

Über zwei Handzeichnungen des Antonio Pisano.

Von K. Zoege von Manteuffel.

In dem sogenannten Codex Vallardi der Louvresammlungen befindet sich, wie allgemein bekannt ist, eine große Zahl von Handzeichnungen des Veroneser Malers Antonio Pisano, genannt Pisanello.¹ Es sind ihrer zwar nicht so viele, wie man beim Bekanntwerden dieses Sammelbandes im vorigen Jahrhundert glaubte; viele Blätter mußten seitdem aus dem Werk Pisanellos ausgeschieden und anderen zum größten Teil unbekanntem Künstlern zugeteilt werden.² Trotzdem bleiben immer noch so viel eigenhändige Zeichnungen übrig, wie von wenigen Künstlern des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Sie ermöglichen es, die Arbeitsweise Pisanellos genau zu verfolgen, und bilden eine wichtige Ergänzung zu dem, was sich an ausgeführten Medaillen und Gemälden von seiner Hand erhalten hat. Die meisten der Blätter enthalten Einzelstudien und Vorzeichnungen für Teile von größeren Gemälden; mehrfach finden sich Medaillentwürfe; dazwischen sind aber auch Kompositionsstudien zu Bildern zu finden, die um so interessanter sind, als sich von den Malereien Pisanos nur wenig erhalten hat. Zwei dieser Kompositionsstudien sind in ihrer Bedeutung bisher nicht genügend gewürdigt worden; sie vermögen Wichtiges über die Stellung Pisanos in der Entwicklungsgeschichte der Malerei auszusagen.

Die beiden Zeichnungen müssen Vorstudien zu ein und derselben Komposition sein. Auf beiden erblickt man eine gebirgige Landschaft mit den Figuren einer höfisch gekleideten Frau und eines vornehmen Reiters, der von zwei oder drei Knappen zu Pferde begleitet ist. Nur in der Anordnung zeigen sich einige Verschiedenheiten. Auf der einen

¹ Das erste vollständige wissenschaftliche Verzeichnis aller für Pisano in Anspruch genommenen Handzeichnungen gab Venturi in seiner großen Vasari-Ausgabe, Bd. 1. *Gentile da Fabriano e il Pisanello*. Florenz 1896, pag. 88—119.

² Eine systematische Sichtung der Zeichnungen versuchte ich vorzunehmen in K. Zoege von Manteuffel: *Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano*. Diss. Halle 1909. Dort ist auch die ältere Literatur angeführt.



Abb. 1. Gian-Francesco Gonzaga mit Gefolge. Paris, Louvre.

Zeichnung¹ sind die Figuren nach links gewendet und paarweise geordnet: zuerst der Reiter und die Frau, dann zwei Knappen zu Pferde und als Abschluß ein dritter von hinten gesehener, ebenfalls berittener Knappe (Abb. 1). Auf der anderen Zeichnung² ist die ganze Gruppe nach rechts gewendet (Abb. 2). Die Frau ist weiter abgerückt und hat sich nach dem Reiter umgedreht, der zweite Begleiter fehlt, und der dritte ist statt in Rückenansicht in Vorderansicht dargestellt. Die Figuren sind sehr viel

¹ Codex Vallardi N. 2595 fo. 101 ro.

² Codex Vallardi N. 2594 fo. 100 vo.

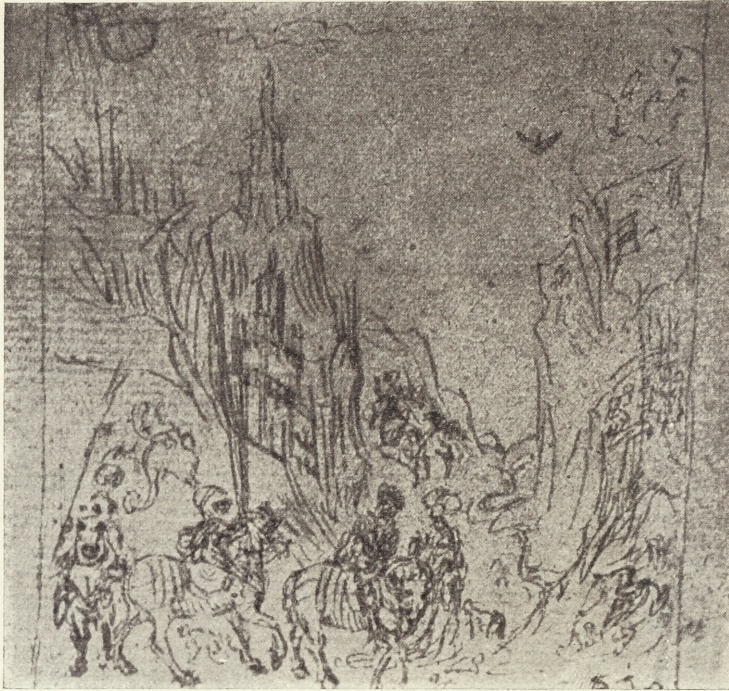


Abb. 2. Gian-Francesco Gonzaga mit Gefolge. Paris, Louvre.

kleiner, sie sind weiter auseinander gezogen und in ihrem Verhältnis zur Landschaft verändert. Darüber, daß trotzdem dieselbe Darstellung vorliegt, dürfte kaum ein Zweifel möglich sein.

