzenden Bilder von Costa auch überliefert ist. Das Transitorische des Themas übertrüge sich somit auf das Medium, in welchem es dargeboten wird: die bewegliche Leinwand.

Eine grundsätzliche Mobilität des neunteiligen Zyklus wäre erst dann widerlegt, wenn sich für ihn ein festes Quartier in der verzweigten Residenz der Gonzaga nachweisen ließe. Gegen die *Sala* des Kastells, für die sich besonders Paccagnini ausgesprochen hatte, wendet M. zu Recht ein, daß eine so angesehene Bildfolge sich irgendwie in der Benennung des Raumes niedergeschlagen hätte (wie ja die 'Camera degli Sposi' als *camera dipinta* bezeichnet wurde und die *Sala del Pisanello* noch 1480 vom Ruhm dieses noch nicht einmal vollendeten Freskendekors zeugte). Stattdessen glaubt M., den ursprünglichen Platz von 'Caesars Triumph' im *Corridoio del Passerino* gefunden zu haben, also jenem zur Piazza Sordello gelegenen lang gestreckten Gang an der Front des Palazzo del Capitano in der Corte Vecchia. Für eine solche Unterbringung könnte in der Tat die räumliche Nähe zu Pisanellos Fresken sprechen, denen Mantegnas Bilder sich ja auch inhaltlich gut zuordnen ließen. Nach Meinung von M. müssen die neun Bilder des 'Triumphes' in einer Reihe nebeneinander gehangen haben, weil das Licht einheitlich von links einfällt und Mantegna wie schon anderswo die natürliche Lichtquelle berücksichtigt habe. Nun ist aber diese Lichtführung die am meisten übliche. Nur wenn das Licht von einer anderen Seite käme, also durchgängig ein ungewöhnlicher Einfall festzustellen wäre, würde das als Argument überzeugen. So hingegen könnte sich die vergleichsweise neutrale Lichtführung auch einer mobilen Verwendung der Bilder anpassen. Gegen den *Corridoio del Passerino* spricht aber v. a. der architektonische Befund. Es ist bekannt, daß der Gang im späten Trecento in mehrere Räume unterteilt worden ist, doch bleibt völlig offen, ob schon zu Mantegnas Zeit die Zwischenwände wieder beseitigt waren. Aber selbst dann hätte der Zyklus jedoch viel zu viel Platz gewonnen, denn der *Corridoio* mißt in seiner vollen Länge genau 66,8 m (was, S. 39, nur sehr vage in einer Anmerkung mitgeteilt wird). In ihrer Aneinanderreihung benötigt Mantegnas Bilderfolge knapp 30 m, hätte in diesem Gang demnach ziemlich verloren gewirkt — von dem ungünstigen, nur von unten durch Fenstertüren einfallenden Licht ganz abgesehen (vgl. Taf. 266). Obwohl also der Verf. eine Reihe von wichtigen und neuen Belegen zur Geschichte des *Palazzo di Corte* im späten 15. Jahrhundert bringt, können diese seine Hauptthese zur ursprünglichen Lokalisierung von Mantegnas Triumph-Zyklus doch nicht stützen. Auch wenn man den Brief vom 26. Aug. 1486 (Doc. 1) dahingehend interpretiert, daß Mantegna seine Werkstatt für diesen Zyklus in der „Corte“ eingerichtet hatte, so beweist das noch nicht, daß die Gemälde dort auch verbleiben sollten. Die Frage nach ihrem festen Platz — falls es ihn vor 1508 überhaupt gab — bleibt also weiterhin ungeklärt.

Erst von diesem Zeitpunkt an ist für den 'Triumph Caesars' ein bestimmter Raum nachweisbar, aber nicht in der Residenz, sondern dem 'Palazzo di S. Seba-

stiano' am Stadtrand von Mantua (zwischen Mantegnas Wohnhaus und dem späteren Pal. del Tè gelegen). Francesco Gonzaga hatte ihn zwischen 1506 und 1508 erbauen und darin nach Auskunft von Mario Equicola, dem Sekretär seiner Gemahlin, *per sicuramente collocare in una sala, ad solo questo effecto fabricata, lo triumpho de C. Julio Cesare* aufstellen lassen (Doc. 26). M. widmet diesem Palast die ihm gebührende Aufmerksamkeit, kann sogar neues Archivmaterial zu seiner Baugeschichte und eine bislang unbeachtete Beschreibung des Marin Sanudo beisteuern. Mehr war ihm aber nicht möglich, weil eingehendere Bauuntersuchungen fehlen und offenbar auch keine Abbildungen zu beschaffen waren. Dabei scheint noch genügend originale Bausubstanz vorhanden zu sein (Abb. 3 u. 4), um die ehemalige *Sala* des Obergeschosses zu rekonstruieren und die Frage zu klären, ob die Bilder wirklich in einer Reihe gehangen haben können. Mit dem Pal. di S. Sebastiano hat M. eine Forschungslücke aufgezeigt und auf einen Bau aufmerksam gemacht, der in seiner Funktion als suburbane Nebenresidenz ein Vorgänger des Pal. del Tè war.

