

bis zum ersten Sohlbankgesims gediehene Bau als das Verbindungsglied zwischen der Kathedrale von León und der letzten Bauphase an der Kathedrale von Burgos zu betrachten. Eher lokale als internationale Bezüge bestimmten die Architektur der Kathedralen von Tortosa (Vortrag von Almuni) und Palma de Mallorca. Für letzteren trug Joan Domenge i Mesquida (Barcelona) eine präzisierte Chronologie vor und verankerte den Bau in der aragonesischen Architektur des 14. Jahrhunderts. Typisch katalanische Motive, die in der lokalen Situation bedingt seien, arbeiteten Núria de Dalmasas und Albert Cubeles i Bonet (Barcelona) am Beispiel von Portalarchitekturen der Kathedrale und der beiden Pfarrkirchen Santa Maria del Mar und Santa Maria del Pi in Barcelona heraus.

Besonders die letztgenannten Vorträge bewiesen, daß sich die Gotikforschung in Spanien auf einem hohen Reflexionsniveau befindet, das sich trotz eines selbstbewußten Auftretens der Gefahren einer Nationalisierung und Regionalisierung künstlerischer Phänomene bewußt ist. Der warnende Unterton in Rafael Cómez Ramos' (Sevilla) Vortrag über Nationalismus und Historiographie am Beispiel des vermeintlichen Baumeisters der Kathedrale von Sevilla, der im 19. Jahrhundert im Zeichen eines ahistorisch argumentierenden Nationalismus von der Forschung „aufgebaut“ wurde, braucht seine jungen Kollegen nicht zu treffen. Gotik in Spanien, das ist bei diesem Kolloquium deutlich geworden, ist keine Gotik am Rande Europas, die sich ihre Geschichte selbst schreiben muß. Vielmehr wird die mit Spannung zu erwartende und mit Gewißheit folgende weitere Forschung für das Verständnis so mancher noch unerklärter und in ihrer Logik noch nicht verstandener Probleme der Gotik in Mittel- und Osteuropa einen wesentlichen Beitrag leisten. – Die Beiträge sollen publiziert werden.

Klaus Jan Philipp

LA PRIMA DONNA DEL MONDO. ISABELLA D'ESTE FÜRSTIN UND MÄZENATIN DER RENAISSANCE

Wien, Kunsthistorisches Museum. 13. Februar - 29. Mai 1994 (verlängert bis zum 5. Juni).

Eines genügt in der Dunkelheit („Unum sufficit in tenebris“) lautet das Motto einer der Impresen Isabella d'Estes (1474–1539); die Darstellung des *Tenebrae*-Leuchters zeigt dessen dreizehn Kerzen entzündet. Bei aller Vieldeutigkeit dieser Karwochen-Symbolik – ob Isabella Jacobus Typotius recht gegeben hätte, der später den Gatten (Francesco Gonzaga) als das einzige Licht im Leben der Ehefrau deutete, ist fraglich (*Symbola...*, Bd. 3, Prag 1603, S. 72f.). Vom Ferrareser Elternhaus, das ihr eine ungewöhnlich umfassende humanistische Bildung hatte zukommen lassen, wurde Isabella sechzehnjährig an den

Mantuaner Hof verheiratet, wo sie ihr Leben lang unter wechselnden äußeren Bedingungen als glänzende Repräsentantin zugleich immer auch Gefangene dieser Rolle war. Im Laufe der Jahre nahm sie, zuweilen verdeckt, mehr und mehr die Regierungsaufgaben des Markgrafen wahr – wenn es sein mußte auch in Opposition zum Ehemann, der offenbar nicht die glücklichste politische Figur darstellte (und schließlich auch noch durch die „Franzosenkrankheit“ beeinträchtigt wurde). Isabellas diplomatischem Geschick schreibt man es zu, daß Mantua in jener Zeit seine Unabhängigkeit bewahren konnte. Jan Lauts' Isabella-Biographie, die sich auf den immensen Briefbestand der Fürstin stützen konnte, gibt einen lebendigen Eindruck von alledem (Hamburg 1952).

Im Wiener Kunsthistorischen Museum präsentierte man jetzt Isabella d'Este selbst als das Licht der Mantuaner Renaissance-Kultur, nicht ohne daß ihre Schwierigkeiten und Anfeindungen dabei unterschwellig spürbar wären.