Die Zuschreibung der beiden Blätter an Antonio Pisano ist sicher und wurde auch noch nie bestritten. Besonders die erste der beschriebenen Zeichnungen zeigt in der Anordnung der Figurengruppe, in deren Verhältnis zur Landschaft und in allen Einzelheiten, wie z. B. der Rückenansicht des einen Pferdes, der Anordnung eines Hundes in der einen Bildecke, so schlagende Analogien mit seinen noch erhaltenen Fresken — insbesondere dem Georgsfresko in S. Anastasia in Verona —, daß ein Zweifel über den Urheber der Komposition nicht entstehen kann. Dazu kommt, daß zwei Figuren — der Herr und der von hinten gesehene Knappe — fast identisch auf Pisanos Medaille des Markgrafen von Mantua Gian Francesco Gonzaga wiederkehren. Die zweite Zeichnung geht in der Weite des Schauplatzes über das Georgsfresko hinaus. Die nahe Verwandtschaft mit der ersten Zeichnung, die ganz pisanelleske Bildung der Berge und Gebäude, die Typen der Menschen und Tiere weisen aber ganz entschieden auf denselben Künstler; ebenso ein andere Zeichnung

auf demselben Blatt, die die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste darstellt. Endlich spricht bei beiden Blättern noch folgendes für die Autorschaft Pisanos. Sie zeigen auf der Rückseite je einen männlichen Kopf, der zu einer stilistisch fest geschlossenen Gruppe von Vorzeichnungen gehört, die menschliche Köpfe, Hunde, Pferdeköpfe wiedergeben (Abb. 3). Einige dieser Zeichnungen sind für das obenerwähnte Fresko in S. Anastasia zu Verona benutzt;¹ das sichert die ganze Gruppe für dessen Maler.²



Abb. 3. Jünglingskopf (auf der Rückseite von Abb. 2). Paris, Louvre.

Durch die stilistische Verwandtschaft der einen unserer Zeichnungen mit dem Georgsfresko und die Übereinstimmung einiger Figuren derselben mit der Medaille des Gian Francesco Gonzaga ist auch eine ungefähre Datierung dieser Zeichnungen zu gewinnen. Das Georgsfresko kann keinesfalls vor 1435 entstanden sein, denn es zeigt einige Fortschritte gegenüber den Malereien am Grabmal der Brenzoni in San Fermo zu

¹ Vgl. Manteuffel a. a. O. pag. 65 f., 132 ff.

² Die Mehrzahl dieser Blätter ist durch nachträgliches Übergehen der Konturen mit Tusche arg entstellt. Auch unsere erste Zeichnung ist diesem Geschick nicht entgangen.

Verona, die um 1432 bis 1435 gemalt sein müssen.¹ Wahrscheinlich fällt es in die Zeit zwischen 1435 und 1438. Die Medaille ist keinesfalls vor 1438, wahrscheinlich um 1440 und kaum später als 1442 entstanden.² Demnach dürften auch die Zeichnungen am Ende der dreißiger oder in der ersten Hälfte der vierziger Jahre gemacht sein, also in der Zeit, da Pisanello bereits mit seinen Arbeiten im Dogenpalast und in der Lateransbasilika seinen Ruf als Maler begründet hatte und nun an den ober-



Abb. 4. Rückseite der Medaille auf Gian-Francesco Gonzaga

italienischen Höfen der gesuchteste Künstler seiner Zeit geworden war.

Die Übereinstimmung zweier Figuren unserer ersten Zeichnung mit denen auf der Rückseite der Gian-Francesco-Medaille hat aber auch dazu geführt, daß die Zeichnung als eine Vorstudie zu dieser Medaille angesehen

¹ Vgl. Manteuffel a. a. O. 9 ff. und Biadego in Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti Bd. LXVIII, 2. Teil pag. 242 ff.

² Vgl. Hill: Pisanello, London 1905, pag. 168 f. und Jean de Foville in Revue numismatique 1909, pag. 406 ff. sowie Hill in Burlington Magazine XVII, pag. 362. Biadegos Versuch (a. a. O. LXIX, 2 pag. 188), die Medaille 1432 zu datieren, scheint mir ganz ungenügend begründet.

wurde (Abb. 4). Mir scheint diese noch von Hill¹ vertretene Ansicht falsch. Die Komposition ist durchaus für ein Rechteck erfunden. Es ist unmöglich, sie in einen Kreis einzuschreiben. Zudem hätte eine solche Fülle von Figuren auf einer kleinen Medaille nie Platz gehabt. Pisanellos Medaillenträgerinnen enthalten denn auch nie mehr als höchstens drei Figuren. Wie er übrigens vorging, wenn er Medaillen entwarf, zeigen mehrere



Abb. 5. Entwurf zur Rückseite einer Medaille auf Alfons von Aragonien.
Paris, Louvre.

im Codex Vallardi enthaltene Zeichnungen (Abb. 5, 6).² Schon beim ersten Gedanken ist auf die Medaillenform Rücksicht genommen, und beim Suchen nach der besten Anordnung tritt die Bindung in das Rund immer klarer zutage. Etwas anders liegt die Sache, wenn es sich um

¹ Hill: Pisanello, pag. 170. Die von ihm erwähnte angebliche Vorzeichnung in der Ambrosiana zu Mailand ist eine Kopie nach der Medaille.

