ANDREA MANTEGNA

VON

PAUL KRISTELLER

MIT 25 HELIOGRAVÜREN UND 163 TEXTABBILDUNGEN

COSMOS
VERLAG FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
BERLIN UND LEIPZIG
1902

ANDREA MANTEGNA

ANDREA MANTEGNA

VON

PAUL KRISTELLER

MIT 25 HELIOGRAVÜREN UND 161 [illegible]

COSMOS

VERLAG FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT

BERLIN und LEIPZIG

I.

Der heilige Georg

VERMÄCHTNIS ACCADEMIA

I.

Der heilige Georg

VENEDIG. ACCADEMIA.

ANDREA MANTEGNA

VON

PAUL KRISTELLER

MIT 25 HELIOGRAVÜREN UND 163 TEXTABBILDUNGEN

COSMOS
VERLAG FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
BERLIN UND LEIPZIG
1902

Mj 180

Ca-MAN 981-5020

Graphische Gesamtherstellung
von Giesecke & Devrient, Typographisches Institut in Leipzig

VORWORT

Wie die Betrachtung der Naturerscheinungen zur Erkenntnis der Naturgesetze führen soll, so muss es auch das letzte Ziel einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung sein, zur Erkenntnis der Entwickelungsgesetze des menschlichen Geistes beizutragen. Sie hat die Aufgabe, nicht nur in der Folge der Einzelerscheinungen den organischen Zusammenhang durch eingehende Beobachtung klarzustellen, sondern auch das Typische, d. h. das Gesetzmässige in ihnen zu erforschen.

Mit diesen letzten Absichten unserer kunstwissenschaftlichen Arbeit steht die monographische Behandlung einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit in einem gewissen Widerspruche, weil sie ganz naturgemäss für den Autor wie für sein Publikum zu einer Isolierung des Künstlers führen muss und den inneren Zusammenhang des Einzelnen mit der Gesamtentwickelung nur allzu leicht in den Hintergrund treten lassen wird.

Nur für die allergrössten Geister jedoch ist, ganz abgesehen von der praktischen Oekonomie der Geschichtsschreibung, die monographische Betrachtungsweise auch in diesem Sinne gerechtfertigt, weil solche Genien die Entwickelung ganzer Epochen in ihrer eigenen, persönlichen zusammenfassen, und so in ihrer eigenen geistigen Gestalt ein typisches Bild des Entwickelungsganges grosser Zeiträume darstellen. Wie sie die Bestrebungen und Empfindungen der Zeit, aus der sie hervorgegangen sind, mit grösserer Klarheit und Intensität erkennen und verwirklichen, so nehmen sie in ihrer selbständigen Verarbeitung und Weiterbildung jener Ideen und Vorstellungen die zukünftige Entwickelung, die von ihnen ausgehen wird, in

ihren wesentlichen Grundzügen voraus und lassen uns so ihren Ursprung und ihre Ziele deutlicher zum Bewusstsein kommen.

Eine solche Stellung nehmen freilich nur die wahrhaft grossen, stilbildenden Künstlergenien ein, d. h. diejenigen, die mit einer neuen und selbständigen Weltauffassung der Natur gegenübertreten, die die Klarheit und Tiefe der Einsicht und der Empfindung besitzen, die Natur und das Leben von einem neuen, unabhängigen und grossen Gesichtspunkte aus zu betrachten und die Fähigkeit und Energie, sie so darzustellen.

Diese stilbildende Kraft ist ganz unabhängig von der mehr oder minder grossen Vollendung der Technik, sie beruht ausschliesslich auf dem starken und, den gerade zur Verfügung stehenden Mitteln entsprechend vollendeten Ausdrucke eines selbständigen und tiefen Naturempfindens.

Das Leben solcher Geister, die an die grossen Probleme des menschlichen Lebens kühn mit einer neuen Frage herangetreten sind, ist nicht nur ein Spiegelbild des Ringens und Strebens grosser Epochen im Kampfe um neue Ideen, es ist selber ein Kunstwerk und erregt auch über die Arbeitsleistung, die für die spätere Entwickelung allein in Betracht kommt, hinaus unser Interesse, weil auch in ihren persönlichen Schicksalen sich eine bedeutungsvolle logische Verbindung kund giebt. Während jedes andere geistige Erkennen vom eigenen subjektiven Empfinden zu abstrahieren und die Wahrheit ausserhalb des eigenen Individuums zu finden suchen muss, bildet das eigene Denken und Fühlen, die eigene Lebensanschauung des grossen Künstlers gerade den eigentlichsten und tiefsten Inhalt seines Werkes.

Selbst in einer so ausserordentlich reichen Epoche künstlerischen Schaffens wie der des Quattrocento in Italien, in der sich die Kunst zur freien und meisterlichen Beherrschung der körperlichen Form durchgearbeitet hat, sind es von Jacopo della Quercia und Masaccio bis auf Leonardo, Michelangelo und Giorgione, wie mir scheint, nur zwei Künstler, die auf dieser höchsten Höhe einer eigenen Weltanschauung der Natur ganz frei und selbständig gegenüberstehen: Donatello und Mantegna, — nicht zufällig der Plastiker in Florenz, der Maler in Venetien. —

Donatellos Stellung ist trotz manchen, von einseitigen Anschauungen ausgehenden Widerspruchs fast allgemein anerkannt, Andrea Mantegna

ist aber der Platz, der ihm, wie ich glaube, gebührt, in der künstlerischen Schätzung und in der geschichtlichen Darstellung noch nicht eingeräumt worden. So grosse Anerkennung er auch stets genossen, er wird doch immer noch, und zwar sehr mit Unrecht, als der „gelehrte“ Künstler, der grosse, aber starre Pedant, der auf technische Studien mehr als auf künstlerische Wirkung Wert gelegt habe, als der „Archäologe“, der blinde Verehrer der Antike angesehen. In der Darstellung der Geschichte der italienischen Kunst, ja selbst der venezianischen Malerei bleibt er fast ausserhalb der einseitig konstruierten Entwickelungsreihe, er wird wie eine plötzliche Erscheinung angesehen, deren gewaltige Wirkungen man nicht wohl verkennen kann, deren Ursprung sich jedoch in legendarischem Dunkel zu verlieren scheint. Er ist, offen gesagt, der historischen Betrachtung immer recht unbequem gewesen und deshalb zum mindesten stark vernachlässigt worden.

Wo die Wurzeln seiner geistigen und künstlerischen Bildung liegen, wie sich seine gewaltige Arbeitsleistung organisch in das Getriebe einfügt, das will ich im Folgenden darzulegen mich bemühen, vor allem aber auch versuchen, der Erkenntnis und der Empfindung nahezubringen, wie Mantegna über alles Wissen und Studieren, über alle Konventionen hinaus mit unendlichem, leidenschaftlichem Gefühle der Natur zustrebt, die er mit der ganzen Tiefe seines Geistes zu durchdringen sucht; dass er, der reifste Sohn der grossen Frühzeit des „Humanismus“, immer und überall unabhängig vom Gegenstande bleibt und nur das *rein Menschliche* zu erkennen und ergreifend zum Ausdruck zu bringen strebt, mit einem Worte, dass er einer der gewaltigsten Vorkämpfer ist in dem grossen Kampfe um die Natur, den wir jetzt heisser denn je auszufechten haben, und den doch leider nur so wenige begreifen können oder wollen. —

Wer heute den Versuch einer solchen Darstellung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte unternimmt, darf wohl voraussetzen, dass auch der weitere Kreis der Gebildeten, an den er herantritt, sich nicht mehr mit der blossen Kenntnis der Thatsachen und der Ergebnisse der Untersuchungen begnügt, sondern auch ihre Begründung in den grossen Zügen kennen zu lernen wünscht. Nur durch Vergleichung verschiedener

Kunstwerke miteinander kann unser Auge und unser Geist einen Maassstab gewinnen für sein Urteil über das Verhältnis des Kunstwerkes zur Natur. Denn die Kunst kann ja doch die Natur als solche nicht wiedergeben, sondern nur durch konventionelle, symbolische Zeichen ihren Eindruck wieder hervorrufen. Schon hierdurch gewinnt die historische Betrachtungsweise auch für das Gebiet der Kunst ihre Berechtigung, die ihr so oft, besonders von Seiten moderner Künstler, abgestritten wird. Der Reiz, den die Betrachtung der historischen Beziehungen der Kunstwerke zu einander und zu den herrschenden Ideen der Zeit bietet, und der den künstlerischen Genuss des einzelnen Werkes nur erhöht und durchaus nicht schädigt, wie man öfter behauptet hat, soll auch dem Laien erschlossen werden.

Es ist, wie ich glaube, unsere Aufgabe, dem Leser alle Mittel für das eigene Studium bequem an die Hand zu geben, ihm die lange, mühsame Detailarbeit zu ersparen und ihm geordnet und gesichtet das Material von Thatsachen darzubieten, mit dessen Hilfe er selbständig nachprüfend dem Erzähler folgen kann, der seine eigene, persönliche Anschauung darlegt und begründet, ohne sie seinem Leser aufzwingen zu wollen.

Von jeder Polemik ist, soweit das nur irgend möglich war, abgesehen und auf die besondere Widerlegung abweichender Ansichten anderer verzichtet worden. Durch ein selbständiges Studium der Quellen und der Litteratur, die überall möglichst vollständig aufgeführt sind, ist, wer tiefer in die einzelnen Fragen einzudringen wünscht, in den Stand gesetzt, die Ausführungen der einzelnen Schriftsteller miteinander und mit den hier gebotenen in Vergleich zu ziehen und sich ein eigenes Urteil zu bilden. Wo meine Ansichten mit denen älterer Schriftsteller sich in Uebereinstimmung befinden, ist auf den Vorgänger dankbar hingewiesen worden; derer, die durch persönliche Mitteilungen und sonstige Hilfe meine Arbeit gefördert haben, will ich gerne auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank abstatten.

Vor allem bin ich dem liebenswürdigen Direktor des Archivio Gonzaga in Mantua Cav. Stefano Davari, der mir beim Studium der Dokumente wertvolle Hilfe geleistet hat, wie auch dem Direktor des Staatsarchivs ebendort Herrn Dr. Alessandro Luzio, und Prof. Andrea Moschetti, dem Direktor des Museums und Archivs in Padua für die freundliche Mitteilung

unpublizierter Dokumente sehr verpflichtet. Die Direktoren der Aemter für die Erhaltung der Denkmäler in Venetien und in der Lombardei, Comm. Berchet und Comm. Moretti, die Inspektoren Federico Cordenons in Padua und Achille Patricolo in Mantua, wie auch die Centralleitung im Ministerium des Unterrichts in Rom, dann die Direktoren der Gallerien in Florenz, Comm. Ridolfi und in Venedig, Cav. Cantalamessa, Herr Dr. Meder von der Albertina in Wien, Geh. Rat Dr. Lippmann, Direktor des K. Kupferstichkabinetts in Berlin haben meine Studien der ihrer Obhut unterstellten Monumente und Sammlungen auf das freundlichste unterstützt. Eine besondere Verpflichtung fühle ich den Herren gegenüber, die mir die Benutzung und die Nachbildung von Kunstwerken ihres Privatbesitzes gestattet haben: Hon. A. E. Gathorne-Hardy, His Grace the Duke of Buccleuch, Lady Ashburton, Mr. Ludwig Mond, Mr. Taylor, Mr. Ch. Butler in London, Baron Giorgio Franchetti in Venedig, Herr James Simon, Herr Adolph von Beckerath und Herr Davidsohn in Berlin.

Wertvoller Mitteilungen und mannigfacher Hilfe hatte ich mich zu erfreuen von Seiten vieler Fachgenossen, von Mr. Herbert Cook, Ch. F. Murray, Gutekunst und Deprez in London, M. Eugène Müntz in Paris, Dr. Ludwig und vielen meiner Berliner Freunde und Fachgenossen.

Eine besonders willkommene Beigabe wird für den Forscher wie sicher auch für manchen Liebhaber der Anhang bilden, in dem sich alle auf Mantegna bezüglichen alten Schriftquellen, sämtliche Briefe von ihm und an ihn und alle Urkunden, die ihn betreffen, soweit sie bisher bekannt geworden sind, nach der Zeitfolge geordnet, zusammengestellt finden. Eine grosse Anzahl der Dokumente war bisher nicht veröffentlicht worden, aber auch die schon publizierten Stücke sind, mit wenigen Ausnahmen, alle wieder sorgfältig mit den Originalen verglichen worden. Herr Dr. Alessandro Luzio hat die grosse Güte gehabt, im Interesse der Sache die Korrekturbogen der Dokumente noch einmal genau mit den Originalen zu kollationieren und eine ganze Reihe von Lesefehlern zu korrigieren.

Auf die Herstellung der Abbildungen ist von allen Beteiligten die allergrösste Sorgfalt verwendet worden. Wenn trotzdem manche Mängel sich fühlbar machen, so bedenke man, dass die Schwierigkeiten überaus grosse sind, dass z. B. von dem Bilde der Madonna della Vittoria im Louvre

ein breiter Streifen durch den Rahmen bedeckt ist, und dass in dieser Sammlung merkwürdigerweise nur die Firma Braun das Privileg hat, die Gemälde aus den Rahmen in gutes Licht bringen zu dürfen. Die Aufnahmen für die Heliogravuren sind alle neu hergestellt worden, für die Zinkotypien haben uns Photographien der verschiedenen, jedesmal genannten Photographen gedient und eine grosse Anzahl neuer Aufnahmen, von denen besonders der trefflichste aller Photographen, Domenico Anderson in Rom, eine Reihe der schwierigsten in der Eremitanikapelle in Padua, in der Camera degli Sposi und in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua in gewohnter Vorzüglichkeit ausgeführt hat.

Putto mit Mantegnas Wappen.
Fresko in der Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

INHALT

Kapitel		Seite
I.	Mantegnas Heimat und seine geistige und künstlerische Jugendentwickelung	1
II.	Die Fresken der Eremitanikapelle in Padua	66
III.	Die frühesten Tafelbilder	126
IV.	Das Triptychon für S. Zeno in Verona und andere gleichzeitige Werke	154
V.	Mantegna in Mantua	190
VI.	Die ersten Werke der Mantuaner Zeit bis zu den Fresken der Camera degli Sposi	222
VII.	Die Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua	247
VIII.	Der Triumph Cäsars und die Fresken im Belvedere des Vatikan	281
IX.	Die grossen Altargemälde und andere religiöse Bilder der Spätzeit	317
X.	Die mythologischen und allegorischen Bilder der letzten Zeit	354
XI.	Mantegna als Kupferstecher	395
XII.	Mantegnas Tod. Seine Familie und seine Person. Die Wirkung seiner Kunst und ihre Schätzung	434
	Verzeichnis der Werke Mantegnas	459
	I. Gemälde	459
	II. Zeichnungen	465
	III. Kupferstiche	466

Seite

Nachrichten über verlorene oder verschollene Werke Mantegnas . . . 468

I. Gemälde . . . 468

II. Zeichnungen . . . 473

Verzeichnis Mantegna zugeschriebener Werke . . . 474

I. Gemälde . . . 474

II. Zeichnungen . . . 480

III. Kupferstiche . . . 485

Schriftquellen . . . 488

Dokumente . . . 514

Register . . . 589

VERZEICHNIS DER VOLLBILDER

Tafel		Gegenüber Seite
	Bronzebüste Mantegnas (von Gian Marco Cavallo?). In Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua	1
I.	Der heilige Georg. Venedig. Accademia	dem Titelblatte
II.	Gang des heiligen Jacobus zum Richtplatze. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua	106
III.	Die Hinrichtung des heiligen Jacobus. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua	112
IV.	Die Heiligen Lukas, Prosdocimus und Euphemia. Mittelteile des Lukasaltars. Mailand. Brera	140
V.	Die Darstellung im Tempel. Berlin. Kgl. Museum	150
VI.	Die Anbetung der Könige. London. Kent-House. Lady Ashburton	152
VII.	Madonna mit Kind und Engeln. Mittelbild des Triptychons in S. Zeno in Verona	158
VIII.	Die Kreuzigung. Mittelstück der Predella des Triptychons in S. Zeno. Paris. Louvre	162
IX.	Christus am Ölberge. London. National-Gallery	172
X.	Der heilige Sebastian. Wien. Kunsthistorisches Museum	176
XI.	Bildnis des Kardinals Mezzarota. Berlin. Kgl. Museum	178
XII.	Gruppe der Madonna aus der Anbetung der Könige. Mittelbild des Triptychons in den Uffizi in Florenz	224
XIII.	Die Beschneidung Christi. Rechter Flügel des Triptychons in den Uffizi in Florenz	228
XIV.	Die Madonna vor der Grotte. Florenz. Uffizi	238
XV.	Die Begegnung des Marchese Lodovico mit Kardinal Francesco Gonzaga. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua	258
XVI.	Deckengemälde. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua	272
XVII.	Madonna mit dem Kinde umgeben von Cherubim. Mailand. Brera	320

Tafel		Gegenüber Seite
XVIII.	Madonna della Vittoria. Paris. Louvre	326
XIX.	Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen. Mailand. Principe Trivulzio	330
XX.	Madonna mit dem Kinde, Magdalena und Johannes dem Täufer. London. National-Gallery	334
XXI.	Die heilige Familie. Dresden. Gemälde-Gallerie	336
XXII.	Der Parnass. Paris. Louvre	368
XXIII.	Der Sieg der Tugend über die Laster. (Der Triumph Minervas.) Paris. Louvre	374
XXIV.	Madonna mit dem Kinde. Kupferstich (Original 230 × 235 mm). London. British Museum	410
XXV.	Gruppe aus der Grablegung. Kupferstich (Grösse des Originals). Berlin. Kgl. Kupferstich-Kabinett	416

VERZEICHNIS DER TEXTILLUSTRATIONEN

Abb.		Seite
	Putto mit Mantegnas Wappen. Fresko in der Kapelle in S. Andrea zu Mantua	X
1.	Arion auf dem Delphin. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello zu Mantua	1
2.	Francesco Squarcione. Mittelstücke des Hieronymusaltars. Padua. Museo Civico	26
3.	Francesco Squarcione. Madonna mit Kind. Berlin. Museum	27
4.	Gregorio Schiavone. Madonna mit Kind und Engeln. Berlin. Museum	55
5.	Lunette mit Devise der Gonzaga. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua	66
6.	Der heilige Lukas. Fresko an der Decke der Jacobus- und Christophoruskapelle in der Kirche der Eremitani in Padua	74
7.	Der heilige Markus. Fresko an der Decke der Eremitanikapelle in Padua	75
8.	Fresko in der Eremitanikapelle in Padua	76
9.	Bono da Ferrara. Der heilige Christoph. Fresko in der Eremitanikapelle	77
10.	Ansuino da Forlì. Predigt des heiligen Christoph. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua	78
11.	Ansuino da Forlì. Der heilige Christoph vor dem Könige. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua	80
12.	Ansuino da Forlì. Der heilige Christoph begegnet dem Teufel. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua	81
13.	Gott Vater. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle (Niccolò Pizzolo?)	83
14.	Der heilige Petrus. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua	84
15.	Der heilige Paulus. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua	85
16.	Der heilige Christoph. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua	86
17.	Der heilige Ambrosius. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua	87
18.	Der heilige Augustinus. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua	88
19.	Der heilige Gregorius. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua	89
20.	Mariä Himmelfahrt. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua	90
21.	Gruppe der Apostel aus der Himmelfahrt Mariä (Kupferstich von Novelli)	91

Abb. Seite

22. Die Berufung Jacobi. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua 94
23. Der heilige Jacobus beschwört die Dämonen. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua 95
24. Die Taufe des Hermogenes. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua . . 97
25. Aus dem Fresko: Die Taufe des Hermogenes 98
26. Aus dem Fresko: Die Taufe des Hermogenes 99
27. Das Verhör des heiligen Jacobus vor Herodes Agrippa. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua 101
28. Aus dem Fresko: Das Verhör des heiligen Jacobus 102
29. Aus dem Fresko: Das Verhör des heiligen Jacobus 103
30. Aus dem Fresko: Die Abführung Jacobi zur Hinrichtung 104
31. Aus dem Fresko: Die Abführung Jacobi zur Hinrichtung 105
32. Entwurf zu dem Fresko der Abführung des heiligen Jacobus 106
33. Christus in der Vorhölle (Kupferstich) 110
34. Aus dem Fresko: Die Hinrichtung Jacobi 111
35. Aus dem Fresko: Die Hinrichtung Jacobi 112
36. Aus dem Fresko: Die Hinrichtung Jacobi 113
37. Das Martyrium des heiligen Christoph. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua 116
38. Die Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua 117
39. Aus dem Fresko: Martyrium des heiligen Christoph 118
40. Aus dem Fresko: Martyrium des heiligen Christoph 119
41. Aus dem Fresko: Martyrium des heiligen Christoph 119
42. Aus dem Fresko: Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph 120
43. Aus dem Fresko: Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph 121
44. Aus dem Fresko: Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph 122
45. Julius Caesar. Fresko an der Decke der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua 125
46. Die Heiligen Antonius und Bernardinus. Fresko über dem Hauptthor des Santo in Padua 126
47. Madonna mit dem Kinde. Berlin 128
48. Giovanni Bellini. Madonna mit Kind. Berlin 129
49. Madonna mit Kind. London. Mr. Ch. Butler 130
50. Madonna mit Kind. Auf Leinwand. Berlin. Herr James Simon 131
51. Madonna mit Kind. Auf Leinwand. Bergamo 136
52. Madonna mit Kind. Auf Leinwand. Mailand. Museo Poldi-Pezzoli . . 137
53. Altarbild mit dem heiligen Lukas. Mailand. Brera 140
54. Die heilige Euphemia. Auf Leinwand. Neapel 144
55. Der heilige Sebastian. Auf Leinwand. Aigueperse 146
56. Die Enthauptung Johannes des Täufers. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua 154