Es gelang Sylvia Ferino-Pagden, eine erlesene Auswahl der heute weit verstreuten Auftragswerke und Sammelobjekte Isabellas in Wien zusammenzutragen und diese gleichsam in einem Netz vielfältiger Bezüge miteinander zu verknüpfen, so daß tatsächlich jede der Kostproben in jeweils bestimmter Hinsicht den Anspruch der Sammlerin und Mäzenin an die Kunst verdeutlicht. Ein den Ausstellungssaal umlaufendes abgeschrägtes Pult, auf dem kleinere Kunstwerke, Dokumente etc. ausliegen, erlaubt, Zusammengehöriges und Kontrastiertes bequem zu vergleichen.

Gegenüber der Pariser Ausstellung *Le Studiolo d'Isabelle d'Este* von 1975 liegt ein besonderer Akzent auf der Sammeltätigkeit, insbesondere in Hinblick auf antike Objekte und kleinformatige Kopien nach solchen; daneben – naheliegenderweise – auf den Wiener Portraits Isabellas. Durch die Präsentation zeitgenössischer Dokumente (Mantua, Staatsarchiv) zu einzelnen Werken wird das Verhältnis Isabellas zur Kunst auch durch Textquellen dokumentiert.

Im Treppenhaus empfängt den Besucher die Rekonstruktion eines von Isabellas vielgerühmten Festkleidern. Vor dem Ausstellungssaal ist am Fußboden der in wenigen Schritten durchmessene Grundriß der *Grotta* des Castello di S. Giorgio markiert. Die vom Ausstellungsarchitekten Hans Kräftner errichtete Rekonstruktion der Nordwand zielt ein Abguß der von Giancristoforo Romano geschaffenen *Porta gemmea* (Kat. S. 168, Abb. 45). Hier gewinnt man einen Eindruck davon, auf welch kleinem Raum sich Isabella mit ihrer immensen Sammlung ihre intime Oase schuf, an deren Gestalt sie in jahrzehntelangem, teils hartem Kampf formte: Die Konkurrenz unter den Sammlern war beträchtlich, und nicht alle befragten und beauftragten Künstler wollten so wie die Fürstin.

Die Ausstellung beginnt mit einem biographischen Überblick über Herkunft und nähere Umgebung Isabellas, dargeboten durch Portraits in Medaillen, Gemälden, Zeichnungen und Büsten (Kat.nr. 1-42).

Die drei überlebensgroßen Terracotta-Büsten des frühen 16. Jahrhunderts vom Bogen der *Porta Nuova* in Mantua, von denen eine Isabellas Gemahl Francesco darstellt (Kat.nr. 55), leiten zu den Auftragsarbeiten Isabellas über: Das qualitätvolle Bildnis des antiken Dichters Vergil (Kat.nr. 54) vertritt

gleichsam die nie verwirklichte Absicht Isabellas, dem Mantuaner Autor anstelle der 1397 zerstörten Statue ein neues Denkmal zu errichten. Von der Entwurfsphase dieses Auftrags zeugt eine Skizze aus Mantegnas Umkreis (Kat.nr. 57). Der ausgestellte Brief des Giacomo d'Atri an Isabella (1499; Kat.nr. 58) bietet aufschlußreiche Informationen vor allem über Kriterien zur Auswahl des Werkmaterials und zur Antikenrezeption.

Es folgen Portraits der Fürstin selbst, im Zentrum die zwei Wiener Bilder: das *historisierende* Bildnis Tizians, das die damals bereits weit in ihren Fünfzigern stehenden Frau mit jugendlichem Antlitz zeigt (Kat.nr. 50), sowie das Rubens-Portrait nach einer Vorlage Tizians (Kat.nr. 52). Das Tizian-Bildnis begleitet der knappe persönliche Kommentar Isabellas in einer Kopie ihrer Empfangsbestätigung (Kat.nr. 51): *Il ritratto nostro di man di Titiano ne piace di sorte che dubitiamo di non esser stata in quell'etade ch'egli rappresenta di quella beltà che in sè contiene.*

Der Gattung des Portraits genüge zu leisten scheint der Fürstin eher eine Pflichtübung gewesen zu sein. Vermutlich behagte ihr weit mehr das von Lukian inspirierte literarische Portrait Gian Giorgio Trissinos (Kat.nr. 46).