² Codex Vallardi, 2306, 2307, 2317, 2318, 2486 u. a. m.

Einzelstudien nach der Natur handelt, die für eine Medaille benutzt werden. So ist bei zwei Ziegenzeichnungen der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth¹ und des Codex Vallardi,² die für die Medaille der Cecilia Gonzaga benutzt wurden, noch nicht auf die endgültige Form Rücksicht genommen. Bei unserer Zeichnung liegt aber der Fall anders. Sie ist keine Einzelstudie nach der Natur, sondern ganz offenbar eine abgerundete Komposition. Wie ist aber dann die Übereinstimmung mit der Medaille zu erklären? Ich glaube so: Die Zeichnung wurde für ein Bild entworfen. Sie genügte aber dem Künstler nicht mehr und wurde verworfen. Als er dann den Auftrag auf eine Medaille erhielt, entnahm er seinem Bildentwurf zwei Figuren, die geeignet erschienen und bildete aus ihnen eine neue Komposition. Dieser Vorgang scheint mir für das Verhältnis des Malers und des Medailleurs im Künstler bezeichnend. Die bahnbrechende Bedeutung, die den Medaillen zukommt, hat dazu geführt, daß man heute fast nur an diese denkt. Die Zeitgenossen des Künstlers loben aber immer in erster Linie den Maler.³ Und Pisano war auch zuerst und vor allem Maler. Erst in späteren Jahren, etwa gegen 1438, begann er Medaillen zu gießen.⁴ Daß er auch auf diesen stets zu seinem Namen „pictor“ zusetzt, zeugt dafür, daß er selbst die Medaillen nur als Gelegenheitsarbeiten betrachtete. Aber auch diese verraten die Hand des Malers. Ein Bildhauer wäre nie darauf verfallen, Landschaften von so duftiger Wirkung zu modellieren und die Figuren in so zartem Relief zu geben. Die ganze Raumwirkung ist mehr eine malerische als eine plastische. Die Erklärung, wie Pisano zur modellierten und gegossenen Medaille kam, scheint mir zum Teil ebenfalls in seinen Gemälden gegeben. Er macht nämlich sehr ausgiebigen Gebrauch von plastisch aufgesetzten und vergoldeten Teilen am Zaumzeug seiner Pferde, an Waffen und Schmuckstücken. Von seinen teilweise in Wachs oder Stuck modellierten Bildern war zur modellierten Medaille nur ein — allerdings genialer — Schritt.

Die Ähnlichkeit zwischen unserer ersten Zeichnung und der Rückseite der Medaille für Gian Francesco geht sehr weit. Sie erstreckt sich bis auf die etwas vornübergeneigte Haltung des Reiters, bis auf Einzelheiten in seiner Tracht und der des Knappen und selbst bis auf

¹ Photographiert von Braun, Clément & Co. als Leonardo da Vinci. Abbildung bei Strong: Reproductions of Drawings in the Duke of Devonshires Collection Tafel 10, sowie bei Hill a. a. O. Tafel 53.

² Codex Vallardi N. 2412 fol. 205. Abbildung bei Heiß: Les Médailleurs de la Renaissance I, pag. 26 und in der Gazette des Beaux-Arts, 2. Période, Bd. XXIV pag. 181.

³ Die meisten der betreffenden Stellen bei Venturi a. a. O. passim abgedruckt.

⁴ Vgl. Hill a. a. O., pag. 96 ff., 106 f. Mit Recht setzt er die vermutlich 1438 entstandene Medaille für Johannes Paläologus an den Anfang der Medaillenreihe.

die Gesichtszüge, letzteres selbstverständlich nur so weit, als man überhaupt bei einer kleinen und skizzenhaften Zeichnung über die Gesichtszüge etwas aussagen kann. Die kleinen Unterschiede zwischen Medaille und Zeichnung fallen daneben wenig ins Gewicht. Beim Pferde des



Abb. 6. Entwurf zur Medaille auf Alfons von Aragonien mit der „Liberalitas Augusta“-Rückseite. Paris, Louvre.