Obwohl der Pal. di S. Sebastiano der erste feste Ort war, für den der 'Triumph Caesars' mit Sicherheit nachgewiesen ist, behandelt ihn M. erst in einem späten Kapitel, das dem Verbleib des Zyklus im 16. und 17. Jahrhundert nachgeht. Er meint eben, seinen angestammten Platz im *Corridoio del Passerino* gefunden zu haben. Der Ausdruck *per sicuramente collocare* des gut informierten Equicola könnte jedoch ein weiterer Hinweis darauf sein, daß die neun Bilder bis dahin nur unzureichend geschützt waren — was auch eine Erklärung für ihren schlechten Erhaltungszustand abgäbe. Die nachgeordnete Behandlung des Pal. di S. Sebastiano hängt aber v. a. mit dem Zeitpunkt zusammen, zu dem nach Auffassung von M. der Auftrag vergeben wurde. Dokumentarische Belege gibt es erst seit 1486, also aus der Regierungszeit des Francesco Gonzaga (1484—1519).

Wie M. derlegt, hätte die Bilderfolge durchaus unter dessen Regiment begonnen und fertiggestellt werden können. Dennoch glaubt er aufgrund von stilistischen Kriterien an einen sehr viel längeren Entstehungsprozeß und sieht im Markgrafen Lodovico (gest. 1478) den wirklichen Auftraggeber. Bereits Vasari hatte dies behauptet — für Mantua allerdings kein zweifelsfreier Gewährsmann. Unabhängig von stilistischen Erwägungen erscheint dem Verf. Lodovico als einzig möglicher Auftraggeber, weil er allein die kulturellen Interessen und akademischen Kenntnisse besaß, um bei der Konzeption des Zyklus eine wichtige Rolle spielen zu können. Eine solche Argumentation berücksichtigt aber doch wohl zu wenig Mantegnas weitgehend eigenständige Arbeitsweise, wie sie uns etwa in seinen Werken für Isabella d'Este (vgl. Kristeller, 1902, Dok. 174) und in der Schrift des G. B. Fiera von 1515 „*De iustitia pingenda*“ (ed. J. Wardrop, London 1957) überliefert ist. Mantegna benötigte keine philologischen Ratgeber, und vom literarischen Thema war der 'Triumph Caesars' ohnedies weit weniger anspruchsvoll als die allegorischen Bilder für Isabella. Sogar das Programm der 'Camera degli Sposi' ist komplizierter als die Thematik der Triumphzuges. Hierfür käme eine Soldaten-Natur wie Francesco Gonzaga eigentlich eher in Betracht als sein kultivierterer Großvater. An der außerordentlichen Wertschätzung Mantegnas durch Francesco besteht kein

Zweifel, denn das Dekret zu Gunsten des Meisters vom 4. Feb. 1492 (Kristeller, 1902, Dok. 115) sucht im Quattrocento seinesgleichen. Darin erscheint auch grammatikalisch der Triumph wie ein eigener Auftrag Francescos (*nobis pingit*) von den übrigen Werken Mantegnas für die Gonzaga abgesetzt. Nach ihrer ungewissen ursprünglichen Zweckbestimmung wurden die neun Bilder im Pal. di S. Sebastiano zum festen Kern einer Ausstattung, die ganz auf die Glorifikation des Siegers von Fornovo (1495) abgestimmt war (E. Marani u. Ch. Perina, Mantova, *Le Arti*, II, Mantua 1961, 184f. vgl. 367). Die Tatsache, daß Francesco Gonzaga in dieser Schlacht einen Sieg über den König von Frankreich errungen hat (überhaupt seine Rolle in der antifranzösischen Liga!) und daß in Mantegnas Zyklus der Triumph über die Gallier gezeigt wird, hätte vielleicht doch mehr Aufmerksamkeit verdient als nur eine Anmerkung (S. 60). In Mantua wurde dieser — wenn auch halb wieder verspielte — Sieg mit seiner reichen Beute jedenfalls als ein großes Ereignis gefeiert (vgl. J. Lauts, A. Mantegna, *Die Madonna della Vittoria*, Stuttgart 1960, 19 f.).