Von dem über Jahre hinweg angewachsenen individuellen Ausstattungsprogramm des *Studiolo* Isabellas im Castello di S. Giorgio, später am Corte Vecchio, zeugen unter anderem einige der in Pesaro hergestellten Fußbodenfliesen, die zu den frühesten Ausstattungsstücken Isabellas gehören und – da von dessen Bestellung abgezweigt – mit den Impresen Francescos als einzige auf den Gemahl hinweisen (Kat.nr. 75). Von den berühmten, über Richelieu in den Louvre gelangten *Studiolo*-Gemälden war Wien je eines der drei beteiligten Maler zugestanden worden: Andrea Mantegnas *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, Pietro Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* und Lorenzo Costas *Krönung der Isabella* (Kat.nr. 81, 83, 85). Zum besseren Verständnis der überaus komplexen Bildthemen wurden die Gemälde (ähnlich wie in der Pariser Isabella-Ausstellung) durch graphische Blätter verwandter Inhalte ergänzt. Zum Teil vertreten diese auch nicht ausgestellte Bilder; die Federzeichnung einer tanzenden Muse aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München etwa den *Parnass* Mantegnas (Kat.nr. 79). Daß man dieses Blatt trotz jüngst geäußerter Zweifel an Mantegnas Autorschaft präsentierte, scheint überzeugend: Sicher gibt es ein authentischeres Bild von Mantegnas Vorstellung als das inzwischen übermalte Gemälde selbst.

Besonders vor dem Perugino-Bild läßt sich eine lehrreiche Fallstudie zum Verhältnis zwischen Auftraggeber(in) und Künstler in jener Zeit absolvieren, auch wenn es sich um einen Extremfall handeln mag: Der seit Fiorenzo Canuti Perugino-Monographie (Siena 1931, Bd. 2, S. 212f.) weithin bekannte, hier ausliegende Vertrag zwischen Isabellas Prokurator und dem Künstler, zu dem ursprünglich auch eine Skizze gehörte, liest sich beinahe wie eine präzise Beschreibung des späteren Gemäldes (Kat.nr. 84). Von der ihm zugestanden Freiheit („E sminuirli sia in libertà vostra, ma non aggiungerli cosa alcuna altra“) hat Perugino offenbar keinen Gebrauch gemacht.

Hier wird in besonderer Weise der Drang Isabellas nach einer zwar in allgemeinen mythologischen Vorstellungen wurzelnden, letztlich jedoch sehr persönlichen Ikonographie deutlich, die – gerade deshalb – zu entschlüsseln bis heute nur in Ansätzen geglückt scheint. Analog zu der in Wien ebenfalls präsenten männlichen Herrscher-Ikonographie, in der u. a. Herkules eine gewichtige Rolle spielte (Kat.nr. 106 und 111), adaptierte Isabella antike Göttinnen wie Minerva oder Diana als weibliche Idealfiguren für die Ikonographie der Fürstin. Der Betrachter kommt kaum umhin, unter dem einer Fürstin nun einmal gut anstehenden Mantel der Keuschheit (man vergleiche z. B. die Themenwahl der einige Jahre später von Jakobaea von Baden bestellten Gemälde, München, Alte Pinakothek) immer wieder *auch* die überaus schwierige private und politische Lebenssituation Isabellas selbst zu entdecken – allerdings im mythologischen Konstrukt zur „Wahrheit“ gesteigert; so im Fall der kriegerischen Minerva in Mantegnas Bild. Diese ist zwar gerüstet, ihre Speerspitze liegt jedoch abgebrochen am Boden. Ihre eigentliche Waffe ist die „Prudentia“, als deren Repräsentantin sie die am Himmel zur Hilfe kommenden drei Kardinaltugenden ergänzen. Der begrenzte Herrschaftsbereich Minervas, der Garten der Tugend, spiegelt wohl auch den begrenzten Wirkungsraum der Fürstin im allgemeinen wie Isabellas im besonderen. Der allein zum Betrachter hin geöffnet erscheinende Garten fand einst seine Grenze in den Wänden des *Studiolo*.