Ritters ist das rechte Hinterbein auf der Medaille weiter vorgesetzt, sind die Wappendecken, die Bug und Kruppe auf der Zeichnung bedecken, weggelassen, ist das breite Stück des Zaumes weiter vom Gebiß weg angesetzt. Der Reiter selbst, der auf der Zeichnung ein wenig vom Rücken gesehen ist, erscheint auf der Medaille in vollem Profil. Diese

Veränderungen erklären sich ohne weiteres durch die Forderungen, die bei der Übertragung ins Relief auftauchten. Alles mußte nach Möglichkeit in der Fläche ausgebreitet werden, Dinge, die den Kontur störten oder tote oder unruhige Flächen ergaben, mußten unterdrückt werden. Bei dem Knappen sind ebenfalls Kleinigkeiten weggelassen, die in der plastischen Ausprägung gestört hätten. Auch aus diesen Veränderungen mag man schließen, daß die Zeichnung für eine malerische Aufgabe gedacht war. Vor allen Dingen geht aber aus dem Vergleich hervor, daß der Reiter auf der Zeichnung Gian Francesco Gonzaga ist. Die Dame mag seine Tochter Cecilia sein.¹ Demnach sollte also das Bild, zu dem die Zeichnung den ersten Entwurf bildet, den Herrscher selbst darstellen. Eine Weiterbildung der Komposition zeigt deutlich die zweite Zeichnung. Sie hat die Enge und Unklarheit, die jener noch anhaften, überwunden. Die Figuren sind weiter auseinander gezogen und dabei doch klarer aufeinander bezogen. Die Stellungen sind reicher differenziert und malerischer gestaltet. Die Landschaft hat an Weite und Übersichtlichkeit gewonnen. Sie zeigt jenes in die Tiefe führende Tal, das auf einigen verlorenen Werken Pisanellos die Bewunderung der Zeitgenossen erregt zu haben scheint.² Die zweite Zeichnung ist nicht nur als Komposition besser, sondern auch fortgeschrittener, entsprechend dem, was wir über die Entwicklung Pisanellos aus seinen Medaillen und Bildern ablesen können.

Pisanello hat öfter für den Markgrafen Gian Francesco Gonzaga gearbeitet, und zwar nicht nur seine Medaille gegossen, sondern auch eine Reihe malerischer Aufträge ausgeführt.³ Schon 1422 ist er in Mantua urkundlich nachzuweisen, und bereits 1425 erhält er regelmäßig Zahlungen aus der Hofkasse.⁴ Er scheint auch in der Folgezeit ständig in Verbindung mit Mantua geblieben zu sein, wenn er auch mehrfach an anderen Orten arbeitete. Nachweisbar ist er wieder 1439 in Mantua, und in den folgenden Jahren bis 1443 wird er dort in Urkunden und Briefen öfters erwähnt; auch diese bezeugen zwar keinen ununterbrochenen, aber doch mehrfachen längeren Aufenthalt und eine ausgedehnte Tätigkeit im Dienste des Markgrafen.⁵ Ob er nach 1442 noch in Mantua gewesen ist, steht nicht ganz fest. Jedenfalls aber kann er zwischen 1442 und 1444, wenn

¹ So vermutet schon Hill a. a. O. pag. 170.

² Vgl. Hill a. a. O. pag. 117, 132. Eine unserer ähnliche Landschaft zeigt der heilige Hieronymus in der National Gallery in London von Bono da Ferrara, dem Schüler Pisanellos.

³ Vgl. B. Facio: *De Viris illustribus Liber*, ed. Florenz 1745, pag. 47 und die Briefe und Urkunden bei Venturi a. a. O., pag. 44 f., 47 ff.

⁴ Biadego a. a. O. LXIX pag. 185 ff., 801 f.

⁵ Venturi a. a. O. pag. 44 ff. und 47 ff.; Biadego a. a. O. LXVII, pag. 840 f., LXIX, pag. 183 f.

überhaupt, so nur zu kurzem Aufenthalt dorthin zurückgekehrt sein.¹ 1444 aber ist Gian Francesco gestorben. Demnach kann der Auftrag, zu dem unsere Zeichnungen gemacht wurden, nicht nach 1442 fallen. Daß sie nicht viel früher als 1438 entstanden sein können, wurde schon angeführt. Welcher Art dieser Auftrag gewesen sein muß, läßt sich aus einigen Nachrichten über Arbeiten Pisanellos vermuten.

Die außerordentliche Beliebtheit, die Pisanello an den Höfen der oberitalienischen Fürsten genoß, kann nicht durch seine künstlerische Befähigung allein erklärt werden. Er muß noch besondere Eigenschaften gehabt haben, die ihn seinen Gönnern wertvoll machten. Die eine davon ist jedenfalls seine Medaillenkunst, die ihnen die Genugtuung bereitete, ihre Züge gleich denen der Cäsaren im Münzbilde der Nachwelt überliefert zu sehen. Aber auch seine Malereien müssen in besonderer Weise geeignet gewesen sein, den Ruhm der Auftraggeber zu vermehren. Pisanello malte nicht nur Kirchenfresken und religiöse Tafelbilder, sondern offenbar auch häufig und mit besonderer Vorliebe profane Wandgemälde in Schlössern und Palästen. Wir wissen, daß er in Venedig im Dogenpalast historische Darstellungen malte. In Pavia hat er im Kastell gearbeitet. Die erste Nachricht über diese Arbeiten gibt Cesare Cesariano in seiner Vitruv-Ausgabe von 1521.² Im Anschluß an ihn berichtet auch der Anonymo Morelliano von ihnen.³ Beide loben die glänzende technische Ausführung der Arbeiten, sagen aber nichts über die dargestellten Gegenstände. Erst Stefano Breventano beschreibt Malereien im Kastell von Pavia.⁴ Und unter ihnen sind welche, die Venturi für die Pisanos angesprochen hat. Es befanden sich an den Wänden eines großen Saales „bellissime figure, le quali rappresentavano caccie e pescagioni e giostre con varii altri diporti dei Duchi et Duchesse di questo stato“. Das waren