Abb.		Seite
57.	Linker Flügel des Triptychons in S. Zeno in Verona	156
58.	Rechter Flügel des Triptychons in S. Zeno in Verona	157
59.	Die Auferstehung Christi. Teil der Predella des Triptychons in S. Zeno in Verona. Tours. Museum	166
60.	Der Ölberg. Teil der Predella des Triptychons in S. Zeno. Tours. Museum	168
61.	Giovanni Bellini. Der Ölberg. London	173
62.	Medaille auf Kardinal Mezzarota. Berlin	178
63.	Bildnis des jungen Kardinals Francesco Gonzaga. Neapel	182
64.	Medaille auf Marchese Lodovico von Mantua von Vittore Pisano. Vorderseite. Berlin	189
65.	Bronzebüste des Marchese Lodovico von Mantua von Donatello. Berlin	190
66.	Medaille auf Marchese Lodovico von Mantua von Vittore Pisano. Rückseite. Berlin	221
67.	Lunette und Stichkappe (Orpheus) aus der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua	222
68.	Die Anbetung der Könige. Mittelbild des Triptychons in den Uffizi in Florenz	225
69.	Die Himmelfahrt Christi. Linkes Flügelbild des Triptychons in den Uffizi in Florenz	227
70.	Der Tod Mariä. Madrid	231
71.	Die Klage um Christus. Auf Leinwand. Mailand	243
72.	Kaiser Tiberius. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua	246
73.	Das Castello di Corte zu Mantua	247
74.	Markgraf Lodovico mit seiner Familie. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua	253
75.	Gruppe mit der Markgräfin Barbara. Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi	255
76.	Der Markgraf und sein Sekretär. Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi	256
77.	Gian Francesco Gonzaga. Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi	257
78.	Bartolomeo Manfredi? Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi	258
79.	Markgraf Lodovico. Aus dem Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi	259
80.	Kardinal Francesco Gonzaga. Aus dem Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi	260
81.	Gian Francesco Gonzaga. Aus dem Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi	260
82.	Medaille auf Kardinal Francesco Gonzaga von Sperandio. Berlin	261
83.	Gruppe mit Federico Gonzaga und Mantegna. Aus dem Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi	262

Abb. Seite

84. Medaille auf Federico Gonzaga, von Bartolomeo Talpa. Berlin . . 263
85. Hofleute und Diener des Markgrafen. Fortsetzung des Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi . 265
86. Putten mit der Widmungstafel. Fresko über der Eingangsthür der Camera degli Sposi 270
87. Kaiser Galba. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua 280
88. Medaille auf Marchese Francesco von Mantua, von Melioli. Berlin 281
89. Der Triumph Cäsars. Erstes Bild. Schloss Hampton Court 286
90. Der Triumph Cäsars. Zweites Bild. Schloss Hampton Court 287
91. Der Triumph Cäsars. Drittes Bild. Schloss Hampton Court 288
92. Der Triumph Cäsars. Viertes Bild. Schloss Hampton Court 289
93. Der Triumph Cäsars. Fünftes Bild. Schloss Hampton Court 290
94. Kupferstich nach einer Zeichnung Mantegnas zum fünften Bilde des Triumphes Cäsars 291
95. Der Triumph Cäsars. Sechstes Bild. Schloss Hampton Court 294
96. Kupferstich nach einer Zeichnung Mantegnas zum sechsten Bilde des Triumphes Cäsars 295
97. Kupferstich nach einer Zeichnung Mantegnas zum sechsten Bilde des Triumphes Cäsars 296
98. Der Triumph Cäsars. Siebentes Bild. Schloss Hampton Court 298
99. Kopie nach einer Zeichnung Mantegnas zum Triumphe Cäsars. Chantilly 299
100. Der Triumph Cäsars. Achtes Bild. Schloss Hampton Court 300
101. Der Triumph Cäsars. Neuntes Bild. Schloss Hampton Court 301
102. Kupferstich nach einer Zeichnung Mantegnas zu einer Fortsetzung des Triumphes Cäsars 305
103. Medaille auf Papst Innocenz viii. Francesco Francia zugeschrieben. Berlin 316
104 Heilige Familie. Auf Leinwand. In der Kapelle Mantegnas in S. Andrea zu Mantua 317
105. Gruppe der musizierenden Engel aus dem Altarbilde für S. M. in Organo. Mailand. Principe Trivulzio 333
106. Madonna mit Kind und zwei Heiligen. Verona 340
107. Madonna mit Kind, Johannes und fünf Heiligen. Turin 341
108. Das Christkind, Johannes, Joseph und Maria. London. Mr. Mond . 342
109. Der Schmerzensmann. Kopenhagen 344
110. Der heilige Sebastian. Venedig. Baron Franchetti 345
111. Madonna und Elisabeth mit den Kindern, aus der heiligen Familie in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua 349
112. Die Taufe Christi. Nach Mantegna von einem Schüler. In Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua 350
113. Judith übergiebt das Haupt des Holofernes der Magd. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua 351

Abb.		Seite
114.	Judith das Haupt des Holofernes dem Volke zeigend. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua	351
115.	Der Glaube. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua	352
116.	Der heilige Lukas. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua	353
117.	Medaille auf Isabella d'Este. Von Gian Cristoforo Romano. Wien	355
118.	Pilaster für den Triumph Cäsars. Kupferstich von Zoan Andrea, nach Mantegnas Zeichnung	355
119.	Vier Musen. Kupferstich von Zoan Andrea, nach einer Zeichnung Mantegnas für den Parnass	368
120.	Das Reich der erotischen Kunst. Von Mantegna begonnen und von Lorenzo Costa vollendet. Paris	377
121.	Der Triumph Scipios. London	380
122.	Samson und Delila. London	383
123.	Das Urteil Salomonis. Paris	384
124.	Die Vestalin Tucia. London	385
125.	Sophonisbe (?). London	385
126.	Judith. London. Mr. Taylor	386
127.	Dido. London. Mr. Taylor	386
128.	Judith. Dublin	387
129.	Sibylle und Prophet. London. Duke of Buccleuch	388
130.	Mars, Venus und Diana. Tuschzeichnung. London	389
131.	Allegorie der Fortuna. Tuschzeichnung. London	390
132.	Allegorie der Fortuna und der Virtus. Kupferstich von Zoan Andrea	391
133.	Judith. Getuschte Federzeichnung. Florenz	392
134.	Judith. Kupferstich von Girolamo Mocetto nach einer Zeichnung Mantegnas	393
135.	Der Evangelist Johannes. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua	394
136.	Das Bacchanal mit Silen. Kupferstich von Mantegna	395
137.	Die Geisselung Christi. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben	399
138.	Die Grablegung. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben	401
139.	Die Kreuzabnahme. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben	403
140.	Christus in der Vorhölle. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben	405
141.	Die Madonna in der Grotte. Kupferstich nach der Gruppe aus der Anbetung der Könige, Mantegna zugeschrieben	407
142.	Herkules und Antäus. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben	408
143.	Das Bacchanal bei der Kufe. Kupferstich von Mantegna	411
144.	Der Kampf der Tritonen. Kupferstich von Mantegna	412
145.	Der Kampf der Seekentauren. Kupferstich von Mantegna	413
146.	Die Grablegung. Kupferstich von Mantegna. Berlin	416
147.	Der Auferstandene zwischen Andreas und Longinus. Kupferstich von Mantegna. Berlin. Herr Davidsohn	418

Abb. Seite

148. Christus. Aus dem Kupferstiche: Der Auferstandene zwischen Andreas und Longinus. Berlin. Herr Davidsohn 419
149. Entwurf für ein Denkmal Virgils. Zeichnung, Mantegna zugeschrieben. Paris 421
150. Der Kampf der Tritonen. Zeichnung von Mantegna für den Kupferstich 423
151. Madonna mit Kind und Engel. Federzeichnung. London 424
152. Ein kranker Mann. Federzeichnung. London 425
153. Der Schmerzensmann. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben 426
154. Der heilige Sebastian. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben 427
155. Herkules und Antäus. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben 428
156. Herkules den Löwen bezwingend. Kupferstich von Gio. Ant. da Brescia nach einer Zeichnung Mantegnas 430
157. Die heilige Familie. Kupferstich von Gio. Ant. da Brescia nach einer Zeichnung Mantegnas 431
158. Der heilige Markus. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua 433
159. Der Engel Joachim anredend. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua 434
160. Pilaster. Kupferstich von Zoan Andrea nach einer Zeichnung Mantegnas für den Triumph Cäsars 456
161. Der heilige Matthäus. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua 457
162. Mantegnas Wappen an der Decke seiner Kapelle in S. Andrea zu Mantua 458

Bronzebüste Mantegnas (von Gian Marco Cavallo?). In Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.

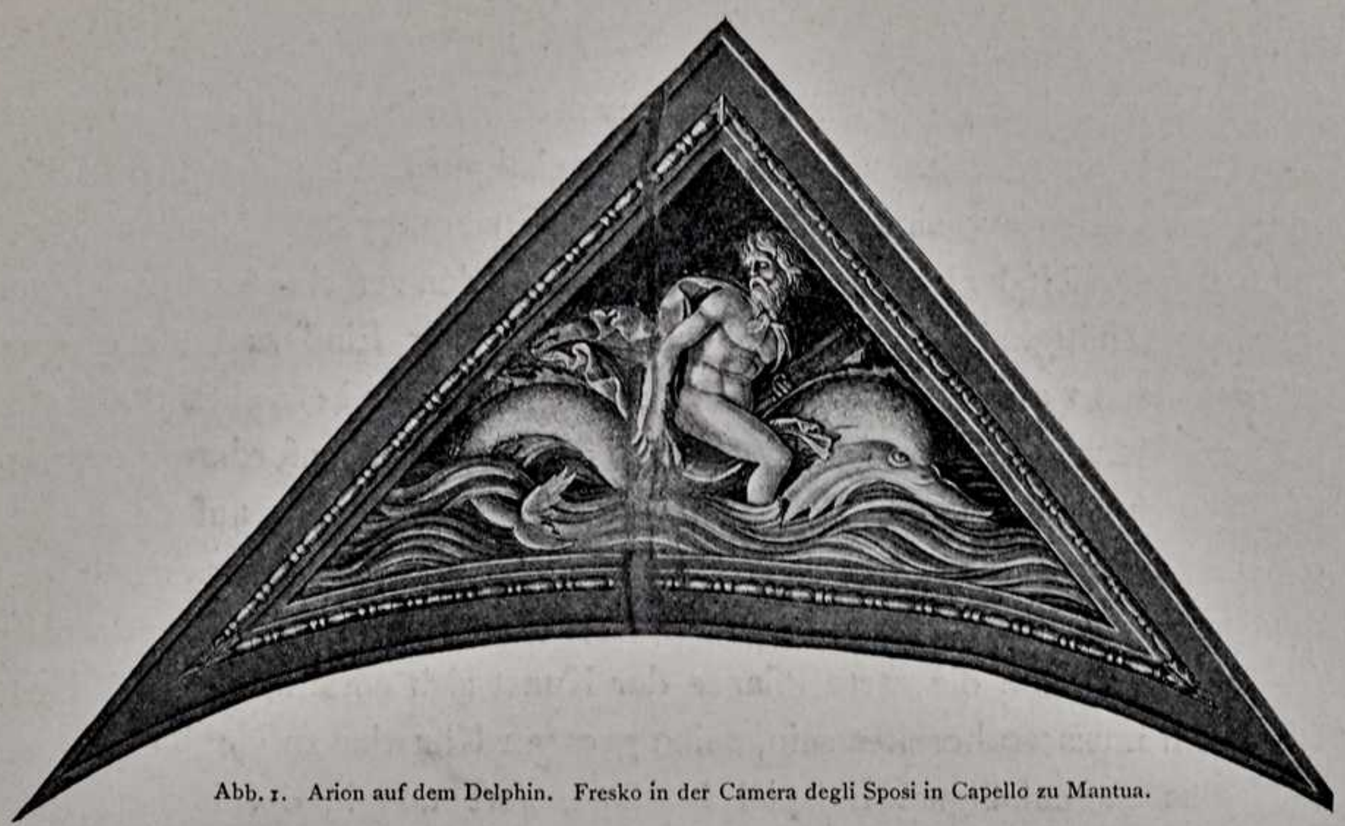


Abb. 1. Arion auf dem Delphin. Fresko in der Camera degli Sposi in Capello zu Mantua.

KAPITEL I.

MANTEGNAS HEIMAT UND SEINE GEISTIGE UND KÜNSTLERISCHE JUGENDENTWICKELUNG.

Nur in grossen, kulturgesättigten Centren, in denen durch die Teilnahme am grossen politischen und gesellschaftlichen Leben, durch die Wettarbeit der besten Kräfte auf allen Gebieten das geistige Leben auf das für die Zeit höchst mögliche Niveau erhoben ist, die gewissermassen eine Kondensation der geistigen Errungenschaften der Zeit bilden, nur an solchen Stätten kann die Kunst unter günstigen Bedingungen eine stilbildende und entwickelungsfähige Thätigkeit entfalten. Der Wille eines mächtigen, kunstliebenden Fürsten kann wohl auch an entlegenen Orten durch zusammengerufene Künstler grosse und glänzende Kunstwerke entstehen lassen, aber nie werden solche vereinzelten Anregungen im stande sein, dem geistigen und künstlerischen Leben eine neue und dauernd selbständige Richtung zu geben. Dazu ist das freie Zusammenwirken einer ganzen Reihe von geistigen Kräften verschiedener Art erforderlich. Die einzelnen Wissenschaften und Künste stehen untereinander in einer so engen, geheimnisvollen Verbindung, dass eine einseitige Entwickelung eines einzelnen Zweiges unseren Beobachtungen nach als unmöglich erscheinen muss.

Wenn aber auch das glückliche Zusammentreffen einer Reihe von grossen Talenten in verschiedenen Gebieten des geistigen Lebens an einem Orte zur Hervorbringung einer solchen starken Strömung erforderlich ist, so fällt doch die Zeit der höchsten Kraftentfaltung in den verschiedenen Zweigen geistiger Thätigkeit nicht immer zusammen. Der Einfluss bedeutender Männer dauert an einem Orte oft lange fort und wirkt befruchtend auf die späteren Generationen, erhebt vor allem den Grad der Anforderungen, die die Allgemeinheit an den Schaffenden stellt. Der Boden, auf dem eine grosse Kunst gedeihen soll, muss seit langer Zeit mit geistiger Arbeit gedüngt und wohl durchackert sein, damit auf der kräftigen, reinen und wohlgepflegten Scholle die zarte Pflanze der Kunst sich entfalten könne. Das Publikum muss vorbereitet sein, seine grossen Künstler zu empfangen.

Das augenfälligste Beispiel hierfür liefert uns in der italienischen Renaissance Florenz, in Deutschland könnte man auf Städte wie Köln und Nürnberg hinweisen, deren freie, lebendige Kulturentwickelung die herrlichsten Blüten der deutschen Kunst gezeitigt hat. Es ist die centripetale Kraft der angesammelten geistigen Arbeit, die auch alle künstlerische Thatkraft in ihren Bannkreis zieht.

Wie bestimmend die Stellung der einzelnen Länder und Städte Italiens zur Geistesbildung der Renaissance auf die Entwickelung der Kunst gewirkt hat, wie die Kunst sich ganz analog den Bestrebungen in Litteratur und Wissenschaft entwickelt, das lehrt ein vergleichender Blick in überzeugendster Weise. In den kleineren Kulturcentren geht die Entwickelung der Kunst, wie die der Wissenschaft stossweise vor sich, sie gelangt nur zeitweilig zu bedeutenden Leistungen und erfordert immer von neuem Belebung von aussen her, die Kunstschulen bilden sich aus lokalen Anfängen unter dem Einflusse fremder Kräfte einseitig bis zu einer gewissen Vollendung aus, um dann plötzlich abzubrechen oder neuen Einflüssen von aussen her zu erliegen. So die Kunstschule von Verona, die fast vollständig in die Abhängigkeit von Mantegna und von den Venezianern gerät; die in den Marken, die mit Melozzo und seinen schwachen Schülern abbricht; die ferraresische, die in der Nachahmung raffaelischer Formen ausklingt oder nur durch venezianische Anregung sich erhält; die bolognesische, die ebenfalls in der Nachahmung Raffaels aufgeht; die umbrische, die mit der florentinischen verschmilzt; die sienesische, die sich in sich auslebt; die mailändische, die in der Schule Leonardos verschwindet, von Einzelerscheinungen, wie Piero della Francesca, Signorelli, Correggio, die selbständig zwischen verschiedenen Kunstschulen stehen, ganz abzusehen. In Neapel und an anderen Fürstenhöfen kann man nur von einer importierten,

künstlich gepflegten Kunstthätigkeit reden, Rom zeigt wie auf litterarisch-wissenschaftlichem Gebiete, auch in der Kunst keine Selbständigkeit in der Renaissance — seine eigenartige Kunst ersteht erst im Barock —, es bildet den Sammelplatz fremder Kunstkräfte, die sich im Wettkampfe miteinander hier messen, bis die schwächeren der stärksten, der florentinischen, das Feld überlassen müssen.

Eine selbständige, kontinuierliche und konsequente Entwickelung zeigen nur die venezianische und die florentinische Kunst. In ihren Anfängen unterscheidet sich die venezianische Schule nicht wesentlich von den anderen, dann aber nimmt sie einen energischen Aufschwung nach zwei Richtungen hin. Mantegna fasst mit genialer Kraft das geistige und technische Können seiner Zeit zusammen, er scheint eine neue grossartige Kunstschule einzuleiten. Wie die litterarische Bewegung in Venetien wirkt auch Mantegnas Kunst mächtig belebend, ja sogar bestimmend auf die Entwickelung der gesamten Kunst Italiens ein, aber ihre Wirkung zersplittert sich: Mantegna hat Schüler und Nachahmer über ganz Italien, aber keinen Nachfolger gehabt, der sein Werk mit selbständiger Kraft weitergeführt hätte. Die einheimisch, Stadt-Venezianische Kunst verfolgt, durch fremde Einflüsse befruchtet und besonders auch durch Mantegna selber angeregt, von nun an in ganz selbständiger und harmonischer, aber durchaus einseitiger Entwickelung ihren eigenen Weg, der nur selten mit dem fremder Kunstschulen sich berührt. — Die florentinische Kunst allein bleibt stets sich selber treu, sie giebt die Herrschaft nie aus den Händen und verfolgt, fremde Formen nicht nachahmend, aber wohl sich assimilierend, konsequent ihre grossen Probleme. Auf der breiten Grundlage allumfassenden Wissens und Könnens entwickelt sie sich in gewaltigem Ringen zu einer wirklichen Allseitigkeit der künstlerischen Auffassung und gelangt so zur unbestrittenen Herrschaft in Italien und in ganz Europa.

Neben Florenz hat Italien also in der Frührenaissance nur noch ein zweites Kulturcentrum von dieser Bedeutung aufzuweisen, das für den Norden die Stellung gewinnen konnte, die Florenz für Mittelitalien einnahm. Es kann kein Zufall sein, dass *Padua* die Stadt der Gelehrten, die die Summe der wissenschaftlichen Arbeit Oberitaliens repräsentierte, auch die Wiege der neuen grossen Renaissance-Kunst in Norditalien, die sich in vollendetester Form in Mantegna verkörperte, geworden ist. Nur diese beiden Kunstrichtungen, die florentinische und die venetische, die durch Padua und Venedig, die kulturell eine Einheit bilden, repräsentiert wird, decken sich virtuell vollkommen mit der intellektuellen Arbeitsleistung in jenen Kulturstätten, verarbeiten vollständig ohne Rest ihre geistigen

Errungenschaften, weil nur sie beide ein durchaus selbständiges, höchst entwickeltes geistiges Leben als Grundlage für ihr Schaffen fanden. In der That krystallisiert sich die gesamte geistige Thätigkeit Italiens seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts um diese beiden grossen Centren: Florenz und Padua. Hier kommen die grossen Ideen der neuen Zeit, von denen die ganze spätere Entwickelung abhängt, zuerst und am klarsten und schärfsten zum Ausdrucke und zu allseitiger Verwertung. Sie sind die ersten Schauplätze des grossen Kampfes zwischen mittelalterlicher und moderner Weltanschauung, der bis in unsere Tage dauert; hier erfocht der moderne Geist seine ersten grossen Siege.

Nur in einer Andeutung der hauptsächlichsten Gesichtspunkte soll dieser grosse Kampf, der in seinen Ursachen, in seinem Verlaufe und in allen seinen Erscheinungen oft und in glänzender Form dargestellt worden ist,[1] hier charakterisiert werden. Die Kenntnis seines Wesens ist unbedingt erforderlich für das Verständnis der Kunst der Renaissance überhaupt und im besonderen des Künstlers, dem diese Darstellung gewidmet ist.

Die mittelalterliche scholastische Kultur geht vom kirchlichen Dogma aus, das, je strenger es im Laufe des ersten Jahrtausends der Herrschaft der christlichen Kirche ausgebildet und festgestellt wird, um so mehr die antike, sinnliche Anschauungsweise verdrängt und ihre Spuren zu verwischen strebt. Sie entlehnt oder behält von der Antike nur das äussere Gewand, die Form in Sprache und Ceremoniell, das verstandesmässig Erfassbare, die philosophische Logik. Die neue „humanistische“ Geistesrichtung, die sich fast unmerklich durch die Entwickelung der politischen und wirtschaftlichen Selbständigkeit der italienischen Städte und vor allem durch die Kraft der rein menschlichen Empfindung der Künstlerseele aus jener mittelalterlich-asketischen Anschauung emporringt, und in der Zeit der „Renaissance“, im XV. Jahrhundert, klaren Ausdruck für ihre Gedanken und die Kraft, sie geltend zu machen, findet, dringt in das Empfinden der Antike ein und begeistert sich am Inhalte ihrer Kunstwerke, an ihrem grossen und freien Fühlen und Denken. Gegenüber der Feindschaft der

[1] Siehe besonders: Voigt, G., *Die Wiederbelebung des classischen Altertums*, 3. Ausg., Berlin 1893. — Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, 7. Aufl., hrsg. von L. Geiger, Leipzig 1899. — Gebhardt, E., *Les origines de la Renaissance en Italie*, Paris 1879. — J. A. Symonds, *Renaissance in Italy*, London 1897. — Gaspary, *Geschichte der italienischen Litteratur*, Berlin 1888. — L. Geiger, *Renaissance u. Humanismus in Italien u. Deutschland*, Berlin 1882. — Vittorio Rossi, *Il Quattrocento, in Storia letteraria d'Italia*, Milano 1898. — Monnier, Ph., *Le Quattrocento*, Paris 1901.