Es liegt in der Natur einer Rezension, daß diejenigen Punkte, die angreifbar erscheinen, weit ausführlicher behandelt werden als solche, denen auf Anhiob zugestimmt werden kann. M. verhehlt keineswegs, daß er zur Datierung und frühen Lokalisierung Thesen vorbringt (z. B. S. 91). Kein gewissenhafter Autor hätte an seiner Stelle den Versuch unterlassen, wie er diese Fragen zu klären, ihre Lösungsmöglichkeiten, so weit es eben vertretbar ist, durchzuspielen. Die ausgedehnten Erörterungen, in denen eine Hypothese bisweilen die andere stützen muß, dürfen freilich nicht vergessen lassen, daß Quellenlage und historische Umstände dennoch andere Schlüsse als die von M. gezogenen erlauben. Am überzeugendsten sind die Ausführungen dort, wo er die schriftliche Überlieferung des Triumph-Themas untersucht (S. 56 ff. u. 178 f.). Nicht erst seit Flavio Biondos „Roma triumphans“ kulminierte für die gelehrten Antiquare die Vorstellung von antiker Größe in der Idee des Triumphes. M. kann eine bislang unbekannte Beschreibung eines römischen Triumphzuges von Manuel Chrysoloras aus dem Jahre 1411 beisteuern, die das Geschehen als ein hochdramatisches Ereignis schildert. Mantegnas Freund, Giovanni Marcanova, hatte einen Traktat über dasselbe Thema verfaßt, der leider verloren ist und sicher eine wichtige Quelle für ihn war. Verglichen mit der intensiven literarischen Diskussion nehmen sich die Versuche vor Mantegna, diese Kenntnisse ins Bild zu übertragen, geradezu ärmlich aus. Vor diesem Hintergrund tritt Mantegnas Leistung erst voll zu Tage. Allein durch seinen „Triumph Caesars“ stellt sich die Malerei auf eine Stufe mit der philologischen Erforschung der Antike. Für die Rekonstruktion und Vermittlung archäologischen Wissens spielt sein Zyklus wohl dieselbe Rolle, welche im Bereich der Naturwissenschaften Leonardos Zeichnungen besaßen. Das war der Grund, weshalb die Bilderfolge immer wieder kopiert wurde. Eine derart eindringliche Vergegenwärtigung antiken Lebens hat es vor Mantegna noch nie, und nach ihm nur selten gegeben. Das bereits zitierte Dekret von 1492 stellt bewundernd fest, daß in diesen Bildern die Dinge gegenwärtig und nicht bloß dargestellt zu sein schienen.

Die bisherige Mantegna-Literatur sah Roberto Valturios Schrift „De re militari“ (geschrieben 1460) als Hauptquelle an. Demgegenüber relativiert M. diesen Einfluß und kann überzeugend darlegen, daß in den Bildern Nachrichten aus Plutarch, Appian, Flavius Josephus und Livius ihren Niederschlag gefunden haben. Daß diese Werke Mantegna auch zur Verfügung gestanden haben, kann der Verfasser ebenfalls aufzeigen, weil sie sich in der Bibliothek der Gonzaga nachweisen ließen. Diese und auch die möglichen Bildquellen aus der Antike hat Mantegna dann freilich mit einer Eigenständigkeit verarbeitet, die den Ursprung mancher Figuren oder Motive kaum je auf den ersten Blick erkennen läßt. So sollte zu den Beispielen von Mantegnas „imaginative transformation“ (S. 73) noch der auf einem Elephanten kniende Knabe (Bild V; Taf. 30) ergänzt werden, der eine Paraphrase auf den 'Dornauszieher' darstellt. Zu Recht beurteilt M. die Versuche, in den Bildern vereinzelte Hinweise für „cognoscenti“ oder versteckte Symbole zu entdecken, mit Skepsis. Sein Exkurs über die Hieroglyphen ist in dieser Hinsicht so erfreulich wie ernüchternd und sollte generell vor tiefeschürfenden Interpretationen rein dekorativer Elemente warnen. Die „Einschichtigkeit“ des Zyklus wird ferner von den diversen Inschrifttafeln bestätigt, deren Text sich darauf beschränkt, das historische Geschehen zu erläutern, ohne weitergehende Vermutungen zuzulassen. In einem verdienstvollen Exkurs hat M. alle diese Inschriften zusammengetragen und damit den epigraphischen Ambitionen Mantegnas Rechnung getragen. Ein Wort zur Form der Buchstaben wäre vielleicht angebracht gewesen, zumal frühere Studien (M. Meiss, D. Covi) auf diese Fragen bei Mantegna eingehen.