¹ Biadego a. a. O. LXVII, pag. 842 ff.

² Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare etc. Como, 1521 fol. CXV ro.

³ Notizie di opere di disegno pubblicate e illustrate da D. Jacopo Morelli. 2. Auflage, Bologna 1884, pag. 121 ff.

⁴ Stefano Breventano: Istoria della Antichità, Nobilità et delle cose notabili della città di Pavia. Pavia 1570, fol. 7. Vgl. auch Venturi a. a. O. pag. 32 f. Die von Venturi vermutungsweise ausgesprochene Datierung der Malereien Pisanellos in Pavia in das Jahr 1424 ist schon darum hinfällig, weil die betreffende Nachricht bei Magenta (I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia Bd. I, pag. 314 f. und Bd. II, pag. 127 f.) sich nicht auf eine Renovierung der Räume, sondern ganz offenbar nur um ihre Instandsetzung bezieht; die Arbeiten sollten auch bereits am folgenden Tage fertig sein. Gegen einen Aufenthalt Pisanos in Pavia 1424 spricht auch, daß er in diesem Jahr wahrscheinlich in Mantua war (vgl. Biadego a. a. O. LXIX, pag. 185 ff.). Man wird diese Arbeiten mit Hill (a. a. O. pag. 128 ff.) in die vierziger Jahre setzen können.

also Wandgemälde, die die Familie der Visconti bei Jagd, Fischfang und Turnier darstellten, und zwar muß man wohl aus der Angabe, es seien „die Fürsten und Fürstinnen dieses Landes“ dargestellt gewesen, schließen, daß es sich um porträtliche Figuren handelte. Zerstört wurden diese Malereien, wie schon Breventano berichtet, 1527 bei der Belagerung durch die Franzosen. Aber sicher ist es nicht, daß das die Arbeiten Pisanos waren.¹ Wichtiger ist eine Stelle in dem Lobgedicht, das um 1447 oder 1448 Basinio Basini auf Pisanello machte; sie läßt an eine ähnliche Aufgabe denken. Basinio sagt:²

„Nec non sforciadem scaevis monstravit in armis
Ut premit armatos, marte tonante viros.“

Schon Hill hat darauf aufmerksam gemacht,³ daß sich diese Stelle nicht auf die Medaille für Francesco Sforza beziehen kann, sondern einem Gemälde seine Entstehung verdanken muß. Es handelt sich also um ein Schlachtengemälde mit zeitgenössischem Porträt. Sicher war es keine Tafel, sondern ein Wandgemälde. Ob es sich auch im Kastell von Pavia befand, ist nicht mehr festzustellen. Jedenfalls aber beweist die Stelle, daß Pisano Bildnisse seiner Auftraggeber auf größeren Kompositionen anbrachte, die deren Taten oder Leben verherrlichen sollten. Das gibt den Schlüssel für die Deutung unserer Zeichnungen. Sie sind Vorstudien zu einem Wandgemälde zu Ehren des Markgrafen. Und Wandgemälde von der Hand Pisanellos hat es im Schloß zu Mantua wirklich gegeben: 1480 berichtet Filippo de Andreasi dem Markgrafen Federigo, daß „circha ala prima ora de nocte cascò una giave et parte de la soffita de la sala del Pisanello“. Auch der Architekt des Markgrafen, Luca Fancelli, berichtet gleichzeitig von dem Einsturz der Decke und fügt hinzu, er habe die ganze Decke entfernen lassen, um ferneres Unheil zu verhüten.⁴ Später ist wohl der ganze Saal zugrunde gegangen.

Fassen wir kurz zusammen, was sich bisher ergeben hat: Die beiden Zeichnungen sind Entwürfe für ein wahrscheinlich zu einem Zyklus gehörendes Wandgemälde, das Pisanello zwischen 1438 und 1442 im Schloß zu Mantua ausführte, und das das Leben des Markgrafen Gian Francesco verherrlichen sollte.

¹ Möglicherweise handelt es sich nämlich um die 1456 von Bonifacio Bembo ausgeführten, seitdem zerstörten Arbeiten ähnlichen Gegenstandes. Vgl. Magenta a. a. O. I pag. 466. Dort sind die Arbeiten Bembo's beschrieben; auch sie enthielten Porträts und zwar die des Herzogs Francesco I. und seiner Söhne auf der Jagd.