Kirche gegen den heidnischen Inhalt und die sinnliche Darstellungsweise der Antike, giebt sich der Humanismus dem künstlerischen Eindrucke der alten Litteratur rückhaltslos, ohne religiöse Gewissensskrupel, hin. Die meisten echten Humanisten haben nur in der Form das Christentum bewahrt, im Grunde ihres Herzens herrschte die antike, lebensfrohe Götter- und Sagenwelt. Bei Dante tritt Virgil noch unter der Gestalt des Sehers, der das Christentum vorherempfunden und geweissagt hat, auf, bei den Humanisten der Renaissance ist die Hülle gefallen; es ist der Geist der Antike selber, den sie heraufzubeschwören versuchen. Ihre Gedanken und Gefühle sind von dem grossen Vorbilde beherrscht, das allen ihren Handlungen und Reden sein Gepräge giebt. Alle Versuche, die Antike mit der christlichen Anschauung zu versöhnen, sind äusserlicher, formeller Art, bewusste oder unbewusste Sophismen. In seiner ganzen Klarheit tritt der Gegensatz in der Umgebung Nicolaus' V. und Pius' II., der ersten Humanisten auf dem Papstthrone auf und führt unter Paul II. zu jener heftigen Reaktion gegen den Humanismus, die einzelne hervorragende Mitglieder der in Form und Wesen ganz heidnischen „Accademia Pomponiana" in den Kerker brachte. Mit der Befreiung Platinas aus dem päpstlichen Gefängnisse (1469) war, man kann es sagen, der Sieg des Humanismus gesichert, und auch Savonarolas Auftreten konnte ihn nicht mehr verhindern. Gedankenlos lässt man in Italien die Gegensätze nebeneinander bestehen, und nur im Norden strebte man in ernstem Glaubenseifer und wissenschaftlicher Ueberzeugungstreue nach innerer Versöhnung durch eine reinere, menschlich tiefere und idealere Erfassung des Christentums, durch höhere philosophische Erkenntnis.

Die Richtung der Interessen des italienischen Humanismus ist in der That eine wesentlich litterarisch-künstlerische, weil man nur durch die antiken Litteratur- und Kunstdenkmäler zu dem Ideal gelangen zu können meinte, nach dem sich im Grunde allein unbewusst oder bewusst alles Sehnen richtete, zur *Natur*. Der moderne Geist offenbart sich zuerst in der Kunst, erst später folgt die Entwickelung des religiösen Gefühls, der naturwissenschaftlichen Erkenntnis, der Philosophie und endlich der politischen und sozialen Ideen. Wie der kräftige, frische Sinn der bildenden Künstler der Antike nicht sowohl als eines Vorbildes, sondern vielmehr als einer ideellen Stütze, als eines Leitsternes in ihrem Ringen nach tiefstem, unbefangenstem Erfassen der Natur bedurfte, so fand auch das politische Streben nach nationaler Machtentfaltung in der Selbständigkeit des antiken Individuums, in den Erinnerungen an die Grösse des alten Römerreiches mehr ein ideelles, als ein praktisches Vorbild. Wie der Ruhm der antiken Künstler die neuen nicht ruhen lässt und sie anspornt, jene zu übertreffen,

in dem, was am meisten an ihnen gerühmt wurde, in der treuesten Nachahmung der Natur in Form und Ausdruck der Empfindung, so sieht der Feldherr, der Staatsmann der Renaissance in den machtvollen, in sich geschlossenen, zielbewussten Persönlichkeiten der alten Helden, seine Ideale.

Es ist derselbe, im Gefühle seiner nahen Verwandtschaft der Antike zustrebende und durch sie emporgehobene Geist der Selbständigkeit des rein persönlichen Fühlens, des unabhängigen, nur in sich selber folgerichtigen Denkens, der weiter wirkend und siegreich gegen die alten Mächte kämpfend, schliesslich zur freien, wissenschaftlichen Erforschung der Gesetze der Natur und des menschlichen Denkens, die uns heute beschäftigt, führt.

Das Mittelalter erkennt nur die eine, alles bindende kirchliche Regel an, der sich alle unterwerfen müssen; mit der Betrachtung der Natur, des Einzelnen in der Eigentümlichkeit seiner Sonderexistenz gewinnt das *Individuum* seine Rechte wieder und seine Bedeutung. Die Kunst der Renaissance ist deshalb wesentlich die Kunst des Individualismus, der persönlichen Charakteristik. Die mittelalterliche Betrachtung ist encyklopädisch, sie strebt, alle Einzelerscheinungen nach allgemeinen, nicht aus ihrem Wesen sich ergebenden, sondern durch das kirchliche Dogma willkürlich bestimmten Gesichtspunkten zusammenzuordnen und alles Besondere gewaltsam in das künstliche System zu zwängen. Die moderne Geistesrichtung setzt, aufmerksam gemacht durch die unbefangene, freie und grosse Auffassungsweise der antiken Schriftsteller und gestützt auf ihre allgemein anerkannte formale Autorität, wieder bei der Beobachtung der Einzelerscheinung in der Natur, in der Kunst und in der Geschichte ein und sucht so vorerst durch eine auf sinnlicher Wahrnehmung und historischem Mitempfinden gegründete Erforschung der Thatsachen des physischen und geistigen Lebens die Grundlagen für die Erkenntnis der Entwickelungsgesetze der Natur und des Geistes zu schaffen.

Unendlich ist diese Aufgabe, an der auch wir heute arbeiten, aber jene neue Geistesrichtung, die im XV. Jahrhundert zur Herrschaft zu kommen beginnt, die wir als „Humanismus“ bezeichnen können, auch deshalb, weil sie wieder das *Sinnlich-Menschliche* zur Geltung bringt, hat den ersten gewaltigen Anstoss gegeben für unsere gesamte moderne Geistesentwickelung. In jener Zeit werden wieder die ersten festen Quadern aufgewälzt auf die von der alten Welt festgefügten Fundamente, auf denen das Mittelalter die himmelhochragenden aber doch so schwachen und haltlosen Gebäude seiner Systeme, fast ohne Beachtung der alten Grundmauern aufgebaut hatte. Jede neue Entwickelung muss den Teil des Baues ihrer Vorgänger, der aus Vorurteilen und Irrtümern besteht, wieder niederreissen,

bis sie unter den Trümmern auf die festen Mauern dringt, auf denen sie weiter bauen kann. Der italienische Humanismus ist die erste grosse geistige Bewegung der christlichen Aera, die von natürlichen und zugleich idealen Grundlagen ausgeht und deshalb zu einer kontinuierlichen Weiterentwickelung führt. Er übt eine unwiderstehliche Gewalt aus, weil er im Verhältnisse des modernen Volksgeistes zur Natur wurzelt, weil er ersteht durch das Wiedererwachen des frischen Geistes der Beobachtung und der natürlichen Empfindung; und deshalb trägt seine Zeit mit vollem Rechte den Namen der „*Renaissance*“, der „*Wiedergeburt*“.

Die bildende Kunst allein dringt in kräftigem, selbständigem Schaffen über die Form der Antike hindurch in ihren Kern ein, zu einer individuellen Auffassung der Natur, die Litteratur, die nicht über eine solche eigene Kraft verfügte, bleibt an der Form haften, verliert das ursprüngliche Ziel, das noch den ersten selbständigeren Generationen der Humanisten vorgeschwebt hatte: an der Antike lernend in ihrem Geiste selber zu schaffen, immer mehr aus den Augen und wird durch rein formale Studien, Interpretation und Nachahmung absorbiert. Nicht allein die mannigfaltigen Anforderungen, die von aussen an sie gestellt wurden, schadeten ihrer Selbständigkeit, es fehlte ihnen die eigene, ursprüngliche schöpferische Kraft. So bleibt auch die vulgäre, italienische Dichtung, trotz vieler anmutiger und geistvoller Leistungen, bis Ariost und Tasso auf einem der bildenden Kunst gegenüber niedrigen Niveau. Litterarisch ist das ganze Zeitalter des Humanismus mehr eine Zeit des Studiums, der Vorbereitung für den gewaltigen Aufschwung der Poesie im XVII. und XVIII. Jahrhundert, besonders im Norden, als der eigenen dichterischen Leistung.

Aber die historische Bedeutung der geistigen Bestrebungen einer Zeit fällt keineswegs mit der ihrer litterarischen Schöpfungen an sich zusammen. Mag auch der bleibende Wert der letzteren geringer sein, für uns sind sie nicht sowohl an sich von Bedeutung, sondern vielmehr als Zeugnis des Strebens der Zeit. Nicht in dem, was sie unmittelbar erreichten, sondern in dem, was sie *wollten*, in ihren Idealen liegt die geistige Kraft, die belebend auf die Zeitgenossen wirkte. Von ihrem intensiven, begeisterten Studium einer alten grossen Kultur ging eine mächtig wirkende Anregung aus zu freiem, selbständigem Denken, zu freier, selbständiger That. Die gewaltige Stimme der antiken Dichter hat das schlummernde Selbstbewusstsein des Individuums erweckt.

Seine volle, glänzende Entfaltung hat der italienische Humanismus nur in *Florenz* erreicht. An den kleineren Orten, an den Fürstenhöfen

in Neapel, Mailand, Urbino und selbst in Ferrara wurden die Studien nur wie eine Treibhauspflanze zeitweilig mit Eifer gepflegt und nirgends hatten sie Boden im Volksgeiste, auch die römische Kurie bildet mehr einen Sammelplatz schon fertig ausgebildeter Gelehrten, einen Tummelplatz für ihren Ehrgeiz und ihre Habsucht, als eine Stätte ernster und stetig betriebener Studien. Nur die venezianischen Städte, und als ihr wissenschaftliches Centrum *Padua*, nehmen eine selbständige, Florenz in vieler Hinsicht ebenbürtige Stellung ein. Der Schwerpunkt ihrer Aufgabe lag in der Sammlung der Reste griechischer Kultur und in der weniger glänzenden als nutzbringenden, gründlichen Arbeit der wissenschaftlichen Vorbereitung des Humanismus.

Die Bedeutung des Nordostens von Italien für die Entwickelung des Humanismus wird, wie mir scheint, Florenz gegenüber zu gering angeschlagen. Seine Arbeit tritt weniger glänzend hervor, ist aber doch grundlegend gewesen. Besonders der Anteil *Venedigs* an der gemeinsamen Leistung wird fast durchgehends unterschätzt.[1] Allerdings tritt der Staat als solcher weniger hervor, obwohl er doch dem Unterrichtswesen seine Aufmerksamkeit stets zuwendet und seit 1442 in der Vorbereitungsschule für den Dienst in der Cancelleria sogar eine regelrechte humanistische Lehranstalt mit Professoren für Latein und Griechisch unterhält. Wie oft in mächtigen, reichen Handelsstädten Bestrebungen, die nicht unmittelbar dem praktischen Nutzen des Staates dienen, der privaten Initiative überlassen werden und überlassen werden können, weil die Einzelnen in solchen Gemeinwesen auch Kraft und Aufopferungsfähigkeit genug besitzen, so werden auch in Venedig die humanistischen Interessen vornehmlich durch eine Reihe hochsinniger und gebildeter Nobili vertreten. Der Staat als solcher hält sich zwar zurück, bleibt aber immer wohlwollend und tolerant, so dass Venedig in der Renaissance fast zu einer Freistätte verfolgter und selbst vorlauter Litteraten wurde. Allerdings können jene Mäcene die Studien nur nebenbei, neben ihren hohen Staatsämtern betreiben, ihre Arbeit ist ohne Intensität, aber doch voll Ernst und Eifer und besonders durchaus frei von eigennützigen Absichten, nur von wahrem Interesse für die Sache selber getragen. Ihr Reichtum gestattet ihnen, hervorragende Gelehrte selber zu unterstützen, bei sich aufzunehmen, ohne die Hilfe des Staates in Anspruch nehmen zu brauchen und ganz ihrer persönlichen

[1] S. Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana* (Ed. Milano 1822—26), II, p. 412 ff. — Voigt, *Wiederbelebung d. class. Altertums*, 3. A. Berlin 1893, II, p. 412 ff. — Burckhardt, *Cultur d. Renaissance*, 7. Aufl. Leipzig 1899. — Ambr. Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'hellénisme à Venise*. Paris 1875.

Ueberzeugung zu folgen. Es bildet sich deshalb in Venedig kein eigentlicher Gelehrtenkreis, und auch die angesehensten Lehrer können sich nur kürzere Zeit in Venedig aufhalten. Die hochgestellten Förderer der neuen Studien bleiben in vornehmer Zurückgezogenheit und Vereinzelung, sie treten viel eher in Beziehung zu auswärtigen Gelehrten als zu einheimischen Gesinnungsgenossen, sie mischen sich aber auch nicht in die Zänkereien der Gelehrten, sondern suchen höchstens besänftigend und versöhnend zwischen die Parteien zu treten.

Schon 1351 finden wir im Inventar Marino Falier's antike und moderne Kunstwerke aller Art, alte Münzen, Bücher, astronomische Geräte und dergleichen erwähnt. Petrarca's Aufenthalt in Venedig (1362 bis 1367) hat, obwohl der Dichter seine Bibliothek der Stadt zum Geschenk gemacht hat, doch keine stärker sich kenntlich machenden Spuren zurückgelassen, ohne Einfluss wird er aber sicher nicht geblieben sein. Andrea Dandolo, der Verfasser der Chronik, und Benintendi de'Ravegnani, seit 1352 Grosskanzler der Republik, und andere kamen ihm in freundschaftlicher Verehrung entgegen. Carlo Zeno († 1418), der erste venezianische Nobile, der sich mit Eifer humanistischen Studien widmet, nimmt Emanuele Chrysoloras, Pier Paolo Vergerio und Guarino bei sich auf. Ihm hielt der geistvolle und in Poesie und Musik gewandte Leonardo Giustiniani (1388—1446) die Leichenrede. Giustiniani stand mit Cyriacus von Ancona, Traversari, Niccolo Niccoli und Palla Strozzi, Filelfo und besonders mit seinem Lehrer Guarino in Korrespondenz, übersetzte drei Lebensbeschreibungen Plutarchs ins Lateinische und konnte Kaiser Johannes Palaeologos sogar in griechischer Rede begrüssen. Bedeutender noch erscheint sein Sohn Bernardo Giustiniani (1408—1489), ebenfalls ein Schüler Guarinos. Die hervorragendste Persönlichkeit aber ist Francesco Barbaro (1398—1454), der auch als trefflicher Verwalter und tapferer Feldherr sich Ruhm erworben hat. Er hatte bei Giovanni da Ravenna, dem Schüler und Freunde Petrarcas, dann bei Gasparino Barzizza, Guarino und Vittorino da Feltre griechisch studiert und stand mit fast allen Humanisten in lebhaftem Verkehr. Er berief Georgios Trapezuntios aus Candia nach Venedig, liess ihn bei Vittorino im Lateinischen unterrichten, verschaffte ihm eine Professur in Vicenza und blieb ihm stets ein treuer Helfer in allen seinen Nöten.

Eine lange Reihe venezianischer Nobili, wie Marco Lipomano, Ludovico Foscareno, Giovanni Cornelio, Federico Contareno, Marco Foscaro, Pietro Loredano, Antonio Leonardi, Zaccaria Trevisano, die sich alle mehr oder weniger eifrig dem Studium antiker Litteratur und

Geschichte zuwandten, könnte noch genannt werden, aber schon die angeführten Beispiele genügen, uns zu zeigen, dass Venedig kaum hinter den anderen Städten Italiens zurückblieb.

In erster Linie richten sich die Bestrebungen auf das Studium des Griechischen und zwar in Griechenland selber oder durch gelehrte Griechen, mit denen man von Venedig aus leichter in Beziehungen treten konnte. Wenn sie sich auch meist nur kurze Zeit in Venedig aufhielten, so genügte doch ihre Anwesenheit den eifrigen Schülern, hinreichende Kenntnisse zu erwerben, um sich voll Enthusiasmus den Quellen der antiken Kultur in selbständigem Studium nähern zu können. Die Idee der Wiedervereinigung der griechischen mit der römisch-katholischen Kirche, die zu betreiben Chrysoloras zuerst (1393) nach Italien gekommen war, trug dazu bei, ihm und den griechischen Studien Sympathien zu erwerben auch in Kreisen, die dem Humanismus ferner standen. Die Einnahme von Konstantinopel (1453) erhöhte das Interesse für die Griechen und liess den Gegensatz der Religion mehr zurücktreten; sie führte aber auch in Flüchtlingen neue griechische Lehrer und Besitzer wertvoller Handschriften nach Italien und gab der Begeisterung für die alte griechische Kunst, als deren unmittelbare Nachfolger und Hüter jene sich fühlten, neue Nahrung.

Gründungen von gelehrten Schulen und Stiftungen für arme Studenten lassen sich in Venedig schon seit dem XIV. Jahrhundert in grosser Zahl nachweisen,[1] ein Aufschwung im Sinne der modernen, auf der Antike beruhenden Studien ist aber erst seit der Anwesenheit Emanuele Chrysoloras' und Guarinos in Venedig zu datieren. Chrysoloras, ein Schüler des Gemisto Plethon, kam zuerst 1393 nach Italien und kehrte, durch die glänzende Aufnahme und besonders durch Palla Strozzi veranlasst, 1396 wieder nach Italien zurück. Ausser in Florenz und an anderen Orten hat er auch in Venedig gelehrt. Sein anregender Unterricht und seine griechische Grammatik, die erste in Italien, haben die Grundlagen für das Studium des Griechischen im Occident gelegt; er starb 1415 auf dem Konzil zu Konstanz. Die Reihe berühmter griechischer und italienischer Gelehrten, die nach Chrysoloras in Venedig gelehrt haben, wie Gasparino Barzizza (1407 und 1411), Guarino (1415—1420?), Vittorino da Feltre, Francesco Filelfo (1428), Georgios Trapezuntios (1429? bis 1437 und 1459), Ambrogio Traversari und andere, wird in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts durch nicht weniger berühmte Männer fortgesetzt, wie Gregorio da Tiferno (1459—66?), Paolo della Pergola, Domenico Bragadino, Ognibene da

[1] S. Bart. Cecchetti, *Archivio Veneto* XXXII (1886), p. 329 ff.

Lonigo und andere. Zur Bibliothek von San Marco hatte Petrarca den Grundstock geliefert, Kardinal Bessarion (1472), der seine ganze reiche Sammlung der Republik schenkte, ist ihr eigentlicher Gründer. Cosmo de' Medici wusste seiner Dankbarkeit für die freundliche Aufnahme, die er als Verbannter in Venedig gefunden, nicht vornehmeren Ausdruck zu verleihen, als durch die Stiftung der Bibliothek von S. Giorgio.

Die Prachtliebe der Venezianer lenkte den Sammeleifer vornehmlich auf kostbare antike und moderne Kunstwerke. Venedig nimmt in der Geschichte des Kunstsammelns einen hervorragenden Platz ein. Die Sammlung Marino Faliers (von 1351) ist schon erwähnt worden.[1] Nach ihm ist Pietro Barbo (geb. 1418), der als Paul II. den päpstlichen Stuhl bestieg (1464—1471), der berühmteste Sammler von Kunstwerken, der durch seine Leidenschaft und Freigebigkeit der gefährlichste Konkurrent der Medici auf dem Kunstmarkte wurde.[2] Es genügt, ihn und für die spätere Zeit Domenico Grimani, den Besteller des berühmten Breviariums, als Beispiele zu nennen, um die Teilnahme Venedigs auch auf dem Gebiete des vornehmen Kunstgenusses zu charakterisieren. Wie mächtig der Geist der klassischen Bildung und das Gefühl der unbedingten Ueberlegenheit des Antiken über das Moderne auch auf die stolze venezianische Aristokratie wirkt, das zeigt uns recht anschaulich ein kleiner, an sich unbedeutender Zug: auch sie suchen einen Stolz darin, ihre Abstammung durch etymologische Spielerei mit der Antike zu verbinden; so leiten die Barbo ihre Familie von Ahenobarbus her, die Cornaro bezeichnen sich als „Cornelii", als Nachkommen der Scipionen, die Venier gar als „propago Veneris", Abkömmlinge der Venus.

So wenig vollständig oder eingehend die vorstehenden Angaben sind, so werden sie doch die Vorstellung erwecken müssen, dass Venedig nicht allein den regsten Anteil an der humanistischen Bewegung genommen hat, sondern sogar im Verein mit den Städten der Terra ferma, die alle mehr oder weniger eifrig mitarbeiteten, seine eigene, eigentümliche Aufgabe erfüllt hat. Es bildet die Brücke vom Osten nach Italien und empfängt und vermittelt dem übrigen Italien die Kenntnisse der alten griechischen Kultur, die sich im Osten erhalten hatte. Freilich geht auch hierin Florenz allen anderen voran. Schon Petrarca hatte von Bernardo Barlaam einige

[1] Schon vorher hören wir von einem Trevisaner, Oliviero Forzetta, der um 1335 in Venedig Münzen und andere Antikitäten sammelte. S. Federici, *Memorie Trevigiane*. Venedig 1803, I, p. 184 und: Cesare Augusto Levi, *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità*. Venezia 1900, p. XXXIV ff.

[2] S. Müntz, *Gazette des Beaux-Arts* 1877 (II), p. 98.

Kenntnisse des Griechischen zu erlernen gesucht, und 1360 wird auf Betreiben Boccaccios in Florenz der erste Lehrstuhl des Griechischen in Italien eingerichtet, 1396 durch Palla Strozzi Chrysoloras berufen, aber doch bleibt Venedig der eigentliche Sammelplatz der Griechen, die die tolerante und aufgeklärte Stadt, auch wenn sie sich in ihrer Eitelkeit und Gewinnsucht oft enttäuscht fühlten, als ihr eigentliches Asyl in Italien ansahen. Gegenüber dem Vorwiegen der lateinischen Litteratur und römischer Anschauungen des Florentiner und des römischen Kreises bleibt der mehr griechische Charakter des venetischen Humanismus betont. Es ist kein Zufall, dass Venedig das Centrum der typographischen Vervielfältigung gerade der Werke der klassischen Litteratur geworden ist, dass der Römer Aldus Manutius, der verdienstvollste Verbreiter der griechischen Litteratur, gerade Venedig als Feld seiner Thätigkeit gewählt hat. Venedig hat sich aber nicht nur durch die Verbreitung der Kenntnis griechischer Litteratur in Italien verdient gemacht, es hat auch selber begonnen, in energischer und gründlicher Arbeit die Schätze der Antike für die Wissenschaft und besonders für die Erziehung des Individuums zu sittlich und geistig grosser und freier Anschauung praktisch zu verwerten.