Man hätte es den Objekten – gerade bei so gut durchdachten Zusammenstellungen – gewünscht, auch eine angemessene Beschriftung zu erhalten; doch fiel diese ganz offensichtlich mangelnder Vorbereitungszeit und Arbeitskraft zum Opfer, was an vielen Stellen zur bloßen Repetition alter Klischees führte – als Beispiel nur ein Textabschnitt zu Mantegnas *Minerva*-Gemälde:

1502 vollendet ist dieses Werk nicht nur Mantegnas künstlerisches Testament, sondern überhaupt die Summa der Kunstvorstellungen und Erwartungen der Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Kraft der Erfindungen liegt hier in der visuellen Ausformulierung von zum Teil sogar abstrakten Konzepten, wie den Lastern, die hier in höchst entsprechender (!) Weise „verkörpert“ werden. Dabei wollte er zu deren Verdeutlichung nicht auf Benennungen verzichten. Doch stören diese weder die Komposition noch die bildliche Eloquenz.

Ähnliches ist leider für manche Stellen des Katalogs festzustellen, aus dem einige der Ausstellungsbeischriften einfach übernommen wurden; so, wenn man dem Betrachter erklärt, das gezeichnete Bildnis Francesco Gonzagas (Kat.nr. 13) gebe diesen als „feinfühligem, positiv einnehmendem Menschen von großer Ausstrahlung und ruhiger Persönlichkeit“ wieder. Ein gründliches Lektorat hätte manche der Eile entsprungene Verlegenheitsfloskel sicher korrigiert oder vermieden; etwa die „Beschreibung“ der von Dosso Dossi gemalten Fortuna, die angeblich in einen ausführlichen Dialog mit dem Betrachter trete (den sie nicht einmal, wie behauptet, anblickt), weil sie so schmerzlich an ihrer schweren Aufgabe leide (Kat. S. 421). Daß man durch zweifaches Abdrucken von Quellentexten den Katalog noch zusätzlich aufschwemmte, ist unverständlich (vgl. S. 319 und 361).

Den leicht entbehrlichen Mitteilungen entspricht auf der anderen Seite, daß man dem Betrachter in der Ausstellung selbst in Hinblick auf die Aufforderung, Fehlendes „geistig zu ergänzen“ (Kat. S. 16), an manchen Stellen zu wenig entgegenkam. Gerade die Ausstattungsstücke des *Studiolo* hätten ohne größeren Aufwand durch einen leicht lesbaren Grundriß sowie durch schlichte, knapp kommentierte Rekonstruktionsskizzen zur wahrscheinlichen Anbringung der Ausstattung ergänzt werden können, wobei man auch die hier fehlenden Gemälde des Louvre durch Photographien hätte dokumentieren können (vgl. z. B.: Egon Verheyen, *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este in Mantua*, New York 1991, Taf. 9f.). Ohne den Katalog (S. 145-187) ist der weniger vorinformierte Besucher hier verloren.

Die Ausstattung der besser dokumentierten *Grotta* vertreten einige der Intarsienarbeiten in Holz (Kat.nr. 77) sowie die aus Montreal entliehenen sogenannten Grisailen Mantegnas, Judith und Dido vorstellend (Kat.nr. 89-90) – daneben die Wiener Gemälde mit Isaaksopfer und David (Kat.nr. 87-88). Entstehungszeit und ursprünglicher Bestimmungsort sind hier leider nach wie vor ungeklärt.

Der Abschluß der Ausstellung veranschaulicht die beachtliche stilistische, aber auch inhaltliche Spannbreite der Kunst zur Zeit Isabellas, da hier – vor allem mit Werken Correggios – die unter Einfluß des Sohnes Federico entstandene Malerei und Zeichenkunst der Hochrenaissance vertreten ist; so durch eine unvollendete Variante von Correggios *Studiolo*-Gemälde „Allegorie der Virtus“ (Kat.nr. 91). Gerade durch diesen Kontrast wird die Individualität der Auftragswerke Isabellas noch einmal besonders deutlich.