Der neunteilige Bilderzyklus stellte zur Zeit seiner Entstehung nicht nur eine einzigartige Vergegenwärtigung des antiken Triumphes dar, er bot auch eine Glorifikation Caesars, wie sie bis dahin noch nicht zu sehen war. Diesen Aspekt behandelt das rezensierte Buch aber kaum. Die antike Literatur allein bietet für eine besondere Verehrung Caesars im 15. Jahrhundert nicht genügend Anhaltspunkte, und gerade sein Triumph über die Gallier hinterließ keine nachhaltigen Spuren. Eine umfassende Arbeit über die Rezeption des Julius Caesar, die über Gundolfs Studien aus den zwanziger Jahren hinausginge, fehlt noch immer (Teilaspekte bei: John W. Opper, *Peace vs. Liberty in the Quattrocento: Poggio, Guarino, and the Scipio-Caesar controversy*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* IV, 1974, 221 ff.). So bleiben die Gründe, weshalb es gerade in Mantua zur isolierten und monumentalen Darstellung dieser im Quattrocento nicht unumstrittenen Person kommt, auch weiterhin im Dunkeln. Es wäre unbillig, dem Verfasser daraus einen Vorwurf zu machen, da es weit über den Rahmen seiner Arbeit gegangen wäre, diese Forschungslücke zu schließen.

In gewisser Weise entschädigt dafür die überaus gründliche Untersuchung, welche er in fünf Kapiteln der Nachwirkung und dem weiteren Verbleib des über Jahrhunderte bewunderten Bildzyklus widmet. Alle Stationen, die er seit der Entfernung aus dem Pal. di S. Sebastiano durchlaufen hat, werden sorgfältig aufgezeichnet. Ebenso die verschiedenen Restaurierungen und auch die Restaurierungsprojekte. Gerade dieses Kapitel bietet ein lehrreiches Beispiel dafür, wie sehr auch noch im

zwanzigsten Jahrhundert die Restaurierung technischen „Moden“ unterworfen ist. Davon zeugte die Wachsschicht, die in den 30er Jahren aufgetragen wurde und sich schon bald als untauglich erwies. Die endgültige Zerstörung der Malfläche hätte es wohl aber bedeutet, wenn man die Bilder, wie ernsthaft erwogen wurde, mit einem gerade neu entwickelten Silikonüberzug versehen hätte — ein Prozeß, der irreversibel gewesen wäre. Was die künstlerische Nachwirkung betrifft, so ist M. bis ins 17. Jahrhundert wohl kein bedeutendes Beispiel entgangen. Die spätere Wirkung verfolgt er nicht mehr, und es verwundert vielleicht nur den deutschen Leser, daß Goethes Abhandlung über den Triumphzug lediglich in einer Fußnote berührt wird.

Neben diesen weit ausholenden Erörterungen widmet M. nur ein Kapitel der Frage nach der stilistischen Einordnung des 'Triumphes' in das Gesamtwerk Mantegnas. Die untergeordnete Behandlung formimmanenter Fragen spiegelt deutlich die Interessen des Autors wieder, ist aber auch ein Indiz für die gegenwärtige Unsicherheit reiner Stilkritik. Der Ausgangspunkt für den „figure style“ des Triumphes liegt nach M. in den antikanischen Szenen an der Decke der 'Camera degli Sposi'. In ihnen erkennt er auffallende Ähnlichkeiten mit der Formensprache des Antonio Pollaiuolo. Eine zweite Wurzel kommt nach Meinung des Verfassers von Donatello „Cantoria“-Reliefs her, worin offenbar die Wertschätzung des Florentiner Bildhauers wieder auflebte. Ob nun Mantegnas Verehrung von Donatello je zurückgegangen war, mag offen bleiben, an der Vorbildhaftigkeit seines Stils besteht kein Zweifel. Freilich steht dessen „Cantoria“ in ihren burlesk hin- und herlaufenden Bewegungen, die jegliche Raumgrenze zu ignorieren scheinen, dem Triumphzug weit weniger nahe als Donatellos Reliefs vom Santo-Altar, die erstaunlicherweise nicht genannt werden. Diese bieten sich überzeugender als Ausgangspunkt an, weil in ihnen der wirkliche Standpunkt des Betrachters ebenfalls berücksichtigt ist und in der Massen-Regie sowie Tiefenstaffelung von Personengruppen ähnliche Probleme zu bewältigen waren. Auch die Gliederung der einzelnen Szenen durch architektonische Elemente ist hier in gewisser Weise schon vorgebildet. Demgegenüber erscheinen Anklänge an die Stiche Pollaiuolos sekundär; so sicher dessen Einfluß auf Squarcione ist, so unterscheidet sich dieser silhouettenhafte Flächenstil doch von der Plastizität und Tiefenwirkung Mantegnas.