Je stärker die Begeisterung für die antike Welt war, je überzeugter sich jene Männer, die zuerst den Gedanken an die Antike lebendig gemacht hatten, als die Nachkommen und Nachfolger der alten Römer fühlten, um so schwerer fügte sich der erregte Geist dem Zwange eines gründlichen, bescheidenen Studiums. Der Drang, hinauszutreten vor das Publikum und in hochtönenden Worten zu verkünden, was man von der Antike mehr ahnte als wusste, liess allzu leicht über die grossen Lücken des wirklichen Wissens hinwegsehen. Einer langen, mühevollen, aufopfernden Arbeit bedurfte es, um die Reste der antiken Litteratur zu sammeln, die Texte zu kopieren, kritisch zu sichten, den geistigen Gehalt zu erforschen. Die Erkenntnis, dass man auf die griechischen Quellen zurückgehen müsse, war der erste Schritt, den zweiten thaten die Gelehrten, die in Griechenland selber und durch Griechen sich die Mittel zum Verständnis zu verschaffen Mühe und Entbehrungen nicht scheuten, die so die Grundlagen für ein tieferes Verständnis der antiken Litteratur durch eingehendes grammatikalisches und historisches Studium der Texte, der alten Inschriften und Monumente zu schaffen suchten.

Diesen Gedanken hat ein Veneter zuerst zur Ausführung zu bringen gesucht. Guarino von Verona ist der erste italienische Humanist, den sein Wissensdurst nach Byzanz führt. Nachdem er vorher den Unterricht des Giovanni da Ravenna, des Freundes und Schülers Petrarcas, genossen, ist

er nach dem Osten gewandert und hat in Byzanz bei Manuel Chrysoloras studiert, mit dem er dann nach Italien zurückkehrte.[1] Guarinos Thätigkeit als Lehrer ist grundlegend gewesen für die Entwickelung des Humanismus. „Dieser eine Mann hat mehr Menschen gelehrt und beredt gemacht, als alle die anderen Männer dieses Faches zusammen". — „Aus seiner Schule sind mehr Gelehrte hervorgegangen, als Krieger aus dem trojanischen Pferde" sagt Bartholomaeus Facius von ihm. Er und sein Schüler VITTORINO DA FELTRE, den wir später näher kennen lernen werden, sind bis auf unsere Zeit die hervorragendsten Vorbilder einer genialen und tiefernsten Lehrthätigkeit geblieben. Sie beide fassten ihre erzieherische Aufgabe im weitesten und höchsten Sinne auf; sie strebten, in echt antikem Geiste, nicht sowohl nach einer einseitig gelehrten Schulung des Verstandes, als vielmehr nach einer allseitigen, harmonischen Ausbildung aller Kräfte des Geistes und des Körpers ihrer Schüler; nicht allein eingehende Kenntnisse der alten Sprachen und ihrer Meister dachten sie ihren Schülern zu übermitteln, sondern vor allem sie zu einer hohen Idealität der geistigen Anschauung zu führen, sie auf den höchsten geistigen und moralischen Standpunkt zu erheben. Nicht Gelehrte als solche wollten sie erziehen, sondern grosse Persönlichkeiten, die im Leben wirken sollten als Lehrer, als Redner oder Staatsmänner. Ihre Ansprüche steigerten sich damit aber nicht nur an die Person, sondern auch für die Person.

Wie der durch die Geburt zu hoher Stellung Bestimmte nach ihrer Ansicht (die bald die allgemein herrschende wurde) allein durch die grossen freien Lehren der antiken Schriftsteller, durch das Beispiel der geistigen Grösse antiker Helden, würdig für seinen Beruf vorbereitet werden konnte, so hielten auch sie selber, die Kenner und Lehrer des antiken Geistes, sich nicht bloss für die stille Gelehrten-Arbeit geeignet, sie beanspruchten und erhielten für sich die Stellung im öffentlichen Leben neben dem Fürsten, in der sie durch ihre Kenntnis der Vergangenheit wie der menschlichen Seele, durch die Macht ihres Wortes wirken konnten. Wie im Mittelalter die Kenntnis der theologischen Wissenschaften zu allen Aemtern der Regierung fast allein befähigte, so trat jetzt die neue Wissenschaft, die sich auf der Antike aufbaute, an ihre Stelle. Man kann leicht ermessen, wie gewaltig der Einfluss von Männern, die nach solchen Zielen strebten, werden musste, wenn sie zu einer unbestrittenen Autorität gelangten.

[1] CARLO ROSMINI, *Guarino de Verona*, Brescia 1805, setzt seinen Aufenthalt in Konstantinopel in die Jahre 1388—93. SABBADINI, (*Giornale Ligustico* XVIII [1890], p. 3 ff.), erst in die Jahre 1403—08.

Neben der Kirche erwuchs in ihnen eine neue Macht, die durch ihren geistigen Einfluss auf die Regierenden und durch ihre persönliche Teilnahme an der Regierung einen Teil der Herrschaft an sich riss. Die neue Macht setzte sich aber nicht in Gegensatz zur alten kirchlichen, ja sie rekrutierte sich zum Teil aus der Geistlichkeit; durch Rhetorik, durch glänzende Worte suchte man dèn Gegensatz zwischen Antike und Christentum auszugleichen oder wenigstens zu überdecken und nur selten kam es zu einem feindlichen Zusammenstoss. Von Nicolaus V. bis Leo X. hat der päpstliche Stuhl eine Reihe von humanistisch gesinnten Päpsten getragen, wie auch die italienische hohe Geistlichkeit zum grossen Teil dem Humanismus anhing.

Nicht zum wenigsten beruhte die Wirkung der Lehre Guarinos und Vittorinos, und ihre grosse Autorität auf der moralischen Integrität ihres Charakters, auf der sittlichen Höhe und dem tiefen Ernste ihrer Anschauungen vom Leben. Auch hierin steht diese erste, wesentlich lehrende Generation der italienischen Humanisten über den späteren glänzender hervortretenden aber moralisch meist viel tiefer stehenden Vertretern der Wissenschaft. Für die Bedeutung Venetiens in der humanistischen Bewegung, auch in ihren Beziehungen zu den breiteren Schichten der Bevölkerung, ist dies Moment nicht gering anzuschlagen.

Guarino war ohne Frage die hervorragendste Erscheinung des oberitalienischen Humanismus im XV. Jahrhundert und seine Geistesrichtung bestimmend und charakteristisch für die Entwickelung des Geisteslebens im Norden Italiens. Aber doch ist weder in Verona, das stolz war, ihn seinen Sohn nennen zu können, noch in Ferrara, wo er in freundschaftlichem Zusammenwirken mit den hochgebildeten und kunstsinnigen Fürsten des Hauses Este eine neue Pflegstätte der Wissenschaft schuf, noch selbst in Venedig, das ihm zuerst freundliche Aufnahme und Anerkennung gewährt hatte, das als politischer Vorort durch die Stetigkeit seiner Politik und als wirtschaftlich und intellektuell mächtigster Staat äusserlich die hervorragendste Stellung in Norditalien einnahm, der wahre Mittelpunkt des Humanismus in Oberitalien zu suchen. Allen diesen Stätten fehlte die Kontinuität der wissenschaftlichen Tradition, die jahrhundertelange wissenschaftliche Schulung des Geistes, die allein befähigt, neue Ideen zu verarbeiten und in praktisch verwertbare Lehren umzusetzen.

In *Padua* allein verband sich diese alte wissenschaftliche Tradition mit den günstigsten Bedingungen für die Aufnahme jener neuen Ideen der klassischen Kultur. Bologna ist wohl als Universität älter und mächtiger als Padua; auch hier schafft, wie in Padua, das Zusammenströmen der Schüler aus aller Herren Länder eine grössere Beweglichkeit und Freiheit

des Geistes, einen höheren Standpunkt für das wissenschaftliche Urteil. Aber doch bildete in Bologna die praktische Ausbildung der Rechtswissenschaft fast ausschliesslich den Mittelpunkt der Lehrthätigkeit; wenn es auch an Lehrern der Rhetorik, wie Pietro del Muglio, Aurispa, Guarino und Filelfo, nicht fehlte, so fanden sich doch wenige Schüler, der Boden war dem Humanismus wenig günstig, die politischen Verhältnisse allzu unsicher. Dann vor allem blieb Bologna mehr abseits vom grossen Schauplatze der politischen und geistigen Kämpfe des XV. Jahrhunderts. Der Kampf zwischen Venedig und Mailand, deren Antagonismus den Kern der politischen Lage Oberitaliens im ganzen XV. Jahrhundert bildete, spielte sich mehr im Norden ab, Bologna war mehr vom Süden her bedroht und musste seine Blicke dorthin lenken. Padua genoss die Vorteile seiner Lage in der nächsten Nähe von Venedig und seit seiner Abhängigkeit von Venedig (1405) auch die seiner Stellung als offizieller Pflegestätte der Wissenschaft für die venezianischen Staaten, deren reiche geistige und materielle Hilfsquellen ihm zu gute kamen. Während es sich die Sicherheit, die ihm der Schutz Venedigs gewährte, für die ruhige Arbeit zu Nutze machen konnte, stand es doch mitten inne in dem mächtig wogenden, in vielfältiger Beziehung so anregenden und dem Geiste reichen Stoff für Beobachtung bietenden grossstädtischen Leben der Königin der Adria. Andere Kulturstätten wie Mailand, Mantua und andere mehr können mit Padua überhaupt gar nicht in Vergleich gestellt werden.

Die Gründung der Universität Padua[1] fällt in das Jahr 1222. Schon im Beginne ihrer Thätigkeit konnte sie sich eines Albertus Magnus als Schülers rühmen. Eine Reihe von Privilegien z. B. von 1262, 1312, 1346 und andere Nachrichten beweisen die stetige Blüte der Hochschule. Um 1264 war die Studentenschaft schon als Körperschaft gesetzlich konstituiert, 1363 wurde der Universität, fast gleichzeitig mit Bologna, das vorher auf die Sorbonne allein beschränkte Privileg, akademische Titel auch in der Theologie zu verleihen, erteilt. Wir finden vor allem schon seit der ersten Zeit ihres Bestehens Lehrstühle für Astrologie, für Philosophie, Grammatik und Rhetorik (1262). Wichtig ist, dass hier die Naturwissenschaften, Medicin, Anatomie und Mathematik ganz besonders gepflegt wurden.

[1] S. Tiraboschi, *Storia d. letteratura italiana*, vol. IV. Jac. Facciolati, *Fasti Gymnasii Patavini* (Patavii 1757). Colle, *Storia dello Studio di Padova* (1824). Andrea Gloria, *Monumenti dell' Università di Padova 1888*. Das Fehlen einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der Universität Padua ist noch immer, auch nach den Studien von Facciolati, Gloria u. a., als eine der grössten Lücken in der Forschung über die Geschichte der Wissenschaft zu beklagen.

Der kräftige unabhängige Geist des Volkes, das selbst dem Bannstrahle des Papstes Trotz zu bieten wagte, brachte der Schule ein verständnisvolles Interesse entgegen. Albertino Mussato (1261—1329), einer der bewusstesten Vorläufer der Renaissance im Zeitalter Dantes, konnte seine Tragödie „Eccerinis", in der zum ersten Male ein zeitgenössischer Stoff, die Geschichte von Paduas verhasstem Tyrannen Ezzelino da Romano, in einer der antiken Tragödie entlehnten Form behandelt worden ist, vor dem Volke aufführen lassen; seine Dichterkrönung, am 3. Dezember 1315, bildete ein wahres Volksfest, dessen Andenken noch längere Zeit durch eine öffentliche Ehrung Mussatos am Weihnachtstage gefeiert wurde.[1] Petrarcas intime Beziehungen zu Giacomo II. und Francesco I. aus dem Hause Carrara, das seit 1318 Padua beherrschte, sind allgemein bekannt. An ihrem Hofe fand der grosse Dichter ehrenvolle Aufnahme und in ihrem Staate (in Arqua) beschloss er in Frieden seine Tage. Ein besonders interessantes Zeugnis für die Beschäftigung der Carrara und ihres Kreises mit antiken Vorstellungen giebt ausser der Bibliothek, die sie gesammelt, die Ausschmückung ihres Palastes in Padua mit Darstellungen aus der römischen Geschichte (Jugurtha, Marius) und mit Bildnissen der römischen Kaiser und anderer berühmter Männer (darunter auch Petrarcas) und zwar nach Petrarcas Lebensbeschreibungen.

Die Medaillen, die Francesco II. zur Feier der Wiedereinnahme Paduas 1390 mit seinem und seines Vaters Bildnissen schlagen liess, sind eine ganz bewusste Nachahmung der römischen Kaisermünzen.[2] Die Erinnerung an die alte Römerherrlichkeit war allerdings in Italien niemals erloschen, aber hier zuerst sehen wir mit Kenntnis ihrer Bedeutung und mit Bewusstsein antike Formen in der Absicht, den neuen Inhalt geistig mit der antiken Idee in Parallele zu stellen, nachgeahmt. Lombardo della Seta aus Padua, der Freund Petrarcas, brachte eine antike Statue aus Florenz nach Padua und Giovanni Dondi dell'Orologio, ebenfalls mit Petrarca befreundet, hat Aufzeichnungen über die Bildwerke, die er auf seiner Reise nach Rom 1375 gesehen hatte, hinterlassen.

Wir sehen, wie die Gedankenwelt des paduanischen Gelehrtenkreises sich antiken Vorstellungen und Formen näherte; dass diese Anknüpfung an die antike Welt auch im Volke Boden hatte, zeigt uns von neuem der

[1] S. Wychgram, *Albertino Mussato*, Leipzig 1880; Andrea Gloria, *Nuovo Archivio Veneto* I, p. 422.

[2] S. Julius v. Schlosser, *Die ältesten Medaillen u. die Antike*, Jahrbuch d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserhauses XVIII (Wien 1897), p. 64. Ein Aufsatz, der viele für unseren Gegenstand wichtige neue Gesichtspunkte und Thatsachen bietet.

Kult, der mit Paduas grösstem Sohne, mit Titus Livius getrieben wurde. Die vermeintliche Entdeckung seiner Gebeine (1413) erregte in Padua eine Begeisterung, die den kirchlichen Autoritäten Besorgnis einflösste. Mischte sich hierin auch ein gutes Stück Aberglauben und Lokalpatriotismus, so hatte sie doch fraglos auch in der Empfindung für die entschwundene Grösse der alten Welt und für die Bedeutung der wissenschaftlichen und litterarischen Leistung des grossen Geschichtsschreibers ihre Wurzel.

Zur Hebung des Ansehens der Schule im Volke und zur Erweiterung des Gesichtskreises und zur Anspannung der Kräfte, zur Erhöhung der Anforderungen an den Einzelnen trug auch der internationale Charakter der Universität bei. Der Zuspruch der fremden Studenten war so gross, dass für sie ein eigener Rektor (ultramontanus) eingesetzt wurde, der neben dem italienischen Rektor für die „Cisalpini", das Scepter über die „Transalpini" führte. Im Jahre 1315 war es Herzog Albrecht von Sachsen, der als Rektor Albertino Mussato unter dem Jubel des Volkes den Dichterlorbeer aufs Haupt setzte.

Die venezianische Republik, die 1405 Francesco II. Carrara entthronte und Padua ihrem Gebiete einverleibte, wandte der Universität ihre besondere Sorgfalt zu. Es wurde bestimmt, dass Padua allein die Hochschule für Venedig bilden sollte und der Universität die reiche Zuweisung von jährlich 4000 Dukaten bewilligt. Als später (1470) Paul II. eine Universität auch in Venedig gründete, wurde Padua als Privileg wenigstens die Verleihung des Doktordiploms in Theologie und Jurisprudenz vorbehalten.

Den eigentlichen Träger der humanistischen Studien bildete der Lehrstuhl der Rhetorik, der lateinischen und griechischen Sprache und Litteratur, der im XV. Jahrhundert fast ohne Unterbrechung durch fest besoldete, bedeutende Lehrer besetzt war. Schon Pietro da Muglio (um 1363) und Giovanni Malpaghini da Ravenna[1] (1382) hatten in Padua Rhetorik gelehrt, eine feste Stellung für diese Disciplin soll aber erst Pietro Paolo Vergerio (zwischen 1390 und 1400) erhalten haben, nach ihm finden wir Männer wie Gasparino Barzizza (1407), Ognibene Scola, Emanuele Chrysoloras, Guarino da Verona (1416), Georgios Trapezuntios (seit 1416), Francesco Filelfo, Vittorino da Feltre und viele andere als Lehrer.

Mit diesen Gelehrten hatte der Humanismus auch offiziell das Bürgerrecht an der paduanischen Universität erworben. Um sie und ihre Schüler bildete sich ein Kreis von Gelehrten und Laien, die zum Teil gar nicht in

[1] Andrea Gloria, a. a. O. I, p. 533, und Facciolati, *Fasti*. S. dagegen Colle, *Storia dello Studio di Padua*. 1824, IV, p. 38.

direktem Zusammenhange mit der Universität standen, die mit immer wachsender Begeisterung die Studien über das klassische Altertum erweiterten und vertieften. Die lange Reihe allein der in Padua geborenen Dichter und Schriftsteller, die Scardeone[1] aufzählt, enthält Männer, die durch ihre Person und durch ihre Schriften im höchsten Grade fördernd gewirkt haben müssen, vor allem auf dem Gebiete der zeitgenössischen Geschichtsschreibung und dem ganz modernen der Biographie. Einen wichtigen geistigen Mittelpunkt bildete Palla di Noferi Strozzi, ein tief ernster, grosser Charakter voll Begeisterung, besonders für die griechische Litteratur. Auf seine Veranlassung war Chrysoloras nach Florenz gekommen und hatte auch ihn selber im Griechischen unterrichtet. Als Palla Strozzi 1434 durch die Eifersucht der Medici aus Florenz vertrieben wurde, wandte er sich nach Padua und hat hier bis an seinen Tod (1462) als Verbannter gelebt. Er widmete seine gezwungene Musse ganz den Studien, der Förderung der Wissenschaft, dem Sammeln alter Handschriften und der Erziehung seiner Kinder, zu deren Lehrer er Giovanni da Imola und später Tomaso da Sarzana, der nachmals als Nicolaus V. voll Eifer für die neue Wissenschaft den päpstlichen Stuhl bestieg, berief. In seinem Hause fanden Giovanni Argiropolo und andere Griechen, die mit ihm die griechischen Schriftsteller lesen und übersetzen sollten, Aufnahme. Wie der ehrwürdige alte Verbannte den Gegenstand der Ehrfurcht und Hochachtung der Bevölkerung bildete, so muss sein Einfluss auch auf die gelehrten und künstlerischen Kreise Paduas ein ausserordentlich grosser gewesen sein. Die tiefere Einsicht und schärfere Erkenntnis der wissenschaftlichen Ziele, die die Florentiner vor den Nordländern voraus hatten, die Errungenschaften ihrer Wissenschaft, ihrer Studien konnte durch keinen überzeugteren und uneigennützigeren Apostel dem venetischen Kreise der Gelehrten und Liebhaber vermittelt werden, als durch Palla Strozzi.

Wahrscheinlich auf seinen Rat ist Donatello, der in der Kunst einen so gewaltigen Einfluss auf die Paduaner gewinnen sollte, nach Padua gerufen worden. Das Bildnis seines Sohnes Onofrio hat Mantegna, wie uns Scardeone und Vasari erzählen, — nach Florentiner Sitte — neben dem des Girolamo Valle und des Bonifacio Frigimelica, die ebenfalls dem litterarischen Kreise angehörten, in seinem Fresko des Martyriums des heiligen Christophorus in der Kapelle der Eremitanikirche in Padua angebracht. Sicher wird der geniale junge Künstler zu dem ehrwürdigen Greise in persönliche Beziehung getreten sein. Hier liegt uns einer der

[1] Bernardini Scardeonii, *De Antiquitate Urbis Patavii,* Basileae 1560.

Fäden, die die Kunst Mantegnas mit den Ideen der ganz im Geiste der Antike lebenden Gelehrtenwelt verbinden, offen zu Tage. Ja wir kommen dem Gegenstande unserer Betrachtung sachlich und persönlich noch viel näher, wenn wir uns in den Kreis der Altertumsforscher begeben, die, angeregt durch das Studium der alten Schriftsteller, den Denkmalresten, man muss fast sagen mit Inbrunst Kunde von der vergangenen Welt der alten Römer abzulauschen suchten.

Cyriacus von Ancona (1391? bis ungefähr 1457) ist der älteste in der Reihe jener Erforscher der alten Denkmäler und besonders ihrer Inschriften. Zuerst als Kaufmann den Orient und Italien durchreisend, heftet er den Blick voll Interesse und Verständnis auf die alten Trümmer und giebt sich dann ganz ihrem Studium hin. Gewiss ist er auf seinen Reisen auch nach Padua gekommen, jedenfalls hat er mit Palla Strozzi, wie mit Filelfo und vielen anderen gleichzeitigen Humanisten in Verkehr gestanden. Eine indirekte Verbindung zwischen ihm und Mantegna finden wir jedenfalls in Felice Feliciano von Verona, der für Samuele da Tradate die Lebensbeschreibung des Cyriacus von Francesco Scalamonti kopierte und als der Fortsetzer seines Werkes der Inschriftensammlung gelten kann. Er hat seine Arbeit keinem anderen gewidmet, als unserem Andrea Mantegna (1463). Wie Feliciano war auch Giovanni Marcanova, dessen Inschriftenwerk (Handschrift von 1465 in Modena) eine Reihe von Zeichnungen nach antiken Bauwerken und Statuen enthält, mit Mantegna eng befreundet.

Ueber die intimen Beziehungen dieser Antiquare mit Mantegna, der auf dem gleichen Boden mit ihnen steht, sich ihnen gleich fühlt und mit ihnen gleichen Schrittes forscht und strebt, über ihre Freundschaft und ihre gemeinsamen Studienreisen, soll später noch ausführlicher gesprochen werden, hier kam es nur darauf an, den Kreis mit wenigen Andeutungen zu charakterisieren, in dem Mantegna aufwuchs, zu zeigen, wie die Atmosphäre, die ihn umgab, gesättigt war mit Begeisterung für die antike Welt, einer Begeisterung, die auf alter lokaler Tradition, auf gründlichen wissenschaftlichen Studien beruhte, die den empfindungsvollen, erregbaren Jüngling mit sich fortreissen musste. Kaum lässt sich ausser Florenz ein günstigerer Boden denken, auf dem ein grosser Geist sich bilden konnte. Die alte, streng wissenschaftliche Tradition wird hier neu belebt durch eine ganze Welt von Vorstellungen und Formen, wie sie in der Fülle der neu auflebenden antiken Schriften entgegen trat, um so hinreissender wirkend, weil sie von der frischen Begeisterung der Finderfreude getragen wurden. In dieser Umgebung, die auf der höchsten Höhe der damals modernen Kultur stand, in nächster Nähe der Quellen der Forschung, war

es dem jungen Künstler vergönnt, seine Jugend zu verleben, inmitten reichen, abwechslungsvollen, erregten Lebens, das in tausend Eindrücken auf seine empfängliche Seele wirken musste, so glanzvoll und grossartig, wie es sich damals nur in der machtvoll über Land und weithin über die Meere herrschenden, stolzen Venezia entfalten konnte.