² Abgedruckt bei Venturi a. a. O. pag. 56 ff.

³ Hill a. a. O. pag. 188.

⁴ U. Rossi in Archivio storico dell' arte italiana, I (1888), pag. 455 ff.; vgl. auch Venturi a. a. O. pag. 49.

Mit dieser Feststellung erhalten die Zeichnungen eine erhöhte Bedeutung. Sie sind in gewissem Sinne die Vorläufer zu den Malereien im Palazzo Schifanoja in Ferrara, die den Herzog Borso im Kreise seiner Höflinge darstellen, und zu den Malereien der „Camera degli Sposi“ im Kastell von Mantua. Die Wandgemälde im großen Saal des Palazzo Schifanoja, die zwischen 1467 und 1470 entstanden sein müssen,¹ sind bekanntlich Darstellungen der Monate mit einem reichen Aufwand an astronomisch-mythologischen und allegorischen Figuren. In der untersten Reihe enthalten sie ganz genremäßige Darstellungen von den Beschäftigungen der Menschen in den verschiedenen Jahreszeiten. Diese Teile sind zum Anlaß genommen, um den Herrscher selbst einzuführen, wie er auf die Jagd reitet, Audienzen erteilt, dem Wettrennen beiwohnt und ähnlichen Beschäftigungen eines Fürsten nachgeht. Die Maler der noch erhaltenen Teile sind Francesco Cossa und mehrere unbekannte Künstler aus dem Kreise des Cosmè Tura. Manches in den unteren Reihen, aber auch einiges in den oberen zeigt noch Anklänge an den Stil Pisanos: so die Art Pferde zu gruppieren, überall Vögel und kleine Tiere einzustreuen. Wie denn überhaupt das ganze Naturstudium, das sich in den Fresken offenbart, ohne den Vorgang jenes älteren Künstlers nicht denkbar ist, selbst wenn man eine direkte Abhängigkeit nicht annehmen will. Dabei ist zu bemerken, wie viele altertümliche Züge die Fresken noch enthalten. Es findet sich gelegentlich die Blumenhecke, die die Figuren des Vordergrundes von denen des Mittelgrundes und der Landschaft trennt; noch sind jene Zwergbäume nicht verschwunden, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Gemälden und Miniaturen so häufig sind. Enger noch scheinen mir die Beziehungen zwischen der Kunst Pisanos und den 1474 vollendeten Arbeiten Mantegnas in der „Camera degli Sposi“ zu sein, die sich ja in demselben Kastell befanden, wo die Malereien der „Sala del Pisanello“ bis 1480 zu sehn waren. Bekanntlich hat Mantegna dort auf einem großen Wandgemälde Lodovico Gonzaga, den regierenden Markgrafen, mit seiner Familie in einem Raum seines Palastes dargestellt. Für dieses Bild fehlen alle direkten Vorstufen, so daß es heute als eine der größten Taten der italienischen Kunst erscheint. Auf zwei kleineren, durch eine Tür getrennten, aber inhaltlich zusammenhängenden Wandfeldern ist der Markgraf nochmals mit seinem Sohn dem Kardinal Francesco Gonzaga und zwei Enkelkindern im Freien und Diener mit seinem Jagdpferde porträtiert. Das Thema ist also sehr ähnlich dem unserer beiden Pisano-Zeichnungen. Und dieser Teil zeigt auch in der Ausführung

¹ Zuletzt behandelt von Venturi in *Storia dell' arte italiana* VIII, 3 (1914), pag. 570 ff., 588 ff., 602 ff. Dort auch die ältere Literatur zitiert.

unverkennbare Verwandtschaft mit dem Stil Pisanos, wie er sich in dem Georgsfresko und besonders in der ersten unserer Zeichnungen darstellt. Die Art, wie bei dem Bilde mit dem Pferde Lodovicos eine Wand von blühenden Sträuchern die Figuren des Vordergrundes von der Landschaft trennt, und wie sie auf einer engen Bühne angeordnet sind, entspricht jenen Arbeiten Pisanos genau. Es scheint überhaupt, daß Mantegna Pisanello mehr verdankt, als man gemeinhin annimmt. Es wäre nur zu erinnern an das Laubgitter in seiner Madonna della Vittoria, das in dem Laubgitter des Brenzoni-Grabmals seinen Vorläufer hat, und an den felsigen Abfall des Bodens, der bei dem Martyrium des heiligen Jacobus in der Eremitikapelle, bei den Heroingrisailen der National Gallery in London und bei einigen Stichen genau oder ähnlich angewendet ist wie bei Pisanos Georgsfresko. Daß Mantegna die berühmten Malereien Pisanellos, die sich gerade an den Stätten seiner Tätigkeit oder in deren Nähe — in Venedig, Verona, Ferrara, Mantua — befanden, gesehen hat, dürfte kaum zweifelhaft sein. Er hat aber auch sicher von ihnen gelernt. War doch zur Zeit, da Mantegna jung war, Pisano einer der berühmtesten Maler Italiens und sicher der meistgeschätzte Oberitaliens. Daß Mantegna bald Dinge in seine Gemälde eingeführt hat, von denen jener nichts ahnte, und gerade der Begründer einer neuen Schule wurde, welche die ältere veronesisch-lombardische verdrängte, spricht nicht dagegen, daß er von ihm ausging und insbesondere von seinen Wandgemälden in Mantua Anregungen empfing.