Einer der markantesten Wiener Beiträge ist in der Mitte des Raumes, größtenteils in Vitrinen, präsentiert: Gestützt auf das ebenfalls ausgestellte Inventar von 1542 (Kat.nr. 95) konnte man hier mit den hervorragenden Wiener Beständen an Bronzeplastik sowie zahlreichen Leihgaben vor allem kleinformatiger antiker Kunstwerke wie dem schlafenden *Cupido*, nach dem auch Michelangelo eine Kopie angefertigt hatte (Kat.nr. 101f.), oder in Onyx geschnittenen Kameen (Kat.nr. 96-98), einen exemplarischen Einblick in die Sammeltätigkeit Isabellas gewinnen. Dabei entstand eine heimliche Antico-Ausstellung, der eine noch im Druck befindliche Studie Ann H. Allison's zugute kam (The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, called Antico, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 88, 1992, S. 35-350). Antico lieferte nicht nur seit etwa 1500 des öfteren Kopien nach antiken Bildwerken an Isabella, er beriet sie auch in Fragen des Ankaufs antiker Objekte. Der ausliegende Brief des Künstlers an Isabella (Kat.nr. 113) zeigt, daß dieser zu manchem Stück das Modell (*forma*) auf Lager hielt, um damit späteren Bestellern dienen zu können. Offenbar wurden nach dem „Originalmodell“ jeweils wächserne Gußmodelle hergestellt, so daß nahezu identische Stücke entstanden, die sich vor allem in der Nachbearbeitung des fertigen Gusses unterscheiden. Dies kann man an den zwei Exemplaren der im Brief erwähnten *Herkules und Antäus*-Gruppe studieren (London und Wien, Kat.nr. 106), die durch unterschiedlich differenzierte

Oberflächengestaltung und die im Londoner Exemplar zusätzlich angebrachten Silbereinlagen in den Augen sehr unterschiedliche Wirkung zeigen. Das Wiener Exemplar ist mit seiner zusätzlichen Inschrift (Abb. S. 338) eines der wenigen für Isabellas Sammlung gesicherten Stücke. Die weit verstreute Sammlung ist alles andere als lückenlos dokumentiert, und die Formulierungen des Inventars von 1542 erweisen sich in der Regel als so wenig eindeutig, daß in vielen Fällen nicht einmal die Benennung der (damals ohnehin oft anders gedeuteten) Figuren gesichert ist. Problematisch wird es z. B. da, wo – in der Regel frei ergänzte – (im Inventar berücksichtigte) Attribute heute fehlen, wie im Fall der Venus Felix (Wien, Kat.nr. 104), die, ebenso wie der Apoll von Belvedere (Kat.nr. 103), mit ihrer dunklen Patinierung und Feuervergoldung damaligen Geschmack dokumentieren.

Der Katalog bietet viele der nicht ausgestellten Objekte aus dem Umkreis Isabellas, wie das gezeichnete Isabella-Portrait Leonardos und die übrigen Pariser Gemälde des *Studiolo* (dabei erhielt kurioserweise der nicht ausgestellte *Parnass* Mantegnas eine eigene Katalognummer: 78). Ein Beitrag Claudio Gallicos gibt einen knappen Einblick in die Musikkultur am Mantuaner Hof (S. 429-432), auf die man in der Ausstellung durch Isabellas „musikalische“ Imprese hingewiesen wird (vgl. S. 76, Abb. 7).

Eine zum Teil verunglückte Ausstellungs-Beschriftung, mangelnde Dokumentation des *Studiolo* sowie ein offenbar allzu hastig zusammengestellter Katalog werden durch die erlesene Auswahl künstlerisch wie inhaltlich herausragender und sinnvoll zusammengestellter Objekte wettgemacht, die durchaus eine präzisere Vorstellung vom Ausstattungs- und Sammlungsanspruch Isabellas vermittelt: fürstliches Magnifizienz-Streben gepaart mit antiquarisch humanistischem Interesse und eine aus diesem erwachsene singuläre Ikonographie, die dem Idealbild der Fürstin offenbar ebenso Rechnung trägt, wie sie wohl auch die persönliche Lebenssituation Isabellas spiegelt.

Die Ausstellung ist der Anfang eines Zyklus, der die Rolle einzelner Frauen in der Geschichte der Kunst unter die Lupe nehmen soll, und man darf schon jetzt gespannt sein, was die beiden nächsten Ausstellungen aus dem Bereich der italienischen Renaissance bieten werden. Nach der Auftraggeberin und Sammlerin Isabella d'Este wird im Januar nächsten Jahres mit der von Cremona nach Wien übernommenen Ausstellung über Sofonisba Anguisciola (1527-1623) eine Malerin der Renaissance präsentiert werden, und für das Jahr 1996 ist vorgesehen, den Einfluß der Poetin Vittoria Colonna (ca. 1492-1547) auf die Kunst der Zeit Michelangelo zu beleuchten.

Ulrich Rehm