Ebenso reich und anregend wie das intellektuelle Leben ist in Padua zur Zeit, als Mantegna dort seine Jugend verlebte, das künstlerische Leben gewesen. Eine Fülle der grossartigsten Monumente der Baukunst, der Bildnerei und der Malerei standen dem Knaben täglich vor Augen. In der Cappella dell'Arena hatte Giotto eine Freskenreihe geschaffen, die in der ergreifenden Darstellung tiefer Empfindung und in ihrer dramatisch ernsten Einfachheit ihren Eindruck auf eine empfängliche Seele nicht verfehlen konnte. Im Santo und in der Cappella di S. Giorgio konnte der Knabe in den Gemälden der Veroneser Altichiero und Avanzo, der ersten Vorläufer der naturalistischen modernen Kunst in Oberitalien, Liebe und Sorgfalt in der Darstellung der Einzelformen, zarte Empfindung, geschmackvolle Formengebung und warme harmonische Färbung bewundern. Und vor seinen Augen entstanden neue Wunderwerke. Filippo Lippi wird in seinen Fresken im Santo und in der Cappella del Podestà (1434?) die grossen Eigenschaften der neuen Florentiner Malerei zur Wirkung gebracht haben, Paolo Uccello, der mit seinen etwas einseitigen, aber überaus gründlichen Studien gerade in dem wissenschaftlich angeregten paduanischen Kreise besonderes Verständnis und Anerkennung gefunden haben muss, seinen kühnen Naturalismus und seine Meisterschaft in der Technik und in der Perspektive.[1] Und neben ihnen trat sogar der allergrössten einer auf und offenbarte eine ganze Welt neuer Naturbeobachtungen und grossartig dramatischer Empfindungen: Donatello, der seit 1443 in Padua thätig war.

Fast möchte man sich wundern, wenn neben so gewaltigen künstlerischen Eindrücken, neben so grossen Meistern unter den einheimischen paduanischen Meistern, deren Inferiorität schon aus der Berufung der fremden Künstler erhellt, noch ein „Lehrer" Mantegnas genannt wird, der

[1] Vasari (*Vite de' più eccellenti pittori etc.*, ed. Milanesi, Firenze 1878—85, II, p. 214 u. 619). *Anonimo Morelliano* (Marantonio Michiel), herausgeg. von Frimmel, Wien 1888 (Wiener Quellenschriften), p. 4 u. 32. Paolo Uccello soll von Donatello nach Padua geführt worden sein. Vielleicht gehen die häufig erwähnten Chiaroscuro-Malereien in Padua auf Uccellos Beispiel zurück. S. a. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio in Padova*, Padova 1852, I, p. 295 und a. a. O.

seinen Bildungsgang bestimmt haben soll. Musste nicht eine solche Umgebung mächtig genug wirken, um seinem künstlerischen Genius, soweit er überhaupt von äusseren Einflüssen abhängig war, die Bahn zu weisen? Sollte man nicht meinen, dass neben solchen Kräften andere schwächere Einwirkungen sich überhaupt nicht hätten geltend machen können?

Die Tradition trägt aber diesen und anderen, weniger greifbaren Einflüssen nicht Rechnung, sondern bezeichnet mit Bestimmtheit den paduanischen Maler Francesco Squarcione als den Lehrer Mantegnas, ja, sie giebt diesem Manne noch eine besondere Bedeutung, indem sie ihn zum Gründer der Paduanischen Schule stempelt, deren Kunstweise durch seine 137 Schüler über ganz Oberitalien verbreitet worden sei. Mehr oder weniger bestimmt wird Squarcione von allen Schriftstellern von Vasari und Scardeone bis heute diese Rolle zugewiesen, obwohl niemand von seiner Kunst oder von dem Charakter seiner Schule sich eine klare Vorstellung zu machen im stande gewesen ist. Ueber Mantegnas persönliches und künstlerisches Verhältnis zu Squarcione müssen wir uns deshalb zuerst Klarheit zu verschaffen suchen.

Vasari lässt allerdings Mantegna auf dem Lande bei Mantua geboren sein; da er aber im folgenden Satze erzählt, dass er als Knabe „nach der Stadt“ geführt worden sei, um unter Squarcione die Malkunst zu erlernen, so kann er mit der Stadt doch wohl nur Padua, wo Squarcione lebte, meinen, also nur aus Versehen Mantua als Geburtsort angegeben haben. Mantegna selber nennt sich stets Paduaner: Patavus, civis Patavinus, und auch alle seine Zeitgenossen bezeichnen ihn als solchen.[1] Nur in einem Dokumente, das erst vor kurzem entdeckt worden ist, wird er „M. Andreas Blasii Mantegna de Vincentia“[2] genannt. Vor der Autorität dieser Urkunde, zumal sie der Jugend des Malers, dem Jahre 1456[3] angehört, müssen wir uns wohl beugen und *Vicenza* als Mantegnas Geburtsstadt ansehen, wenn man nicht etwa die Bezeichnung auf ein Versehen des Schreibers zurückführen will. Mantegnas eigene Angaben widersprechen nicht der Annahme, dass er in Vicenza geboren sei, da es üblich war, sich für die Heimatsbezeichnung die Stadt zu wählen, in der man sich lange aufgehalten und das Bürgerrecht erlangt hatte. Da Mantegna von Squarcione adoptiert worden war, lag es für ihn um so näher, sich als Paduaner zu bezeichnen,

[1] Vasari, *Vite* III, p. 384; Pietro Brandolese, *Testimonianze intorno alla Patavinità di Andrea Mantegna*, Padova 1805.

[2] S. Archivio Veneto XXIX (Venezia 1885), p. 191.

[3] Januar 1455 Venezianischen Stils, da das neue Jahr nach venezianischer Rechnung erst am 1. März begann.

auch wenn er nicht auf paduanischem, sondern auf dem angrenzenden vicentiner Gebiete geboren war.

Jedenfalls lassen Urkunden und Berichte keinen Zweifel, dass Mantegna schon als Kind nach Padua gekommen ist und dort seine geistige und künstlerische Ausbildung erhalten hat, dass Padua also als seine Heimat angesehen werden muss. Das Geburtsjahr Mantegnas geht aus der Inschrift, die er auf sein erstes selbständiges Werk, das Altargemälde für S. Sofia in Padua gesetzt hat, hervor. Scardeone[1] hat uns diese Inschrift erhalten, nach der Mantegna das Gemälde 1448 im Alter von 17 Jahren gemalt hat. Danach ist er also im Jahre 1431 geboren. Sein Vater hiess Blasius und ist nach Vasari niederen Standes gewesen, was wir wohl glauben können, auch wenn Mantegna später, als er hochgeehrt in Mantua lebte, „Andrea Mantegna quondam honorandi Ser Blasii" genannt wird.

Seine Eltern muss er früh verloren haben, denn, wie uns ebenfalls Vasari berichtet, wurde er als Kind von seinem Lehrer Squarcione adoptiert. Als „Andrea fiuolo de M. Francesco Squarzon depentore" wird er 1441 in das Register der Fraglia (Brüderschaft) der Maler in Padua eingetragen.[2] Später noch richtet ein Dichter Ulisses an ihn ein Gedicht mit der Aufschrift: „Pro Andrea Mantegna dicto Squarsono".[3] In diesem Falle könnte der Zusatz allerdings auch im Sinne von „Schüler Squarciones" aufgefasst werden und bei der Eintragung in die Fraglia könnte es sich möglicherweise um einen wirklichen Sohn Squarciones handeln, wie auch das Frühstück, das am 3. Juli 1467 in Pisa, „in honore Andrea Squarcione dipintore" gegeben wird,[4] nicht unbedingt unserem Andrea zu Ehren hergerichtet zu sein brauchte. Beweisend ist dagegen, dass im Jahre 1461 „Andrea Squarzoni" als Besitzer eines Grundstückes in derselben „contrada S. Lucia" genannt wird, in der nach verschiedenen Dokumenten Mantegna 1450 und 1458 gewohnt und ein Haus besessen hat und zwar nach der Grenzbestimmung dasselbe, das 1492 „Spect. miles et comes magnif. D. Andreas Mantegna" verkaufte. Beachtenswert ist dabei, dass Mantegna selber sich nie Squarcione nennt, sondern immer Mantegna

[1] A. a. O. p. 372.

[2] Gianantonio Moschini, *Delle Origini e delle vicende della pittura in Padova Memoria.* Padova 1826, p. 34.

[3] Quadrio, *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia.* Bologna e Milano 1739 bis 1749, VII, p. 101. Moschini, a. a. O. p. 34. Venturi, *Kunstfreund.* 1885, p. 292.

[4] Supino, *Il Camposanto di Pisa.* Firenze 1896, p. 28.

(Mantenga, Mantinia oder dergleichen),[1] schon 1448 auf dem Bilde in S. Sofia, 1452 in dem Gemälde über dem Thor des Santo und 1453 im Kontrakt mit der Kirchenverwaltung von S. Giustina in Padua, und recht merkwürdig ist es, dass im Prozesse von 1456 gerichtlich festgestellt wird, dass der Vertrag, den er mit Squarcione, also seinem Adoptivvater, 1448 geschlossen, nichtig sei, weil er damals noch unmündig gewesen sei und unter der Gewalt des Vaters gestanden habe. Trotzdem wird man die Adoption Mantegnas durch Squarcione als eine Thatsache ansehen müssen und vor allem in Erwägung zu ziehen haben, welche Bedeutung diese enge Beziehung des jungen Künstlers zu Squarcione für seine künstlerische Ausbildung und für die Entwickelung seines Kunststiles gehabt haben mag.

Die künstlerischen Beziehungen Mantegnas zu seinem Lehrer Squarcione müssen als einer der unklarsten Punkte in der italienischen Kunstgeschichte bezeichnet werden. Die Feststellung des thatsächlichen Verhältnisses ist nicht allein für das Verständnis der künstlerischen Entwickelung Mantegnas, sondern auch für die Erkenntnis der Geschichte der oberitalienischen Malerschulen des XV. Jahrhunderts, die fast alle von der Paduanischen Schule ihren Ausgangspunkt nehmen, von der grössten Wichtigkeit. Wir müssen uns deshalb vor allem über Squarciones künstlerische Persönlichkeit klar zu werden suchen.

Vasari charakterisiert, in Berufung auf einen Brief Girolamo Campagnolas an Leonico Tomeo, in dem von einigen älteren Malern in Padua berichtet wird,[2] Squarcione und den Unterricht, den er Mantegna erteilte, in folgenden Worten: „Da Squarcione nicht gerade der tüchtigste Maler war, so liess er Mantegna, damit er mehr lerne, als er selber konnte, sich viel üben nach Gipsabgüssen von antiken Statuen und nach Gemälden, die er auf Leinwand (copirt) sich aus verschiedenen Orten, besonders aus Toscana und Rom kommen liess. Durch diese und manche andere Hilfsmittel

[1] Der Meister unterzeichnete seine Briefe bis in die 70er Jahre „Andrea Mantegna“, später immer in der latinisierten Form „Mantinia“, ebenso zeichnet er seinen Namen auf den früheren Bildern stets „Mantegna“, auf den späteren „Mantinia“, sein Sohn Francesco unterzeichnet sich „Mantinius“.

[2] Es ist allerdings nicht ganz klar, ob nur die vorhergehende Nachricht von der Adoption Mantegnas durch Squarcione oder auch die folgenden Angaben über Squarcione als Künstler dem leider verlorenen Briefe Campagnolas entnommen sind. Campagnola, der Vater des Malers und Kupferstechers Giulio Campagnola, stand mit bedeutenden Gelehrten seiner Zeit in Verkehr. Matteo Bossi aus Verona, der gelehrte Abt von Fiesole, hat eine Reihe von Briefen an ihn gerichtet. Leonico Tomeo (1456—1531) lehrte in Padua seit 1497. Der Brief gehörte also sicher schon dem XVI. Jahrhundert an.

lernte Mantegna sehr viel in seiner Jugend. Auch der Wetteifer mit Marco Zoppo von Bologna und Dario von Treviso und Niccolo Pizzolo von Padua, Schülern seines Adoptivvaters und Lehrers, half ihm sehr und stachelte ihn zum Lernen an.“ Weiter erzählt Vasari von Squarcione nur noch, dass er später Mantegna, dessen intime Beziehungen zu seinen Konkurrenten, den Bellini, seinen Zorn erregt hatten, heftig wegen seiner Nachahmung antiker Statuen in den Gestalten der Eremitanikapelle getadelt hätte. Squarcione war also nach Vasari nicht allein ein schwacher Maler, sondern er machte auch seine Kritik von seinem persönlichen Verhältnisse zum Künstler abhängig und tadelte an seines Schülers Werken gerade die Eigenheiten, die doch nach der Tradition auf seine Unterrichtsmethode zurückgeführt werden müssten.

Scardeone erzählt, Francesco Squarcione sei der Sohn eines Paduaner Notars und in guten Vermögensverhältnissen gewesen. Von Jugend auf habe er an der Malerei Freude gefunden. Sobald er erwachsen gewesen, habe er weite Reisen nach Griechenland und durch ganz Italien unternommen und von überall her Zeichnungen mitgebracht; durch sein liebenswürdiges Wesen und seine Tüchtigkeit sei er mit vielen vornehmen Leuten in freundschaftliche Verbindung getreten. In die Heimat zurückgekehrt habe er durch seine 137 Schüler, von denen er selber in autobiographischen Aufzeichnungen berichte, den Ruhm des ersten Lehrers in der Malerei sich erworben, so dass man ihn den Vater der Maler genannt habe. Ueber seine Werke weiss Scardeone nichts sicheres mehr anzugeben, Squarcione habe in der Kunst ein gutes Urteil aber wenig praktische Erfahrung besessen, seine Schüler an den Statuen und Gemälden, die er gesammelt, studieren lassen, weniger durch eigene Lehre oder durch eigene Vorbilder unterrichtet. Er sei sehr berühmt gewesen, so dass Kaiser Friedrich bei seinem Besuche (1452) ihn kennen zu lernen gewünscht habe, ebenso habe er mit dem heiligen Bernardinus und mit vielen Fürsten und Kardinälen, besonders mit dem Patriarchen von Aquileja (Lodovico Mezzarota, den Mantegna später porträtierte) in Beziehung gestanden, 80 Jahre alt sei er 1474 in Padua gestorben.

Was wissen wir nun thatsächlich von Squarcione als Menschen und als Künstler?

In einem Instrument vom 29. Dezember 1423 wird er „Franciscus Squarzonus sartor et recamator filius quondam s. Joannis Squarzoni Notarii civis et abitator Padue in contracta Pontis Corvi“ genannt,[1] erst 1439

[1] Moschini, a. a. O. p. 27.

tritt er uns zum ersten Male als Maler entgegen.[1] Von 1441—1463 wird er in den Registern der Fraglia der Maler genannt und in den Ausgabebüchern von S. Antonio in Padua (1445 auch in denen des Domes) als Maler und Lieferant von Zeichnungen aufgeführt.[2] Aus den Jahren 1449 und 1452 ist uns eine Urkunde erhalten, in der er sich Leone de Lazzara gegenüber zur Herstellung eines Altarbildes für die Kirche del Carmine für 30 Golddukaten verpflichtet und über die empfangenen Teilzahlungen quittiert. 1465 wird er von allen Steuern befreit, da er sich verpflichtet hatte, einen Plan der Stadt und des Gebietes von Padua zu zeichnen und auszumalen.[3]

Von den verschiedenen, von ihm ausgeführten oder von den Schriftstellern ihm zugeschriebenen Bildern,[4] lassen sich nur noch zwei nachweisen: Jenes Altarbild, das er 1449—1452 für die Lazzara malte, und das aus ihrem Besitze in die städtische Gallerie in Padua[5] übergegangen ist und eine echt bezeichnete Madonna, die von der Familie Lazzara 1882 an das Berliner Museum[6] verkauft worden ist. Das Altarbild in Padua besteht aus fünf Teilen, deren mittlerer den heiligen Hieronymus in einer Landschaft sitzend darstellt, die vier anderen enthalten die etwas kleiner gebildeten, auf Postamenten stehenden Gestalten der Heiligen Antonius und Justina, Johannes d. T. und Lucia auf Goldgrund (s. Abb. 2).

So gross das historische Interesse des Bildes der Paduaner Gallerie, so gering ist seine künstlerische Bedeutung. Es ist ein trauriges Machwerk ohne Leben und Charakter, dessen enge Stilverwandtschaft mit der Schule der Vivarini ganz augenfällig und auch mehrfach hervorgehoben worden ist. Es steht Gregorio Schiavone so nahe, dass man es für eine frühe Arbeit dieses Künstlers, der in Squarciones Werkstatt thätig war, halten könnte, obwohl es hinter seinen besseren Leistungen noch weit zurück bleibt.

[1] Campori, *Lettere artistiche inedite,* Modena 1866, p. 348.

[2] B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio in Padova*, Pad. 1852, I, Dok. 34. 134. — Odorici, *Lo Statuto della fraglia dei pittori in Padova.* Archivio Veneto VII (1874), p. 327, VIII (1875), p. 117. — *Bollettino del Museo Civico di Padova* I (1898), No. 12.

[3] Campori, a. a. O. p. 348f.

[4] Meist sind die Angaben bei Moschini, bei Selvatico (Scritti d'Arte 1859) u. a. recht unbestimmt und unsicher. Im Inventar Lorenzos de' Medici von 1493 wird auch ein Bild (Kopf Sebastians und andere Figuren und Wappen) von „Squarcione" erwähnt. (Müntz, *Les Collections des Medicis au XV. S.*, p. 60.)

[5] Padua Gallerie No. 657. Holz, stark beschädigt.

[6] Berlin Museum No. 27 A. Holz. Die Erhaltung des Bildes ist recht mangelhaft, es ist teilweise übermalt, teilweise bis auf die Untermalung abgerieben.

Die grosse Verschiedenheit zwischen diesem urkundlich von Squarcione gelieferten Gemälde und dem Berliner Bilde (s. Abb. 3), das durch Inschrift und Herkunft sicher als sein Werk beglaubigt wird, ist von allen, die sich

Abb. 2. Francesco Squarcione. Mittelstücke des Hieronymusaltars. Padua.
Museo Civico.

darüber geäussert haben, bemerkt worden. In der That würde ohne die Urkunden und die Bezeichnung niemand auf den Gedanken kommen, dass beide Bilder von derselben Hand herrühren könnten, und niemand wird sie vernünftiger Weise für Werke desselben Malers halten können. Während

das Altarbild in Padua in der Komposition, mit der schematischen Nebeneinanderstellung der Heiligen, und in Formen und Malweise ganz venezianischen Stilcharakter trägt, ist in der Berliner Madonna das naturalistisch empfundene frische Motiv des Kindes, das wie durch etwas Fremdes erschreckt, in die Arme der Mutter flieht, offenbar Donatello entlehnt, ebenso wie die ganze Anordnung mit der Guirlande und den Kandelabern zu den Seiten und der Typus des Kindes donatellesk sind. Ueber die

Abb. 3. Francesco Squarcione. Madonna mit Kind.
Berlin. Museum.

Schwäche des Bildes kann uns die lebendige Bewegung und die Sorgfalt in der Ausführung des Beiwerkes nicht hinwegtäuschen — man beachte nur den Gegensatz der temperamentvollen Bewegung des Kindes mit der Steifheit der Madonna, besonders ihrer Hand — aber dem Paduaner Bilde ist es doch bei weitem überlegen. Es zeigt auch im einzelnen, in Formen, in Technik und Farbe eine durchaus andere Art der Ausführung.

Da der Hieronymusaltar urkundlich 1449—1452 ausgeführt worden ist, die Berliner Madonna aber ohne das Vorbild Donatellos nicht denkbar

ist, also einige Zeit nach 1443, dem Auftreten Donatellos in Padua entstanden sein muss, so liesse sich die Verschiedenheit der beiden Bilder auch nicht aus der verschiedenen Zeit ihrer Entstehung erklären. Eines der beiden Bilder ist also jedenfalls nicht von Squarcione selber gemalt worden. Ob wir nun aber eines von ihnen als Werk Squarciones selber, das andere nur als Werkstattarbeit ansehen, oder ob wir beide für Arbeiten von Gehilfen halten wollen, bleibt sich für unsere Beurteilung Squarciones als Lehrer und Schulgründer gleichgiltig.

Aus diesen Gemälden wird sich ein neuer künstlerischer Stil, der die Grundlage der Entwickelung Mantegnas gebildet haben könnte, jedenfalls nicht ableiten lassen, obwohl sie schon aus einer Zeit stammen, in der Mantegna selber voll entwickelt war, also sein Lehrer und seine Schule auf dem Höhepunkte ihrer Kraft gestanden haben müssten. Vor diesen Bildern wird man sicher nicht den Eindruck gewinnen, dass Squarcione der stilbestimmende Künstler gewesen sei, für den ihn die paduanische, seit Vasari von fast allen Schriftstellern übernommene Tradition gelten lassen will. Beide Bilder zeigen durchaus das Formenschema der venezianischen Malerei. Typen, Kopfform, Bewegungen, Gewandbehandlung und Formenbildung und, besonders im Hieronymusbilde, auch die Stimmung sind ganz die gleichen wie in den Gemälden Antonio Vivarinis und seiner Genossen, Michele Giambonos und anderer. Der vivarineske Stil tritt uns hier aber in recht verblasster, materieller, man möchte sagen, altersschwacher Form entgegen, nur äusserlich aufgefrischt durch die Nachahmung donatellesker Motive. Auch im Hieronymusbilde mag man in den viereckigen Sockeln mit den Guirlanden und in den Säulen hinter Hieronymus Anlehnungen an Donatello sehen, der ja damals in Padua tonangebend war, in der Berliner Madonna ist nicht allein das Beiwerk, sondern auch das Motiv Donatello entlehnt, freilich ohne dass damit sein Geist dem Werke mitgeteilt wäre.