Wichtiger aber als der Nachweis stilistischer Zusammenhänge ist für unsere Untersuchung, daß schon vor Cossa und Mantegna Pisanello Bildnisse von Herrschern innerhalb größerer Figurengruppen in Wandgemälden anbrachte, die nur der Verherrlichung dieser Herrscher dienten. Das führt uns auf die Frage von der Entstehung des Gruppenbildnisses.

Es ist kein Zufall, daß zuerst in Oberitalien das Gruppenbildnis auftaucht, lange bevor es in Florenz nachzuweisen ist. Vielmehr scheinen die kulturellen Zustände und die Eigenart der oberitalienischen Malerschule die Erklärung dafür zu geben. Hier, wo feudale Machtverhältnisse noch durch das ganze 15. Jahrhundert fortbestanden, war es allein möglich, daß der einzelne den Anspruch erheben konnte, sich in den Mittelpunkt einer monumentalen Komposition gestellt zu sehen. In dem bürgerlichen Florenz mit seinen sich bekämpfenden und eifersüchtig beobachtenden Fraktionen und Geschlechtern wäre das unmöglich gewesen. Das Äußerste, was dort gewagt werden durfte, waren die Assistentengruppen bei religiösen Kirchenfresken, die übrigens auch erst gegen Ende des Jahrhunderts auftreten. So ergibt sich, daß das Gruppenporträt, das seine höchste Blüte in den freiheitlichen Niederlanden des

17. Jahrhunderts erlebte, seine Entstehung einem ganz entgegengesetzten Milieu, dem der oberitalienischen Herrscherhöfe des 15. Jahrhunderts verdankt. Für die Entstehung im Kreise der oberitalienischen Malerschule scheint mir folgendes beachtenswert. Seitdem die Erforschung der oberitalienischen spätmittelalterlichen Malerei weitere Kreise gezogen hat, wissen wir, daß hier schon am Anfang des 15. Jahrhunderts die Profanmalerei eine hohe Blüte erlebte.¹ Offenbar gab es um diese Zeit schon in fast allen bedeutenden Schlössern und Burgen Wandgemälde profanen Charakters, und manches davon hat sich auch trotz aller Ungunst der Verhältnisse bis auf den heutigen Tag erhalten. Diese Fresken hatten und haben zum Teil historischen Charakter wie die Reihen von Helden und Heldinnen oder der Liebesbrunnen, zum Teil sind sie allegorischen Inhalts wie die Darstellungen der Monate. Daneben aber gibt es schon reine Genrebilder, die nichts wollen als das Leben der höfischen Kreise darstellen. Und auch die Monatsbilder sind oft nichts anderes als Genrebilder aus dem Leben der Schloßherren. Pisano ist offenbar aus diesem Malerkreise, der die fortschrittliche Richtung gegenüber den Kirchenmalern im Gefolge des Altichiero repräsentierte, hervorgegangen. Er hat das Genremäßige auch innerhalb des Kirchenfreskos zu starker Ausbildung gebracht. Wenn nun überhaupt erst die Darstellung profaner Szenen aus dem Leben der Fürsten allgemein geworden war, so lag nichts näher, als den Dargestellten auch die Züge der Besteller zu geben, ebenso wie beim Motivbild Stifterfiguren mit Porträtzügen eingeführt wurden. Diesen Schritt scheint Pisano getan zu haben. Seine Fresken in der „Sala del Pisanello“ des Kastells von Mantua mögen vielleicht noch Monatsdarstellungen gewesen sein; nichts spricht aber dagegen, daß es reine Porträtgruppen in genremäßiger Fassung waren. Bei Cossa und den anderen Malern des Palazzo Schifanoja ist die Entstehung der Porträtgruppe aus den Monatsdarstellungen deutlich. Bei Mantegna kann man an die Darstellung des Januar (die Familie im Hause am Kamin) und des April (Ausritt ins Freie) denken; doch könnte hier höchstens ein dem Künstler nicht mehr bewußtes Nachleben alter Darstellungsformen angenommen werden.

Der Stil, den Pisanello als sein letzter und bedeutendster Gestalter vertritt, kann nicht ohne eine Beeinflussung von Frankreich her entstanden sein. Ein deutlicher Zusammenhang hat, wie Toesca² nachwies,

¹ Vgl. Manteuffel a. a. O. S. 76 ff., 108 ff., 112 f.; B. Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient (Jahrbuch des Kunsthist. Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege V [1911], S. 1—104); P. Toesca, La Pittura e la Miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, S. 407—552 und die in diesen Arbeiten zitierte ältere Literatur.