Mit Dank wird der Leser die Taf. 268 aufnehmen, die es gestattet, den gesamten Zyklus zu überschauen, ihn mit dem Auge abzuschreiten. Dabei treten die drei Gruppen zu je drei Bildern deutlich hervor, welche M. überzeugend herausarbeitet. Die erste Gruppe hebt sich ohne Angabe des Hintergrundes nur vom Himmel ab; die zweite wird von einer einheitlichen Horizontlinie und der durchlaufenden Stadtmauer zusammengehalten; die dritte Gruppe hat als einigendes Band die Darstellung römischer Bauwerke. Müssen diese drei Gruppen aber wirklich das Ergebnis von Planwechseln sein, die sich, wie M. vermutet, aus der überaus langen Entstehungszeit ergaben? Ist der Schluß zwingend, daß allein die Bilder der letzten Gruppe nach dem Romaufenthalt (1488—90) entstanden sein können, weil nur sie antike, römische Architektur zeigen? Man kann die Bildfolge auch als eine ge-

schickte Inszenierung ansehen, die bis zum Erscheinen des Triumphators dramatisch gesteigert wird. Nur scheinbar liegt ein Widerspruch darin, daß sich der Zug entgegen antiker Gewohnheit aus der Stadt hinausbewegt. Mantegna kalkuliert nicht nur die reale Distanz des Beschauers ein, sondern auch seine Bewegung: im Abschreiten der Bildsequenz erlebt er den Triumphzug mit seinem wechselnden Hintergrund in der richtigen Folge.

Eine weitere Dreiergruppe von Bildern war, wie es scheint, noch geplant. Das in einer Zeichnung (Wien, Albertina; Taf. 56) und in Stichen überlieferte Bild der sog. „Senatoren“ zeigt jedenfalls, daß der Zyklus nicht ganz vollendet wurde. Welche Gründe hierfür entscheidend gewesen sein können, hängt letztlich von der Datierung des Zyklus ab. Sieht man in ihm ein Werk der späten Periode, so wäre Mantegnas Tod (1506) die natürliche Erklärung. Will man hingegen den Arbeitsbeginn in die Regierungszeit Lodovico Gonzagas zurückverlegen, dann müssen andere Ursachen für die schleppende Ausführung gesucht werden. Da der Autor sich für die letztere Möglichkeit ausspricht, liegt für ihn die eigentliche Ursache darin (S. 90), daß Mantegna Lust und Interesse verloren habe, weil sich seine ursprüngliche Konzeption während der langen Entstehungszeit nicht habe durchhalten lassen. Zur Stützung dieser These muß der Wechsel in den Hintergründen zum Anzeichen einer Krise des Meisters dramatisiert, muß im Bild VII („Gefangene“) die Verwendung verschiedener Perspektivkonstruktionen für Menschen und Gebäude zum Indiz letzten Scheiterns werden. Nun hat Mantegna solche Perspektivwechsel schon in den Eremitani-Fresken („Himmelfahrt Mariens“) vollzogen, während sich dort, wo er dies unterließ („Gang des hl. Jakobus zum Martyrium“), unschöne Verzerrungen in der Architektur ergaben. Noch in seinem sicher datierbaren Spätwerk (1505/06), dem sog. „Triumph des Scipio“ (London, National Gallery), scheut er sich nicht, Personen und Architekturelemente des Vordergrundes in anderer Ansicht zu zeigen als die Gebäude hinter ihnen. Überhaupt ist dieses vom Inhalt wie der formalen Gestaltung so ähnliche Werk das wichtigste Belegstück dafür, daß der gesamte 'Triumph Caesars' sich ohne Mühe in die Spätphase Mantegnas einordnen läßt. Das letzte Mittel einer stilistischen wie chronologischen Einordnung, die Farbanalyse, wird von M. nicht wirklich angewandt. Obwohl erst nach der Restaurierung die Malfläche Mantegnas wieder zu Tage getreten ist, bleiben die Angaben zur Farbe und ihrer Veränderung enttäuschend karg. Die farbigen Abbildungen sind kein Ersatz für die Analyse des Kolorits, und ob gegen Ende des Zyklus „the sun has gone behind a cloud“, vermag nur der Leser nachzuvollziehen, der ihn ständig vor Augen hat. Der Text jedenfalls leistet für solche Feststellungen nur unzureichende Vorarbeiten.