Es sind also durchaus nicht neue, entwickelungsfähige Formen, die uns in diesen Gestalten ohne Empfindung und ohne Naturgefühl entgegentreten, sondern die einer bereits abgeschlossenen, veralteten Entwickelung. Ohne die äussere Beglaubigung würden diese Werke Squarciones unter der Masse der mittelmässigen Leistungen der Paduanischen Schule jener Zeit verschwinden. Als die einzigen erhaltenen Zeugen seiner künstlerischen Thätigkeit sind sie, zusammengehalten mit den Nachrichten, dass Squarcione seine Werke meist durch Schüler ausführen liess, nur dazu angethan, in uns die Vermutung zu erwecken, dass er nicht sowohl der künstlerische, als vielmehr der geschäftliche Leiter seiner Werkstatt

gewesen sei. Diese Annahme wird nun noch durch eine Reihe von Thatsachen bestätigt.

Squarcione soll 1394 geboren sein, er wird aber noch 1423 nur als Schneider und Sticker aufgeführt, mit der Malerei kann er sich also erst in späteren Jahren beschäftigt haben; und in der That finden wir ihn erst 1439 als Maler erwähnt. Dass Squarcione ein recht schwacher Maler gewesen, berichten auch Vasari und Scardeone, dass er überhaupt kein echter Künstler gewesen sein kann, beweist schlagend die Thatsache, dass er die Fresken der Kapelle der Eremitani, die ihm in Auftrag gegeben waren, nicht selber ausführte, sondern, wie wir sehen werden, ganz seinen Schülern, vor allem Mantegna, überliess, während er selber sich auf das Altenteil der Kritik zurückzog. Würde ein Künstler von Selbständigkeit, der sogar einen neuen Stil und eine neue grosse Schule gegründet haben soll, eine solche Gelegenheit, ein grosses Werk auszuführen, sich haben entgehen lassen und geduldet haben, dass die Gesellen dort selbständig wirtschafteten, wenn sich seine Teilnahme nicht auf die geschäftlichen Abmachungen beschränkt hätte?

Um uns auch die gerichtliche Bestätigung unserer Schlussfolgerung nicht fehlen zu lassen, ist aus dem venezianischen Archiv eine Urkunde aufgetaucht, die in dürren Worten ausspricht, was der Augenschein und die Ueberlegung uns lehrte: Der junge Mantegna steht 1456 (Januar 1455 Venezianischen Stils) in Venedig vor Gericht seinem Meister Squarcione gegenüber und verlangt die Aufhebung eines Vertrages, den jener mit ihm im Jahre 1448 (1447 Venezianischen Stils) abgeschlossen hatte, wahrscheinlich zu gemeinsamer Ausführung von Arbeiten. Der Vertrag wird in der That für null und nichtig erklärt, weil Mantegna zur Zeit des Kontraktschlusses noch unmündig und unter der Gewalt des Vaters gewesen, und weil er, wie einer der Richter feststellt, von Squarcione getäuscht worden sei.[1] Mit Recht betont der Herausgeber des Dokuments, wie sehr diese Thatsache den bisherigen Vorstellungen von Squarcione als Schulgründer und Lehrer Mantegnas widerspricht. Schon im Jahre 1448, als Mantegna kaum 17 Jahre alt war, musste Squarcione zu Kontrakten und zum Betruge seine Zuflucht nehmen, um sich die Mitarbeit, oder besser gesagt die Arbeit seines Schülers zu sichern. Zu spät gingen dem träumerischen, kunstbegeisterten Jünglinge die Augen auf, und mit der Energie des Gerechten und Rechtliebenden, die wir später noch oft an ihm

[1] Archivio di Stato in Venedig. S. F. Stefani im Archivio Veneto XXIX (1885), p. 191.

wahrnehmen werden, sucht er sich seine Rechte zu erstreiten. Squarciones Gereiztheit gegen Mantegna, die sich dann auch in herber Kritik seiner Werke Luft machte, hatte also ihre guten Gründe, und auch in Mantegnas Charakter erklärt sich mancher Zug aus diesen Erfahrungen seiner Jugend.

Ebenso charakteristisch für Squarciones künstlerische Thätigkeit ist der Vertrag Pietro Calzettas, eines Malers der Gefolgschaft Squarciones, mit Bernardo Lazzara in Padua, vom 17. Oktober 1466. Meister Pietro verpflichtet sich, ein Bild zu malen, ähnlich der Skizze, die auf dem Blatte des Kontraktes selber kopiert ist, nach einer Zeichnung Meister Francesco Squarciones, *die von der Hand Niccolo Pizzolos herrührt.*[1] Also auch hier ist Squarcione augenscheinlich nur der materielle Besitzer der Zeichnung seines talentvollen Schülers Niccolo Pizzolo. Aehnlichen Ursprunges werden wohl auch die Zeichnungen gewesen sein, die Squarcione 1462, wie urkundlich feststeht,[2] den Canozi da Lendinara für das Chorgestühl des Santo in Padua lieferte.

Squarcione soll, wie einstimmig, allerdings meist nicht ohne einen Seitenblick auf Mantegna behauptet wird, in Oberitalien das Studium der Perspektive, dieser wichtigsten Grundlage der modernen naturalistischen Kunst, zuerst angeregt haben. Seine eigenen Werke lassen nun aber nichts davon merken, sie weisen soviel Fehler auf, als in den einfachen Darstellungen überhaupt zu begehen möglich war. Man beachte die Anordnung der Guirlande und des Teppichs im Berliner Bilde und besonders die Stellung des Kindes, das auf die Brüstung den Fuss aufsetzend und nach vorn gewendet doch die hinter der Brüstung stehende Madonna umarmt. Squarciones Werke müssten gerade in einer so materiellen und leicht lehrbaren Disziplin, wie die Perspektive es ist, mit den Grundregeln der Wissenschaft in Einklang stehen, auch wenn sie nur Schülerarbeiten sind. Von wem die Künstler, die als seine Schüler gelten, Schiavone und besonders Mantegna ihre perspektivischen Kenntnisse sich haben aneignen können, darüber werden uns Donatellos Reliefs leicht belehren, oder die Zeichnungen Jacopo Bellinis, der allerdings in etwas materieller und pedantischer Weise, aber offenbar mit grossem Eifer und Verständnis die Regeln der Perspektive für seine Kompositionen zu verwerten verstand.

Ebenso einmütig bezeichnen alle Schriftsteller von Vasari und Scardeone an die Nachahmung der Werke des klassischen Altertums als das wesent-

[1] Moschini, *Pittura in Padova*, p. 66: „Una historia simile al squizo, ch'è suso questo foglio, el qualo è ritratto da un disegno de Maestro Francesco Squarcione el quale fo de Man de Niccolo Pizzolo."

[2] S. Gonzati, *Basilica di S. Antonio*, p. 67 ff. u. Dok. 134.

lichste Element in Squarciones Kunstanschauung. Sammlungen antiker Kunstwerke hat es in Venedig, in Verona und auch in Padua schon im XIV. Jahrhundert gegeben. Es sei nur an Oliviero Forzetta (1335), an Marino Falier (1351), an Petrarca und seinen Freund Lombardo della Seta und besonders an Giovanni Dondi dell' Orologio, der 1375 in Rom war, und an die Carrara selber erinnert.[1] Die Anregung brauchte also gar nicht von Squarcione auszugehen, auch wenn er eine Sammlung von Antiken und Gipsabgüssen besessen hat. Aber Squarcione soll eine echte, rechte klassicistische Kunstschule gegründet haben, in der der Unterricht sich wesentlich auf dem Nachzeichnen von Gipsen und von Kopien für klassisch gehaltener Vorbilder gründete, wie etwa in den modernen Kunstakademien seit dem vorigen Jahrhundert. Wenn wir nun aber die Werke Squarciones und seiner unmittelbaren Schüler betrachten, werden wir zu unserem Erstaunen in ihnen alles eher als eine Nachahmung der Antike beobachten können. Squarciones Hieronymusaltar ist von antikem Geiste sowohl wie von antiken Formen himmelweit entfernt, und was sein Berliner Bild und die Werke seiner Schüler, besonders Schiavones, an antikisierenden Ornamentformen — denn auf diese allein beschränkt sich, was irgend wie als der Antike entlehnt bezeichnet werden kann — aufweisen, das hat durchgehends seine Quelle in der Kunst Donatellos.[2]

Auch die plastische Art der Formbildung, die man gerne auf den Einfluss der Antike zurückführen will, erklärt sich leicht aus der Nachahmung des grossen Bildhauers. Squarcione, Schiavone und ihre Genossen begnügen sich überhaupt mit der Nachahmung des rein Aeusserlichen der antiken und plastischen Formen, die sie von Donatello überkommen. Mantegna allein beschränkt sich nicht auf die blosse Nachahmung Donatellos, sondern nähert sich der Antike in selbständigem Studium, wohl angeregt durch den Florentiner, aber auf anderen, wissenschaftlichen Grundlagen und unter Führung einer ganz anders gearteten Gesellschaft, die wir später kennen lernen werden.

Gerade um die Zeit, als Squarcione seine Schule gegründet und bei aller Welt bis zum Kaiser in höchstem Ansehen gestanden haben soll, sehen wir doch die bedeutendsten künstlerischen Arbeiten, besonders

[1] Siehe oben pag. 9 und 11. — Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, Paris 1879, II, p. 164 ff.

[2] Diese Bemerkung macht auch Pietro Estense Selvatico in seinem Aufsatze über Squarcione (Scritti vari, Firenze 1869, p. 8), mit dessen Ansichten über Squarcione und sein Verhältnis zur venezianischen Kunst die oben ausgesprochenen in manchen Punkten übereinstimmen.

die des Santo und der Kapelle des Podestà fremden Künstlern anvertraut. Filippo Lippi, Paolo Uccello und Donatello werden aus Florenz, Jacopo Bellini aus Venedig gerufen. Das zeigt doch, dass man die Schwäche der Leistungen der Squarcione-Werkstatt wohl erkannte.

Dass Squarcione überhaupt erst recht spät zu seinem Ruhme als Künstler gekommen ist, wird auch durch das Stillschweigen des bedeutendsten zeitgenössischen Historikers von Padua, Michele Savonarola, der in seinen, um 1445 abgeschlossenen Commentaria de laudibus Patavii[1] an zwei Stellen die Paduanische Malerschule eingehend bespricht, recht wahrscheinlich gemacht. Nicht etwa Squarcione, sondern Giusto und Guariento die Paduaner, der grosse Florentiner Giotto und Altichiero da Verona und Jacopo Avanzo, Stefano da Ferrara werden von ihm als die Meister gepriesen, die Paduas künstlerischen Ruhm ausmachen, zu denen Schüler aus allen Teilen Italiens herpilgern, deren Werke ihnen als Vorbild dienen. Um 1445, wenige Jahre bevor Mantegna die ersten grossartigen Proben seines schon vollentwickelten Talentes gab, hätte Squarciones Kunstschule doch sicher sich schon so weit bekannt gemacht haben müssen, dass ein Mann, der wie Michele Savonarola das lebhafteste Interesse für die Kunst in seiner Vaterstadt bekundet, der gerade auf die wissenschaftliche Beziehung der Malerei zur Mathematik, zur Perspektive und damit zur Philosophie besonderen Nachdruck legt, auf sie hätte aufmerksam geworden sein müssen, zumal doch die antikisierenden und antiquarischen Bestrebungen, die den Grundzug der Kunst Squarciones gebildet haben sollen, ihm eine solche für Padua ganz neue Kunstrichtung besonders interessant und wichtig hätten erscheinen lassen müssen.[2]

Squarcione soll aber nicht sowohl durch praktische Anleitung, als vielmehr durch den Hinweis auf eine auserwählte Vorbildersammlung seine Schüler unterrichtet haben. Wenn es überhaupt schon zum mindesten

[1] Muratori, *Scriptores* XXIV, p. 1181.

[2] Der burleske venezianische Dichter Andrea Michieli detto Squarzola (Squarzina oder Strazzola) wird von einem, der ihm auf der Strasse begegnet, gefragt: „Sete voi di Squarzon, disse, lo artista, pittore egregio, a cui li altri se inchina?" Aus dem „di Squarzon" (Schüler des Squarcione) geht schon hervor, dass hier nur Mantegna, der berühmte Schüler und Adoptivsohn Squarciones, nicht Squarcione selber gemeint sein könne, wie auch der Herausgeber annimmt, zumal die Dichtungen des nach 1450 geborenen Squarzola, der übrigens einen ganz besonderen persönlichen Hass gegen Gentile Bellini zur Schau trägt, doch wohl erst in das letzte Viertel des XV. Jahrh., also in die Zeit nach dem Tode Squarciones fallen. Die Worte des Squarzola können also nicht zu Gunsten Squarciones ausgelegt werden. S. V. Rossi in *Giornale Storico della letteratura italiana* XXVI (1895), p. 3 und Venturi, *L'Arte* 1898, p. 356.

zweifelhaft erscheinen muss, ob jemand, der selber nicht malen kann, junge Künstler mit Erfolg unterrichten könne, so muss in einer Zeit handwerklichen Betriebes, in der die Kenntnis der Technik noch besonders schwierig war und den wesentlichen Teil des Unterrichtes bildete, ja vielfach fast wie ein Geheimnis behandelt wurde, ein solcher theoretischer Lehrgang als geradezu undenkbar erscheinen. Dem Charakter der Kunst der Frührenaissance, die mit ihrer ganzen Energie auf die Ausbildung der Technik und mit ihrem ganzen Enthusiasmus gerade auf den engsten unmittelbarsten Anschluss an die Natur hinstrebte, widerspricht eine solche Methode des künstlerischen Unterrichtes durch Vorbilder ebenso sehr, wie sie dem Geiste der Spätrenaissance, der Zeit der Akademiegründungen, in der die Schwierigkeiten der Technik fast überwunden, die „Erfindung", der Gegenstand der Darstellung und die Nachahmung gewisser klassischer Vorbilder dem erschlaffenden Kunstgefühl als der wesentlichste Teil des Kunstschaffens erschien, angemessen ist.

Wer kann hier die rekonstruierende Arbeit der pragmatischen Historiker der Mitte des XVI. Jahrhunderts verkennen, die ihre akademischen Anschauungen auch auf den Gründer der Paduanischen Schule übertragen? Vasari oder seine gelehrten Gewährsmänner haben offenbar erst von Mantegna, der ihnen als der grosse Kenner und Nachahmer der Antike, als der „gelehrte Maler" galt, den Rückschluss auf seinen Lehrer Squarcione gemacht und ihre Vorstellung vom Lehrer nach ihrer Vorstellung von seinem berühmten Schüler gebildet. Den Historiographen der Kunst von Vasari bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts kam es ja wesentlich auf eine fliessende, interessante Erzählung an, die keine Frage unbeantwortet, kein Rätsel ungelöst lassen durfte, sondern alles in ununterbrochenem Zusammenhang darzustellen hatte. — Wie die alten Historiker die dunklen Anfänge und die Lücken der Geschichte harmlos durch die Legende ausfüllen, so mischen auch sie kritiklos Thatsachen mit lokalen Traditionen und Anekdoten und suchen überall einen direkten lokalen Schulzusammenhang zwischen den einzelnen Künstlern, gewissermassen eine Erbfolge im Principat der Kunst an dem betreffenden Orte zu konstruieren. Das Verständnis für die geheimnisvolle, individuelle Entwickelung des Genies taucht selbst bei einem so feinen Kunstkenner wie Vasari nur blitzartig auf bei der Betrachtung der einzelnen Werke, während er sich bei der legendenmässig konstruierten Erzählung der künstlerischen Genealogien ganz auf die lokale Tradition verlässt. Und diese Traditionen sind überall durch den stärksten, oft fast blinden Lokalpatriotismus gefärbt, den man bei den alten Berichten immer sorgfältig in Rechnung ziehen muss. Dem grossen

Künstler der Heimatstadt muss um jeden Preis ein Lehrer unter den einheimischen Künstlern der vorhergehenden Generation gefunden werden. Squarcione, der „Vater der Maler“, muss naturgemäss der Lehrer aller paduanischen Künstler, der Gründer der Schule gewesen sein.

Squarcione mag viel Kunstsinn und allgemeine Bildung und wohl auch eine gewisse Kenntnis der Denkmäler des Altertums besessen haben und vor allem eine grosse praktische Geschicklichkeit im Verkehr mit Menschen und in der geschäftlichen Behandlung künstlerischer Unternehmungen, die so häufig fachlich unbedeutenden Menschen grossen Einfluss, ja oft eine leitende Stellung in ihrem Kreise verschafft. Trotz der grossen Schwäche ihrer Leistungen wusste er durch geschickte Benutzung der geeigneten Kräfte seiner Werkstatt einen grossen Ruf zu verschaffen, so dass die unselbständigeren seiner Gesellen sich der Beziehung zu ihm gerne rühmen mochten, und seine äusserlich angesehene Stellung leicht auch auf seine künstlerische Thätigkeit übertragen werden konnte.

Was wir aber mittelbar oder unmittelbar über seine Kunst erfahren, lässt ihn durchaus nicht als den Mann erscheinen, der eine neue künstlerische Entwickelung hätte anbahnen können, von dem die Anregungen für eine neue, entwickelungsfähige Kunstschule hätten ausgehen können, auf der fast die ganze oberitalienische Malerei der Frührenaissance fusst. Dazu bedurfte es gewaltigerer und anregenderer Kräfte, die mitten inne standen in der mächtigen künstlerischen Bewegung, die sich vor allem auf das tiefste Eindringen in die Natur und das Studium der Technik richtete. Und wenn wir nun neben dem schwächlichen, kühlen, interessierten Theoretiker Squarcione die bedeutendsten jener grossen Neuerer der Quattrocentokunst, die voll Kraft und Begeisterung, ohne Rücksicht auf äussere Konvenienz nur ihren künstlerischen Idealen zustreben, wenn wir einen Paolo Uccello und einen Donatello gerade zu jener Zeit in Padua thätig und mit Staunen und Bewunderung begrüsst sehen, so kann es uns keinen Augenblick zweifelhaft sein, auf wessen Einfluss der grosse Umschwung in der oberitalienischen Malerei zurückzuführen ist, wer die wahren Lehrer Mantegnas und seiner Mitschüler gewesen sind. Schlagender als durch das eigene Werk des Squarcione, der Komposition, Form und Ornament Donatello zu entlehnen sucht, könnte die Legende von seiner künstlerischen Hegemonie in Padua nicht widerlegt, ein deutlicherer historischer Hinweis auf den wahren Urheber des künstlerischen Aufschwunges in Padua nicht gewünscht werden.

Die mächtige Einwirkung der florentinischen Kunst, die ihre besten und charakteristischsten Vertreter nach Nordostitalien entsandt hatte, fand

allerdings einen wohl vorbereiteten, durchackerten und gedüngten Boden vor, der das frische Samenkorn kräftig entwickeln konnte und auch eigene gesunde Säfte in Fülle hegte, um eine neue Pflanze ganz nach der eigenen Art des Landes emporblühen zu lassen.

Wäre die Paduanische Schule des XV. Jahrhunderts eine selbständige, autochthone, so müsste sie ohne Zweifel ihren Ausgangspunkt von den grossartigen und bedeutenden Werken nehmen, die trecentistische Künstler in Padua ausgeführt hatten. Giottos Fresken in der Arena, die Werke der Veronesen Altichiero und Avanzo, in denen die Eigenart der venetischen Naturauffassung zum ersten Male klar und kräftig zum Ausdrucke kommt, hatten in Padua in jener Zeit ihre Wirkung nicht verfehlt und in einheimischen Künstlern eifrige Nachahmer gefunden.[1] Mit dieser älteren, wesentlich auf giottesker Grundlage sich entwickelnden Kunstrichtung zeigen nun aber, wie der Augenschein lehrt, und wie auch fast allgemein anerkannt wird, die Werke, die unter Squarciones Namen gehen, wie die seiner Schüler oder gar die Jugendwerke Mantegnas selber, in der Formbildung durchaus keinen unmittelbaren Zusammenhang.[2] Ihr Stil weist unverkennbar auf die venezianische Kunst als ihre Quelle hin. Die trecentistische Kunst in Padua ist eine unmittelbar aus Florenz oder aus Verona importierte, sie klingt aus, ohne in Padua wenigstens lebenskräftige Keime zu hinterlassen. Die Malerei des XV. Jahrhunderts in Padua schlägt naturgemäss, sobald sich eigene Schaffenskraft regt, ihre Wurzeln in Venedig, mit dem es nicht nur politisch, sondern auch in seiner Kultur, in seiner Empfindungsweise, seinem Volkscharakter eine Einheit bildet. *Auf der Formengrundlage der venezianischen Kunst beginnt die paduanische Malerei ihre neue Entwickelung.*

Die alte venezianische, im wesentlichen auf byzantinischen Traditionen beruhende Malerei hatte sich besonders unter dem Einflusse Gentiles da Fabriano und Pisanellos, die wahrscheinlich zwischen 1411 und 1420 in Venedig thätig waren, und angeregt durch die venezianische, wesentlich von Florenz abgängige Plastik, vielleicht auch durch Werke deutscher, wohl niederrheinischer Meister zu einem eigenen, selbständigen Kunststil entwickelt. In Antonio Vivarinis Werken um 1440 tritt die venezianische Malerei zum ersten Male mit Leistungen von klar ausgeprägt venezianischem

[1] Moschini führt a. a. O. pag. 7 ff. eine ganze Reihe von Paduaner Künstlern dieser Zeit auf. — S. Schlosser, *Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh.* XVI, Wien 1895, p. 144.

[2] Einen abweichenden Standpunkt vertritt Paul Schubring, *Altichiero u. seine Schule,* Leipzig 1898.

Charakter hervor, in denen die Grundzüge des Wesens und des Strebens des Volksgeistes charakteristisch zur Geltung kommen, und die deshalb auch lebens- und entwickelungsfähige Elemente für die Weiterbildung enthalten, die in ihrer Art auch heute noch als stilrepräsentierende Meisterwerke angesehen werden können. Von dieser Stilgrundlage stellen sich alle Verzweigungen der venezianischen Kunst als abhängig dar, sowohl die bellineske, wie die crivelleske und die paduanische, wenn sie auch durch verschiedenartige Einflüsse und besonders durch den persönlichen Charakter der einzelnen Meister modifiziert werden.