² Toesca a. a. O. pag. 179, 190, 194 ff., 197 ff.

schon am Anfang des 14. Jahrhunderts zwischen oberitalienischer und französischer Malerei bestanden. Eine gewisse Verwandtschaft wird man durch das ganze Jahrhundert verfolgen können. Einen neuen Anlauf nehmen diese Beziehungen gegen Ende des Jahrhunderts sowohl in der Miniaturmalerei wie in der Wandmalerei, und ihren Höhepunkt erreichen sie im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts mit der Übernahme des hochgotischen Stils in Oberitalien.¹ Vermittelnd wirken besonders die Buchminiaturen, die von Paris aus ihren Weg nach ganz Europa fanden. Für Pisano selbst haben sich eine ganze Reihe Analogien zwischen seinen Bildern und den Arbeiten der Miniaturen des Herzogs Jean de Berry und gleichzeitiger französischer Miniaturen und Tafelbilder nachweisen lassen. Auch für unsere Zeichnung, besonders für die erste, wird man auf eine, wenn auch nur allgemeine, Verwandtschaft mit dem Ausritt auf dem Maibilde der „Très riches heures“ der Sammlung in Chantilly hinweisen können. Und nun findet sich in eben diesen „Très riches heures“ schon vor Pisanello ein Fürstenbildnis innerhalb einer Figurengruppe, und zwar wieder in einem Monatsbilde. Auf dem Januarbilde ist der Herzog von Berry selbst dargestellt, wie er, von seinen Höflingen und Dienern umgeben, an einer Tafel sitzt und speist.

Die Vorläufer für solche Darstellungen lassen sich in der französischen Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts häufig nachweisen. Fürsten, und besonders die französischen Könige, kommen dort nicht nur als die Empfänger von Büchern häufig vor, sondern auch in Darstellungen, die mit dem Buche als Gegenstand kaum etwas zu tun haben.² So etwa in Staatsaktionen verschiedener Art, aber auch in Reihen von Porträts, die den König und seine Familie in allerdings etwas kunstloser Anordnung darstellen. Philipp der Schöne mit seinen vier Kindern und Karl von Valois ist z. B. schon in einem Fabelbuch des Raymond de Béziens von 1313 dargestellt.³ Besonders aber scheint der Herzog von Berry sein Bildnis gern in den Blättern seiner kostbaren Bücher und zwar in genrehafter Weise angebracht gesehen zu haben. Außer dem obengenannten Januarbilde der „Très riches heures“ wäre etwa noch ein Blatt in einem Gebetbuch zu nennen, das den Herzog zu einem Spaziergang oder einer Besichtigung

¹ Vgl. Schlosser im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XVI, pag. 144 ff.; Dvorak ebenda Bd. XXIV, pag. 294; Manteuffel a. a. O. pag. 89 ff. und Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXXVI (1913), pag. 61 ff.; B. Kurth a. a. O. pag. 83 ff.

² Ein umfangreiches Material findet man bei Coudere, Album de portraits d'après les collections du département des Manuscrits, Paris, Berthaud, o. J.

³ Coudere a. a. O. Tafel IX. Das Buch trägt in der Bibliothèque Nationale die Signatur Lat. 8504.

von Bauten aus einem Stadttor tretend darstellt,¹ oder das verschollene Einzelblatt aus den Heures de Turin aus der ehemaligen Sammlung des Grafen Bastard, das einen Empfang durch die Geistlichkeit vor einem Kirchenportal zum Gegenstande hat.² In der italienischen Miniaturmalerei dieser frühen Zeit wird man derartiges fast nie finden. Und wo es ausnahmsweise vorkommt, wie bei der Krönung des Gian Galeazzo Visconti in dem Missale von Anovelo da Imbonate im Besitz der Basilika des heiligen Ambrosius in Mailand handelt es sich ganz offenbar um französisch beeinflusste Kunst.³ Es ergibt sich also, daß die Keime für das Gruppenbildnis in der französischen Miniaturmalerei zu suchen sind. Pisanello scheint zuerst in Italien Ähnliches in der Wandmalerei gegeben zu haben. Er bereitet die erste Blüte der Gattung vor, die sich in den Fresken des Palazzo Schifanoja und der Camera degli Sposi erschließt.

¹ Couderc a. a. O. Tafel XXXVII „Heures d'Anjou“. Bibl. Nat. zu Paris Lat. 18014, Fol. 288 vo.

² Siehe Durrieu in *Revue archéologique* 4^e série, tome XVI, Paris 1913, pag. 37, 48f., 279 und Tafel XXIII. Das Blatt ist in der Art der Brüder von Limbourg und hat zum ältesten Teil der „Heures de Turin“ gehört. Es muß zwischen 1404 und 1412 entstanden sein. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn Dr. Winkler.

³ Eine Abbildung bei Toesca a. a. O. pag. 328.