Nach dem Muster der Künstlermonographien folgt auch in dieser Werkbeschreibung von Mantegnas Triumph auf den darstellenden Teil der Katalog der Bilder, Zeichnungen und Stiche. Im Anschluß an die bereits erwähnten Appendices kommt eine ausgewählte Bibliographie, die allerdings zwischen Quellen und sekundärer Literatur nicht unterscheidet (merkwürdig ist darin, daß z. B. die Etymologien des Isidor v. Sevilla nur unter „Migne. J.-P., Patrologia latina...“ zu finden

sind). Den Abschluß bildet ein ausführliches Register. Der Katalog wird eingeleitet von genauen Angaben über die Abmessungen der Bilder (keines ist je beschnitten worden), Beschaffenheit von Leinwand und Malgrund. Von Anfang an waren die neun Bilder anfällig, so daß wohl bereits im Pal. di San Sebastiano partielle Restaurierungen stattgefunden haben. Dagegen wurden keine *Pentimenti* Mantegnas entdeckt (was wiederum mehr für die vollkommene Sicherheit eines Altersstils spricht). Die Katalogangaben zu den einzelnen Bildern liefern zunächst erwartungsgemäß alle Fakten, die über ihren materiellen Zustand Aufschluß geben. Den weitaus größten Teil nehmen aber Erörterungen über die verschiedenen abgebildeten Gegenstände ein. Hierin zeigt sich die eigentliche Stärke des Autors, der aus seinen profunden archäologischen und philologischen Kenntnissen eine Art Bildinventar jeder einzelnen Szene liefert. Dieses Verfahren ist insofern ungewohnt, als es die herkömmliche Form der Bildbeschreibung verläßt, die — notabene gemalten — Objekte aus dem Bildganzen löst und sich unmittelbar an ihre Einzelanalyse gibt. Auf den ersten Blick mag dabei der Eindruck entstehen, als ginge es in den Bildern streng antikisch zu. Bei genauerer Lektüre erweist sich jedoch, daß Mantegna mit seinen Vorlagen immer sehr frei umgeht. Der von M. erstellte Objektkatalog ist aber vielleicht die einzig angemessene Reaktion auf die suggestive Wirkung von Mantegnas veristischem Stil. So bewahrheitet sich die Feststellung aus dem Dekret von 1492:... *nec repraesentari, sed fieri res videatur*.

M. hat mit seinem Buch ein höchst brauchbares Arbeitsinstrument geschaffen. Manche seiner Thesen werden umstritten bleiben. Aber durch die Restaurierung des Zyklus und die eingehende Untersuchung des Verfassers ist die Diskussion um Mantegnas Bilder erstmals auf eine solide Grundlage gestellt, jetzt erst ist der 'Triumph des Julius Caesar' wirklich in die Mantegna-Literatur eingeführt.

Wolfgang Liebenwein

VICTOR E. GRAHAM und WILLIAM McALLISTER JOHNSON, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici. Festivals and Entries 1564—6*. University of Toronto Press, 1979. 472 Seiten, 59 Abbildungen.

Am 13. März 1564 traten Karl IX. und seine Mutter Caterina de' Medici eine Reise an, die sie über zahlreiche Stationen quer durch Frankreich bis an die spanische Grenze bei Saint-Jean de Luz führte. Wenn es auch nicht zur beabsichtigten politisch bedeutungsvollen Begegnung mit Philipp II. von Spanien kam, so doch zu einem Wiedersehen mit seiner Gemahlin Elisabeth, der Schwester des französischen Königs. Als Karl IX., den nahezu sein gesamter Hofstaat und eine Reihe von Gesandten auf der Reise begleiteten, am 1. Mai 1566 wieder in der Residenz Paris eintraf, hatte er über einhundert zeremonielle Empfänge — „Entrées“ — hinter sich gebracht und an zahlreichen Festen teilgenommen. Die mehrtägigen Veranstaltungen in Fontainebleau und Bayonne überragten dabei alle anderen.