Die venezianische Malerei ist im höchsten Grade eine dekorative Kunst. In der reichen, farbenprächtigen Wirkung ihrer goldstrotzenden Bilder sieht sie ihren wesentlichen Zweck. Orientalische Einflüsse stehen dieser Richtung der venezianischen Kunst auf ornamentale Pracht sicher nicht fern. Die venezianische Kunst ist aber auch wesentlich rhetorisch und formell, ohne eindringendes Studium in das körperliche und geistige Wesen des Dargestellten. In Venedig hat man die Kunst offiziell nie ernst genommen, sie immer nur als äusserlichen Schmuck, als Zeichen der Macht und des Glanzes betrachtet. Kein kunstbegeisterter gebildeter Fürst hat die Künstler auf die Bahn des wissenschaftlichen Studiums gewiesen, keine innerliche und erregte Teilnahme des Volkes an Fragen der Kunst, keine scharf eindringende Kritik stachelte wie in Florenz die Künstler zur Vertiefung der künstlerischen Studien an. Wenn nicht rein äusserlicher Schmuck, wendet die Kunst in Venedig sich durchaus an die individuelle Empfindung, an das Gefühl, die Seelenstimmung des einzelnen Beschauers.

Der Geist des Volkes war auch nicht, wie der des florentinischen, auf das schnelle, scharfe Erfassen des Charakteristischen gerichtet. Zwischen klug berechnender, kalt eigennütziger Politik im Staatsleben und im Handel und leichten, nichtssagenden, nur die Sinne befriedigenden Vergnügungen und Schaustellungen teilte sich das Interesse der Venezianer als Masse. Mehr als irgendwo waren hier ideale Bestrebungen, künstlerische Empfindungen Privatsache des Einzelnen; die Kunst lebte so ganz im Halbdunkel der Empfindungen, das nicht durch scharfe Lichtstrahlen der kritischen Analyse ihres Formen- und Gedankengehaltes gestört wurde. Es liegt etwas Weichliches (auch heute noch) im Charakter des Venezianers, bei aller Zähigkeit in der Verfolgung seiner Ziele, die er lieber durch diplomatische Künste, durch Ueberreden und Zureden, als durch heftige, von der Leidenschaft eingegebene, entschiedene Handlungen zu erreichen sucht; wie in der sprachlichen Ausdrucksweise umständlich und wortreich, so bevorzugt er auch in der Wahl der Gegenstände in der bildenden Kunst

die unbestimmten Empfindungen, das Allgemeine, Zuständliche vor der bestimmten, scharf zugespitzten dramatischen Handlung.[1] Von der Epik des Ceremonienbildes, der „Sacra Conversazione“ kommt die venezianische Malerei mit der Vertiefung im Ausdruck der Empfindung ganz naturgemäss zur novellistisch-lyrischen Darstellung Giovanni Bellinis und Giorgiones.

Wie die weiche, feuchtigkeitsgesättigte Luft der Lagunenstadt die Umrisse der Formen im wärmeren Lichte nur verschwommen zeigt, das Auge für die Reize der Farben schärft, so lässt sie das Eindringen in die Struktur der Formen, das Streben, sich Rechenschaft zu geben von dem Mechanismus des Körpers, von den Bewegungen der einzelnen Glieder und Muskeln, für die naturgemässe Wiedergabe der Gestalten weniger unerlässlich erscheinen. Während die klare Luft besonders der den Bergen nahen Landschaften die Künstler zur scharfen Beobachtung der Einzelheiten führt, zum Studium der Anatomie und der Perspektive, vor allem in Toscana und Bologna, so legt die venezianische Kunst von Anfang an den Nachdruck auf den farbenprächtigen Glanz des Bildes, die gefühlvolle und würdevolle Darstellung der einzelnen Gestalt und die weiche angenehme Bildung ihrer Glieder, auf die stimmungsvolle, feingetönte und liebevoll behandelte Landschaft.

Es ist ganz merkwürdig, wie die venezianische Malerei trotz aller Gegenströmungen, die durch unmittelbaren Einfluss der mittelitalienischen Kunst hervorgebracht waren — besonders bei Jacopo und Gentile Bellini und bei Bartolomeo Vivarini — unbeschadet der Meisterschaft, die sie später in der Darstellung jeder Bewegung und jeder Form erreichte, immer in dieser Ersetzung der Form durch die Farbe ihre Eigenart und Grösse gesucht und gefunden hat. Sie ist immer die Kunst der Darstellung des Zuständlichen, des Grossartigen durch das Symbol der Handlung, die Ceremonie, nicht durch die Handlung selber geblieben. Wie wenig Bewegung ist in den Bildern Giov. Bellinis oder Giorgiones dargestellt; fast überall herrscht Ruhe, und die Wirkung ist durch die Gestalt als solche, durch ihren Charakter, ihre Stimmung, nicht durch ihre Bewegung und Handlung erzielt.

Schon in Antonio Vivarinis Werken, die die erste Stufe der Entwickelung der echt venezianischen Malerei würdig repräsentieren, finden wir diese Vernachlässigung der Form vor der Farbe. Hier ist freilich der

[1] Charakteristisch ist z. B. Gio. Bellinis Weigerung, sich für ein Bild für Isabella d'Este den Gegenstand vorschreiben zu lassen. Er will sich ganz seiner Phantasie überlassen. Vgl. die Briefe Bembos an Isabella (D'Arco, Delle Arti e d. Artefici in Mantova 1857, II, p. 57 u. 68) und Vianellos an Isabella vom 25. Juni 1501 (Archivio Veneto XIII [1877], p. 370).

Hauptnachdruck noch auf die äussere Pracht, auf den reichen Schmuck der Gewänder, auf die Sorgfalt der Ausführung des Ornamentalen gelegt, der Goldschmuck fast bis zur Ueberladung verwendet, aber doch sind die Farben auch hier schon von grosser Tiefe und Weichheit und vor allem zu einem harmonischen, stimmungsvollen Gesamtton zusammengestimmt. Das warme Rosa, das helle, bräunlich schattierte, kräftig leuchtende Gelb, warmes Hellblau und violette Töne sind neben dem Gold die charakteristischen und vorwiegenden Farben. Unter den reichen, steifen, goldstrotzenden Gewändern kommen die Formen des Körpers und ihre Bewegung kaum zur Geltung. Die Gestalten wirken durch ihre fast starre Ruhe zur Erhöhung des würdevollen, festlich weihevollen Eindruckes, der gewiss vor allem beabsichtigt war. Es lässt sich auch nicht leugnen, dass diese Gemälde ihrem kirchlichen Zwecke, eine feierliche Stimmung im Beschauer zu erwecken, ungleich mehr entsprechen, als die meisten, ihnen künstlerisch überlegenen Werke der florentinischen Kunst.

Der Zusammenhang mit der Malerschule von Köln, das ja in Deutschland in mancher Hinsicht eine ähnliche Stellung einnimmt, wie Venedig in Italien, ist hierin besonders augenfällig. Im Ausdruck der Gesichter liegt eine feine, weiche Empfindung, die milde Traurigkeit eines durch eigenen Schmerz nicht hart und bitter, sondern sanft und liebevoll gewordenen Gemütes. Selbst der eifervolle Ambrosius auf Antonio Vivarinis Bild in der Akademie in Venedig, der die Geissel schwingt, schaut recht wenig streng drein. Die Kopfform charakterisiert sich durch eine auffallende Breite und Weichheit; die Form der Frauenköpfe nähert sich dem Runde, die der Köpfe der alten Männer dem Quadrate. Die kleine, feine, gerade Nase und der kleine Mund verschwinden fast zwischen den dicken, fleischigen Wangen und der steil aufsteigenden Stirne. Die abstehenden Ohren und das reiche Lockenhaar lassen die Kopfform nur noch breiter erscheinen. Vivarinis Gestalten scheinen fast keine Knochen zu haben unter dem dicken, weichen Fleische. Auch die Hände mit zu grosser, sehr breiter Handwurzel und kurzen rundlichen Fingern sind von grosser Weichheit. In der Gewandung herrscht die weiche, runde Linie vor, ovale Faltenaugen, ohne Ecken und Kanten. Von den Körperformen lässt die reiche, steife Gewandung wenig sehen, das Naturstudium, das Verständnis für Form und Charakter des Körpers, der Bewegungen und des Ausdrucks ist ein recht beschränktes. Ueberall also tritt uns in der venezianischen Kunst direktester Gegensatz zur florentinischen Kunst, mit ihrem Streben nach genauer Kenntnis des Körpers, nach grösster Energie in Bewegung und Ausdruck entgegen.

Jacopo Bellini ist lange Zeit Schüler und Gehilfe Gentiles da Fabriano gewesen, er hat mit ihm längere Zeit in Florenz gearbeitet, und doch ist er im Grunde durchaus Venezianer geblieben. Das Formengerüst seiner Gestalten, ihre Bewegungen und ihre Gefühlsweise sind die gleichen wie die in den Werken Antonio Vivarinis. Die Kopfform hat dieselbe Breite und Rundung, die Glieder ganz ähnliche Bildung, die Bewegungen zeigen die gleiche Ruhe und langsame Schwerfälligkeit, die Falten dieselbe Weichheit. Der Einfluss Gentiles da Fabriano und der Florentiner giebt sich besonders in der schärferen, präziseren Zeichnung der Umrisse, in der plastischeren Modellierung, den knochigeren Formen und in den schlankeren Prôportionen seiner Gestalten zu erkennen. Der Ausdruck der Empfindung ist etwas energischer und kräftiger. In der Färbung scheint Jacopo noch stärker von Gentile da Fabriano abhängig gewesen zu sein. Wenn auch die erhaltenen Werke in dem Zustande, in dem sie sich befinden, wenig Anhaltspunkte für ein Urteil bieten, so lässt sich doch feststellen, dass seine Farbe viel weniger hell und weich gewesen ist, als die Antonio Vivarinis. Die Gegensätze von Licht und Schatten sind stärker, die einzelnen Lokaltöne treten schärfer und kräftiger hervor. Die Farben sind tiefer und dunkler, ein rötlich-bräunlicher Gesamtton herrscht vor. Die Fleischtöne sind bräunlich in strichelnder Behandlung schattiert mit starkem rötlichen Schimmer in den Lichtern. Wie Gentile, scheint Jacopo goldpunktierte Gewänder zu lieben, während er andererseits die übermässige Verwendung des Goldes vermeidet.

Ausser den beiden bezeichneten, poesievollen Madonnenbildern (in der Accademia in Venedig und in der Galleria Tadini in Lovere) und dem sehr stark übermalten, aber doch noch grossartig wirkenden Crucifixus in der Gallerie in Verona sind uns von Jacopos sicher beglaubigten Werken nur noch die beiden Skizzenbücher erhalten, die im British Museum in London und im Louvre in Paris aufbewahrt werden.[1]

Wie weit Jacopo später, als er in Padua thätig war, durch Donatello beeinflusst worden ist, können wir leider nicht mehr beurteilen, da von seinen späteren Werken, in denen übrigens auch die Mitarbeit seiner Söhne den Anteil des Alten nicht leicht würde erkennen lassen, keines uns erhalten geblieben ist; die beiden Bücher mit Zeichnungen jedoch, deren eines 1430

[1] Ueber ein bezeichnetes und 1453 datiertes Gemälde Jacopos in Rovellasca bei Saronno s.: *Le Gallerie Nazionali Italiane*. Roma. Ministero d. Publ. Istruzione I, 1894, p. 6 und Cantalamessa, *Ateneo Veneto* XIX (1896), I, p. 154.

datiert ist,[1] geben uns einen überaus wertvollen Einblick in seinen früheren Stil und in seine Arbeitsmethode. Die Zeichnungen enthüllen uns nicht einen im wahren Sinne des Wortes genialen, grossartig originalen Künstler, sie bekunden aber vollauf seine feinsinnige Beobachtungsgabe, seine eindringliche Sorgfalt im Studium und seine Vielseitigkeit des gegenständlichen Interesses. Hinter seinen florentinischen Zeitgenossen und Pisanello bleibt Jacopo in der Komposition und Formengebung weit zurück, und auch innerhalb der einzelnen Skizzenbücher lässt sich ein eigentlicher Fortschritt kaum wahrnehmen. Im allgemeinen herrscht eine gewisse Eintönigkeit, z. B. auch im Landschaftlichen und in den fast immer vom gleichen einfachsten Gesichtspunkte aus gezeichneten perspektivischen Ansichten. Jacopo hat wenig Gefühl für Komposition und für die Proportionen der Gestalten zu einander (knieende Gestalten sind z. B. so hoch wie die Sitzende, vor der sie knieen) und zum Raume. Er dringt nicht zu einer überzeugenden Wirklichkeit vor und kommt eigentlich über die Andeutung nicht hinaus. Die Bedeutung der Zeichnungen für die venezianische Kunst liegt aber vor allem darin, dass Jacopo überall auf eigene Beobachtungen der Natur ausgeht, sich über Formen und Bewegungen an der Natur Rechenschaft zu geben sucht. Jacopo ist kein grosser, aber ein sehr gewissenhafter und tüchtiger Künstler, der ehrlich und eifrig und vor allem selbständig studiert und besonders das Technische seiner Kunst vollkommen beherrscht und deshalb den Ruhm, den er in seiner Zeit genoss, vollauf verdient.

Diese Eigenschaften müssen ihn in hervorragender Weise zum Lehrer geeignet gemacht haben; seine gründliche Technik, sein unermüdlich auf die Beobachtung aller Einzelheiten in der Natur hinweisendes Studium, seine feine, zarte Empfindung für Anmut und Würde waren eine notwendige Vorbedingung für die künstlerische Ausbildung sowohl seiner beiden Söhne, wie auch für die überaus feine detaillierte Technik Mantegnas. Wüssten wir auch nichts von Jacopo Bellini, der Bildungsgang dieser drei Künstler müsste uns notwendig einen solchen Lehrer voraussetzen lassen.

Bei wem Mantegna das Farbenreiben und das rein Materielle der Technik gelernt hat, kann uns im Grunde gleichgiltig sein, diese elementaren Kenntnisse konnte er sich in Squarciones Werkstätte, in der mancher geschickte Techniker thätig sein mochte, so gut wie anderwärts aneignen,

[1] Das Buch im Louvre muss schon deshalb später entstanden sein als das Londoner (Mitte der vierziger Jahre), weil hier (Phot. Giraudon 792) Donatellos Reiterstatue des Gattamelata, oder wenigstens eine Zeichnung des Pferdes nachgeahmt ist.

bedeutungsvoll für seine Entwickelung können nur die Einflüsse gewesen sein, die bestimmend auf die Richtung seines Bildungsganges eingewirkt haben. Nur neue und grossartige Ideen in der Technik und in der geistigen Auffassung, die imponierend ihm gegenübertreten, können auf ein junges Talent einen solchen bestimmenden Einfluss gewinnen; dem Veralteten, Schwächlichen, Theoretischen wird die schaffensfreudige Jugend nur zu leicht geneigt sein, mit Verachtung und mit prinzipiellem Widerstande entgegenzutreten. Dass dies auch bei Mantegna Squarcione gegenüber der Fall gewesen sein muss, geht schon aus einer Vergleichung von Mantegnas frühesten Werken, z. B. dem Lukasaltar in der Brera in Mailand mit Squarciones gleichzeitigem Hieronymusaltar hervor, lässt sich aber auch aus äusseren Anzeichen entnehmen.

Seine Opposition gegen Squarcione, die ihn im Jahre 1456, als er kaum 25 Jahre alt war, dazu trieb, von seinem alten Lehrer vor Gericht Rechenschaft über sein Verhalten gegen ihn zu fordern, wird sicher nicht plötzlich entstanden sein. Er muss jedenfalls schon um 1448 in Squarciones Werkstatt wenigstens künstlerisch eine ganz unabhängige, wahrscheinlich sogar die leitende Stellung eingenommen haben, wie der Vertrag, den Squarcione um diese Zeit mit ihm schloss, deutlich genug erkennen lässt. Zweifellos ist Mantegna überaus früh reif gewesen. Wenn er schon in so jugendlichem Alter selbständig ein grosses Altarbild für eine der grössten Kirchen Paduas, für S. Sofia, ausführen konnte, das, wie Vasari sagt, das Werk eines alten, erfahrenen Meisters zu sein schien, so muss er in jener Zeit nicht allein schon voll entwickelt gewesen sein, sondern auch seinen Weg mit klarem Bewusstsein verfolgt haben und auch von anderen als selbständiger Künstler anerkannt worden sein.[1]

Je mehr er sich jenes Gegensatzes zu seinem Meister und der eigenen Kraft bewusst wurde, um so mehr musste er sich von ihm abgestossen fühlen und mit um so grösserem Enthusiasmus sich den neuen Kunstidealen zuwenden, die ihm von Florenz in Donatello, von Venedig aus in den Bellini,

[1] Einen ferneren Beweis für das Ansehen, das sich Mantegna schon in jungen Jahren zu verschaffen gewusst hat, würde uns seine Beschäftigung in Ferrara im Jahre 1449, wo er den Marchese Leonello und seinen Günstling Folco da Villafora porträtierte, liefern, wenn wir den hier genannten „M. Andrea de Padova" ohne weiteres mit ihm identifizieren könnten. Es gab allerdings um diese Zeit in Padua mehrere angesehene Maler des Namens Andrea. S. Campori, *Pittori degli Estensi,* 1886, p. 357 (Atti d. Dep. d. Stor. Patria, Modena 1886, 3. III, 2). — Venturi, *Rivista storica italiana* I (1884), p. 607; Crowe u. Cavalcaselle (*Geschichte der ital. Malerei,* deutsch von Jordan, Berlin 1873), V, p. 417, Anm. 51 (wo 1459 statt 1449 angegeben ist).

dem alten, noch etwas unbeholfenen, aber gründlichen, ganz im modernen Geiste die Natur durchforschenden Jacopo Bellini und seinem genialen Sohne entgegentraten. Jedenfalls um 1450, wahrscheinlich schon früher waren die Bellini länger in Padua thätig.[1] Mantegnas Verhältnis zu den Bellini beschränkte sich keineswegs auf gesellschaftliche Beziehungen. Freilich werden ihn auch die persönlichen Eigenschaften der Familie angezogen haben. Jacopo wie seine beiden Söhne erscheinen uns als edle und liebenswürdige Charaktere. Pflichtbewusster, pietätvoller Sinn spricht aus dem Testament Gentiles, und Giovannis freundschaftliches Benehmen Dürer gegenüber giebt uns einen hohen Begriff von seinem vornehmen Wesen. Wie der hochangesehene und gefeierte Vater, so werden sich auch die mit ihm lernenden und künstlerisch ideal strebenden Söhne schnell Mantegnas Freundschaft erworben haben. Ja, noch stärkere Gefühle fesselten ihn an die Familie Bellini. Im Beginne des Jahres 1454[2] heiratete Mantegna Jacopo Bellinis Tochter Nicolosia.

Diese innigen persönlichen Beziehungen Mantegnas zu den Bellini mögen den Gegensatz zwischen ihm und Squarcione, der seinem Aerger darüber, dass sein talentvollster Gehilfe sich auf die Seite seiner gefährlichsten Konkurrenten geschlagen hatte, in harter, ungerechter Kritik seiner Werke Luft machte, noch verschärft und auch den künstlerisch engen Anschluss Mantegnas an die Bellini begünstigt haben.

In der That konnte Mantegna von den Bellini viel lernen, er konnte von ihnen lernen, ohne seiner künstlerischen Natur irgend welchen Zwang anzuthun, denn *Mantegna ist seinem ganzen künstlerischen Wesen nach Venezianer*. Das sinnig stimmungsvolle, träumerisch unbewusste Insichversunkensein seiner Menschen, das Verhaltene in allen ihren Bewegungen, mögen sie noch so heftig scheinen sollen, das massvoll Rhythmische der wie von Musik geleiteten, fast schleppenden, wie auf Tönen verweilenden Bewegungen entspricht ganz der Eigenart der in der Nähe des Meeres geborenen Veneter. Gerade in dieser Stimmung, mehr noch als in Formen und Farben offenbart sich Mantegna als Venezianer. Er steht aber auch formal und technisch in seinen früheren Werken noch ganz auf der Formengrundlage der alten Venezianer. Man vergleiche, um sich davon an einem

[1] Jacopo Bellini und seine Söhne hatten nach M. A. Michiel (*Anonimo Morelliano*, hrsg. von Th. Frimmel, Wien 1888, p. 4 u. 6) im Santo in Padua gearbeitet, irrtümlich wird die Jahreszahl auf dem Altarbilde der Gattamelata-Kapelle 1410 angegeben, es ist fraglich ob 1440 oder 1460 od. dgl. gelesen werden muss.

[2] S. Paoletti, *Raccolta di Documenti inediti dell'Archivio di Venezia*. Padova 1894, fasc. I (s. Anhang).

augenfälligen Beispiel zu überzeugen, Mantegnas Lukasaltar in der Brera in Mailand mit den Altarwerken Antonio Vivarinis, z. B. dem Antonio zugeschriebenen Polyptychon in derselben Sammlung. Die Aehnlichkeit liegt nicht allein in der fast genau gleichen Anordnung der Heiligengestalten auf Goldgrund im Rahmen, ohne Zusammenhang miteinander, in zwei Reihen, unten in ganzen Gestalten, oben in Halbfiguren, unter denen auch in der Mitte Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes nicht fehlt; wir finden das gleiche Formenschema, die volle, ovale, fast runde Kopfform, die weichen, fleischigen, ruhigen Gesichter, die Bildung der Extremitäten, Rhythmus der Bewegung und des Wurfes der Gewänder, den milden, ruhigen Ausdruck und endlich besonders auch die Farbenskala mit dem Hellrosa, dem Gelb, dem Blau, wie wir sie bei Antonio Vivarini beobachteten.

Freilich ist in Mantegnas Werk Natürlichkeit und Freiheit der Bewegungen und Formen unendlich grösser, der ganze Abstand einer neuen Zeit von einer alten liegt zwischen ihm und Vivarini, aber doch ist die Gemeinsamkeit der formalen Grundlagen und der durch den lokalen Charakter gegebenen Empfindungsweise unleugbar. Nur ist der junge Künstler aus dem Abhängigkeitsverhältnisse von der Kunst des alten Vivarini so schnell zur Selbständigkeit durchgedrungen, dass die Beziehung zu ihr in seinen Werken nicht mehr leicht zu erkennen ist. Die unmittelbaren Vorbilder, die Mantegna in seiner frühesten Jugend in Squarciones Werkstatt und an anderen Orten vor Augen standen, sind also die Gemälde der alten Venezianischen Schule Antonio Vivarinis gewesen, Werke desselben Stils, aus dem sich auch die Kunst der Bellini entwickelt hat.

Wenn wir in den Jugendwerken Mantegnas und Giovanni Bellinis eine stilistische Verwandtschaft beobachten können, die so eng ist, dass bis vor kurzem diese Jugendwerke Giovanni Bellinis für Arbeiten Mantegnas angesehen wurden, und wenn wir diese gemeinsamen Züge in den Zeichnungen Jacopo Bellinis wiederfinden, so dürfte es wohl keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass wir in Jacopo den Lehrer der beiden jungen Maler zu sehen haben, ohne dass damit eine Wechselbeziehung zwischen ihnen oder andere Einflüsse ausgeschlossen wären. Es ist ein Glück für unsere kunsthistorische Einsicht, dass das Londoner Skizzenbuch Jacopo Bellinis eigenhändig von ihm bezeichnet und mit der Jahreszahl 1430 datiert ist,[1]

[1] Die Inschrift ist eigenhändig und lautet: „*De mano de mj* (venezianisch für me, nicht Abkürzung von „messer" wie man gewöhnlich annimmt) *iacobo bellino veneto 1430 In uenetja.*"

denn sonst würde man gewiss auch hier wieder das wirkliche Verhältnis auf den Kopf gestellt und wie gewöhnlich einen Einfluss Squarciones oder Mantegnas auf den alten Bellini angenommen haben. Durch das Datum wird aber jede Beziehung Jacopos zu Squarcione für die Zeichnungen ausgeschlossen. Abgesehen davon, dass für die Annahme solcher Beziehungen absolut kein Anhaltspunkt vorläge, hat Squarcione nach 1423 seine langen Reisen angetreten und begegnet uns erst 1439 wieder als Leiter einer Werkstatt in Padua, Jacopo kann jedenfalls erst nach 1425 aus Toscana zurückgekehrt sein, wo er seine künstlerische Ausbildung abgeschlossen hatte. Der Einfluss Jacopo Bellinis auf seine Söhne sowohl wie auf viele Paduaner Maler und im besonderen auf Mantegna wird durch die Skizzenbücher in das hellste Licht gestellt.

In der Komposition bemerken wir bei Jacopo Bellini wie in den Werken seiner Söhne und Mantegnas den unvermittelten Uebergang des Vordergrundes in die Ferne, das Fehlen eines Mittelgrundes, die gleiche coulissenartige Anordnung der Gebäude und der Berge des Hintergrundes. Ebenso ist die Behandlung des Landschaftlichen, die Bildung des felsigen Bodens, der nach hinten sich windenden oder den Berg hinaufführenden Wege, der Pflanzen und Bäume offenbar den Zeichnungen Jacopos entlehnt. Auch das dürre Bäumchen, das Jacopo im Vordergrunde anzubringen liebt, finden wir bei ihnen wie bei vielen anderen Paduanern fast regelmässig wieder. Auf Jacopos gründliche, wenn auch in der Anwendung noch etwas zaghafte und ungeschickte Perspektivkonstruktion ist schon hingewiesen worden. Er kannte jedenfalls die Bedeutung des Augenpunktes und andere Elemente der Optik. Im Ausdruck der Gesichter ist die Aehnlichkeit weniger gross, obwohl besonders Giovanni Bellinis frühe Typen doch eine unverkennbare Verwandtschaft mit denen seines Vaters zeigen. Man vergleiche z. B. Jacopos Klage um die Leiche Christi (Buch im Louvre Phot. Giraudon 737) mit Giovannis Pietà im Dogenpalast in Venedig. In dem feinen, milden Gesichtsausdruck, der zarten Empfindung der Madonnen Jacopos in Lovere und in Venedig fühlen wir wohl, was die Schüler in der Feinheit des Ausdruckes und in der Delikatesse der Bewegungen von dem Alten lernen konnten.

Besonders interessant und beweiskräftig für den innigen Zusammenhang Mantegnas mit den Bellini sind die Entlehnungen aus Jacopos Skizzenbüchern. Aus der grossen Fülle seien nur einige Beispiele herausgegriffen. Mantegnas und Giovannis Darstellungen des Oelbergs (in der National-Gallery in London) gehen beide auf eine Komposition Jacopos zurück. (Londoner Skizzenbuch fol. $43^{b}/44^{a}$), in einer Geisselung im Louvre-Skizzenbuch (Phot. Giraudon 730) fallen uns die beiden neugierig

zuschauenden Kinder auf, die Mantegna, ebenso wie Typen von Türken, in der Eremitanikapelle verwendet hat, der Reiter in der Enthauptung Jacobi ebenda begegnet uns im Londoner Skizzenbuch (fol. 50[b]), ebenso das häufige Motiv des von hinten gesehenen, den Abhang hinunterreitenden Kriegers; die Gruppe der Frauen in Mantegnas Kreuzigung im Louvre ist sicher nicht unabhängig von Jacopos Zeichnung im Pariser Buche (Phot. Giraudon 734), wie auch der Zug der Könige, der den um den Berg sich windenden Weg herabzieht, in Mantegnas Triptychon in Florenz sich ganz ähnlich in mehreren Zeichnungen der Anbetung der Könige im Pariser Bande (Phot. Giraudon 724), wiederfindet. Besondere Aufmerksamkeit verdienen Jacopos Studien nach der Antike. Während wir bei Squarcione, der als der eigentliche Klassicist gilt, Anlehnungen an die Antike überhaupt nicht bemerken konnten, finden wir den alten Bellini im Besitze einer recht beachtenswerten Kenntnis antiker Denkmäler, die er vielleicht selber in Rom sich angeeignet hatte, und die er seinen Schülern aus frischer künstlerischer Anschauung übermitteln konnte. Mantegna verwendet z. B. in den Fresken der Eremitanikapelle in Padua eine antike Inschrift, die auch Jacopo in einer seiner Zeichnungen wiedergiebt.[1]

Es braucht nicht hervorgehoben zu werden, wieviel freier, geschickter und grossartiger die Kompositionen und Motive Jacopos von Mantegna und Giovanni individuell verwertet wurden, dass Mantegna trotz dieser Entlehnungen durchaus original bleibt, es kam hier nur darauf an, an diesen augenfälligen Beispielen zu zeigen, dass Mantegna zu Jacopo im Verhältnisse des Schülers zum Lehrer, zu Giovanni Bellini in dem des Schülers zum Mitschüler gestanden hat.[2]

Es ist ganz leicht erklärlich, dass die frühen Bilder Giovanni Bellinis Mantegna zugeschrieben worden sind, da zu Bellinis Kunst, wie sie aus seinen späteren Werken allgemein bekannt war, dieser frühe Stil in einem gewissen Gegensatze steht, während er mit unserer Vorstellung von Mantegna vollkommen übereinstimmt. Mantegna ist in dieser Richtung auf die klar und scharf ausgeprägte Formendarstellung, in der Anlehnung an florentinische Dramatik und Plastik weiter fortgeschritten, während Giovanni Bellini sich bald rückhaltlos seiner echt venezianischen, weichen, formen-

[1] S. *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France* 1884, p. 255 (E. Müntz) „T. Pullio T. L. Lino etc.“ Corpus Inscript. Latin. V, 2528.

[2] Auf Jacopo Bellinis Bedeutung als Künstler und als Lehrer, besonders auch Mantegnas hat G. Cantalamessa im *„Ateneo Veneto“* XIX (1896), I, p. 145 ff. mit Nachdruck hingewiesen. Vgl. dagegen Venturi in *„Cultura“* vom 15. Okt. 1896 u. wiederum Cantalamessa im *Ateneo Veneto* XX (1897), I, p. 1.

verschmelzenden, rein malerischen Ausdrucksweise, die der aufmerksame Beobachter auch schon in jenen allerfrühesten Werken angedeutet finden kann, zuwandte. Auch Gentile Bellini ist wie Giovanni wieder venezianischer als der Vater, besonders in der Farbe. In jenem, ihm eigentlich fremden, sozusagen mehr zeichnerischen Stil musste Giovanni hinter Mantegna zurückbleiben und mehr der lernende als der lehrende Teil sein. Sicher aber hat Mantegna nicht versäumt, sich Giovannis überlegene Maltechnik und Farbenbehandlung zu nutze zu machen. Ein interessantes Beispiel der Wettarbeit der beiden jungen Künstler bieten uns die Madonnen Giovanni Bellinis und Mantegnas in Berlin, die die grösste Verwandtschaft miteinander zeigen.

Der Einfluss, den Jacopos Zeichnungen nachweislich auf die Söhne und auf Mantegna ausgeübt haben, berechtigt uns, auch in der Maltechnik Jacopo als das Vorbild seiner Schüler anzusehen. Der Nachweis lässt sich hier allerdings schwerer führen, da von Jacopos Bildern nur sehr wenige, und auch diese nur schlecht erhalten, übrig geblieben sind, aber die charakteristische, grau-bräunliche, dunklere, tiefere Färbung Jacopos finden wir im Gegensatze zu der helleren vivarinesken Färbung in manchem früheren Werke Mantegnas, und zwar vornehmlich in denen, deren technische Ausführung in Wasser- oder Leimfarben auf Leinwand auf Jacopos Beispiel zurückzuführen ist. Es soll bei der Besprechung der einzelnen Werke darauf aufmerksam gemacht werden, besonders bei den Eremitanifresken, in denen Mantegna die Technik ziemlich stark und unvermittelt in charakteristischer Weise ändert.

So war also der künstlerische Grund und Boden, auf dem Mantegna seine ersten Schritte that, auf dem seine Mitschüler und Arbeitsgenossen, soweit sie nicht in fremden Schulen ausgebildet waren, sich bewegten, durchaus venezianisch. Sie standen auf der Kunststufe Antonio Vivarinis oder in direkter Abhängigkeit von Jacopo Bellini und wären mit wenigen Ausnahmen gewiss lange ruhig und gedankenlos auf diesem Wege weitergeschritten, wenn nicht neue, überwältigend grosse Kunsteindrücke sie alle von ihrer Bahn abgelenkt hätten.

Donatellos Auftreten in Padua im Jahre 1443[1] kann als die Geburtsstunde der Paduanischen Schule des XV. Jahrhunderts bezeichnet werden. Wie schon die Berufung des grossen Künstlers für die Ausschmückung

[1] S. Gonzati, *Basilica di S. Antonio.* — Andrea Gloria, *Donatello Fiorentino e le sue opere in Padova.* Padova 1895.

des Santo, wenn sie mit Bewusstsein, wahrscheinlich auf den Rat Palla Strozzis, beschlossen worden ist, ein grosses künstlerisches Verständnis und die volle Erkenntnis der Unzulänglichkeit der einheimischen Kräfte beweist, jedenfalls aber einen neuen Aufschwung des Kunstinteresses der gelehrten Stadt erkennen lässt, so ist seine Einwirkung durch Lehre und durch seine Werke für die Entwickelung der oberitalienischen Kunst, besonders ausserhalb Venedigs, geradezu epochemachend gewesen. Sein Einfluss war um so nachhaltiger, als er nicht nur toskanische Künstler mit sich nach Padua brachte, wie z. B. Paolo Uccello, Giovanni da Pisa und andere, sondern auch die einheimischen Künstler an sich zog und bei seinen Arbeiten verwendete. Seine Thätigkeit scheint sich auch nicht bloss auf die Ausführung des gewaltigen Reiterdenkmals des Gattamelata und der Skulpturen der Tribuna des Santo beschränkt, sondern vielleicht sogar in einer Oberleitung aller Ausschmückungsarbeiten des Santo bestanden zu haben, da auch Maler unter seinen Gesellen genannt werden.

In Padua, wie in Venedig, wurde Donatello mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen, so dass er als echter Florentiner, wie Vasari erzählt, sich nach dem kritischen Florenz zurückzukehren gesehnt habe, weil er in Padua zu viel und zu unbedingt gelobt würde. Seine Stellung wurde sogleich eine herrschende und keiner der einheimischen oder der venezianischen, in Padua thätigen Künstler hat sich seinem Einflusse zu entziehen vermocht, die tüchtigen gaben sich ihm mit Begeisterung hin, und auch die schwächsten und armseligsten Maler suchten seinen Werken wenigstens die äusserlichen Eigenheiten seines Stils abzusehen.

In der That hat kein anderer Künstler jener Zeit durch die innere Grösse seiner Kunst wie durch die äussere lebendige Form eine so gewaltige Wirkung auf die Mitwelt, Künstler und Laien ausgeübt, wie Donatello. Gerade die Eigenschaften, die der venezianischen Kunst fehlten, zeigte ihr Donatello in der höchsten Ausbildung. Man könnte ihn den florentinischsten aller Florentiner Künstler nennen, weil er die charakteristischen Züge der toskanischen Kunst in allerhöchster Potenz und Reinheit zum Ausdruck brachte, vor allem das scharf in das Wesentliche, in die Struktur des Körpers, in den Mechanismus seiner Bewegungen eindringende, liebevolle, fast andächtige Studium der Natur, das Streben nach präzisem Ausdruck des Inhaltes der Darstellung in dramatisch konzentrierter Komposition wie in jeder einzelnen Gestalt, das prägnante Hervorheben des Charakteristischen jeder Erscheinung und dabei eine stark subjektive, ganz individuelle Empfindung, die den Gefühlen des Beschauers kein

Zugeständnis macht, sich zu ihm in Beziehung zu setzen verschmäht, sondern ihn mit ihm mitzuempfinden zwingt.

Schon in Giottos Fresken in der Cappella dell' Arena in Padua hatte Mantegna den grossen monumentalen Florentiner Stil kennen gelernt, bestimmte Beziehungen Mantegnas zu Giottos Kunst mit ihren drastisch bedeutungsvollen Bewegungen lassen sich aber nicht nachweisen, obwohl sie gewiss nicht ohne eine innere Wirkung auf ihn geblieben sein kann. Der junge Künstler mag damals auch zu eifrig mit dem Studium des Technischen und der materiellen Nachahmung der Natur beschäftigt gewesen sein, um sich mit vollem Verständnis in die mehr geistig als körperlich wahren Darstellungen Giottos vertiefen zu können, dessen Stil ihm doch auch als veraltet erscheinen musste. Es wird ihm auch dazu kaum Zeit geblieben sein, denn schon in seinem 13. Lebensjahre sah er sich Donatello gegenüber, dessen ganz moderner, von den neuen geistigen Ideen der Zeit getragener Stil schon in seinem durchaus naturalistischen Streben ihn mächtig anziehen musste und kaum andere Eindrücke daneben aufkommen lassen konnte. Mag er auch vielleicht schon vor Donatello mit Jacopo Bellini oder mit Filippo Lippi[1] bekannt geworden sein, vor der neuen Sonne mussten die schwächeren Lichter erbleichen. Auch Paolo Uccellos Studien und Kenntnisse werden in derselben Richtung auf Mantegna gewirkt haben; doch können wir uns, zumal seine Werke in Padua zerstört und farbige Fresken von ihm überhaupt nicht erhalten sind, schwer eine genauere Vorstellung von seinem Einflusse auf Mantegna machen. Neben Donatello muss jedenfalls auch er in die zweite Reihe zurücktreten.[2]

Die Anregung Donatellos musste in erster Linie bedeutungsvoll werden für Mantegnas Naturstudien. Die Begeisterung, die ihn als wahren Künstler und als Sohn der Renaissance für die Natur erfüllte, musste ihm Donatellos Kunst als die Verkörperung seiner Ideale erscheinen lassen. Hier sah er das grosse Ziel erreicht, zu dem eindringende, ernste Beobachtung des wirklichen Lebens den Künstler führen kann. Hier konnte er die glänzende Bestätigung, dass er auf dem rechten Wege sei, erblicken. Mantegna lernte von Donatello, *wie* man die Natur studieren müsse. Es wird eine der wesentlichsten Aufgaben unserer Betrachtung der Werke Mantegnas sein, immer und überall nachzuweisen, wie die liebevolle und verständnisvolle Beobachtung und Darstellung der Natur den Grundzug seines künstlerischen

[1] S. oben S. 20.

[2] W. Bode hat im Berliner Galleriewerk „Die Gemäldegallerie der Kgl. Museen zu Berlin" auf den Einfluss Donatellos auf Mantegna zuerst mit Nachdruck hingewiesen.

Wesens bildet. Wie wirkungsvoll Donatellos Beispiel hierin für Mantegna gewesen ist, können wir aber auch an besonderen Kennzeichen nachweisen. Von ihm hat Mantegna die Richtung auf die plastische Bildung der Form empfangen. Mag auch der Einfluss antiker Skulpturen, die ihm übrigens auch wieder durch Donatello künstlerisch näher gebracht worden sind, dabei mitgewirkt haben, wesentlich muss das Beispiel Donatellos ihn in diese Bahn gelenkt haben. Seine Formen sind knochiger und magerer, die Umrisse seiner Gestalten gewinnen eine Schärfe, die Modellierung einen Kontrastreichtum, dem unverkennbar das Vorbild der Bronzeplastik zum Grunde liegt, und die zu der Formenschwäche der früheren venezianischen Kunst im schärfsten Gegensatze steht. Der Charakter der ganzen Paduanischen Schule wird durch diese Tendenz auf das Plastische bestimmt, und nicht allein in der Form, sondern auch in der Farbe durch die Bronzeplastik stark beeinflusst.

Dies Streben nach Schärfe der Formendarstellung musste ganz naturgemäss auch zu einer Vertiefung der geistigen Charakteristik durch Bewegung und Ausdruck führen. Donatello, der, man kann fast sagen, alles der Charakteristik opfert, durch die Charakteristik zur Grösse vordringt, hat Mantegna fast ein Stück von seinem Wege abgelenkt, seinem Schönheitsgefühl in seinen frühesten Werken Zugeständnisse abgelockt, die der zu gelehrige Schüler bald bereut haben mag. Wie in anderen Beziehungen so auch in dieser ist er später wieder mehr zu seiner einheimischen, venezianischen Formensprache zurückgekehrt. Als wahrhaft grosser Künstler ist er auch von Donatello, wenn überhaupt, nur vorübergehend beherrscht worden. Er lernt von ihm und assimiliert vollständig, was seiner eigenen Natur gemäss ist und stösst energisch von sich, was seinem eigenen Kunstcharakter nicht entspricht. Mag er auch viele Kunstgriffe in der Komposition, der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, in der Wiedergabe von Bewegungen beim eifrigen Studium seiner Werke ihm abgesehen, sogar manche Eigenheiten, wie besonders die naturalistische, wulstig dicke Gewandbehandlung, einzelne Motive der Komposition und vor allem die antikisierenden Dekorationen mit ihren Putten, Friesen, den schweren Fruchtguirlanden und anderes mehr nachgeahmt haben, so kommt doch auch in den Werken, in denen er sich Donatello am meisten nähert, seine eigene Natur vollständig zur Geltung, der Gegensatz seiner Empfindungsweise zu der Donatellos künstlerisch zum Ausdruck.

Donatellos Kunst geht im wesentlichen auf die Gesamtwirkung der Darstellung, sie giebt vom einzelnen nur so viel als unumgänglich notwendig, ihr ganzes Streben geht auf eine mächtige Wirkung durch heftig

bewegte, dramatisch konzentrierte Komposition, auf einen plötzlichen, heftigen Ansturm auf die Empfindung des Beschauers. Donatello komponiert um ein stark accentuiertes Centrum herum den dichten Kreis der leidenschaftlich teilnehmend andrängenden Zuschauer und lässt nach den Seiten das Gedränge und das Interesse abnehmen, die Wirkung des dargestellten Ereignisses verklingen.

Mantegna, gemütstief, träumerisch sinnend, verweilt zu gern bei der liebevollen Betrachtung des Einzelnen, er vertieft sich in die Ausführung aller Einzelheiten bis in das Kleinste und Unscheinbarste und kommt so schwerer zu einer geschlossenen und einheitlichen Gesamtwirkung, er konzentriert nicht die Komposition, seine Kunst ist im innersten Wesen undramatisch, auf die Darstellung des Zuständlichen gerichtet. Wie er, fast ohne Beachtung der Aussenwelt, in sich und mit sich und seinen Gefühlen beschäftigt ist, so drücken auch seine Gestalten ihre tiefsten und stärksten Empfindungen nicht sowohl durch heftige Bewegung, als durch die Intensität des Zurückhaltens der Bewegung aus.

So grundverschieden Mantegna in seiner Empfindung und Auffassung von dem Florentiner war, so musste sich doch der Jüngling von dem verwandten Genius mächtig ergriffen fühlen. Donatellos grosse Persönlichkeit hob gewaltig das Niveau seiner künstlerischen Ansprüche an sich selber und seiner Ideen von der Kunst, Donatellos Lehre und Beispiel wurde ihm überall für seine ganze Entwickelung ein heilsames Gegengewicht gegen seine venezianische Neigung zur träumerischen Beschränkung auf das innere Gefühlsleben, zur Unbestimmtheit in der Darstellung der Handlung und wirkte anregend auf seinen Sinn für Lebendigkeit und Individualisierung.

Was Mantegna ohne Donatello geworden wäre, entzieht sich unserer Erkenntnis. Vielleicht hätte er seinen Weg zur Natur selbständig gefunden, aber fraglos hat die kraftvolle und entschiedene Ausdrucksweise des Florentiners ihn schon als Jüngling eine neue, von der seinen ganz verschiedene Welt schauen lassen und ihn zu dem Ebenmasse der Bewegung, zu der harmonischen Mischung von poetisch unbestimmten Gefühlen mit packender Wirklichkeit der Handlung geführt, durch die seine Werke zu allen Zeiten eine so tiefe Wirkung ausgeübt und die höchste Bewunderung erregt haben.

Seinem künstlerischen Wesen nach Venezianer, erhält Mantegna auch die Grundlagen seiner künstlerischen Bildung durch die Venezianische Schule, wie sie in Antonio Vivarini uns entgegentritt, er empfängt eine

tiefwirkende Anregung zur unmittelbaren, selbständigen und unbefangenen Naturbeobachtung und zu freiem und charakteristischem Ausdruck von Donatello, und findet in seinem Streben nach gründlicher Ausbildung seiner malerischen Technik, nach Erkenntnis der Mittel einer naturwahren Darstellungsweise einen erfahrenen Führer in Jacopo Bellini.

Wenn wir so ein klares, scharfes und wahres Bild von Mantegnas künstlerischer Herkunft und Jugendentwickelung gewonnen zu haben hoffen können, dann bleibt allerdings für seinen vermeintlichen Lehrer Squarcione kein Platz mehr übrig. Er und seine Schule können dann in der Entwickelungsgeschichte der paduanischen Malerei nicht vor und über Mantegna gestellt werden, sondern nur neben und nach ihn. Wir haben gesehen, dass Squarcione in seinen erhaltenen Werken sich als durchaus schwacher Künstler zu erkennen giebt, der sich in der Nachahmung einerseits der venezianischen Kunst, andererseits Donatellos bewegt. Als Vorläufer oder Vorbilder der Kunst Mantegnas können seine Werke sicher nicht angesehen werden, niemand wird aus ihnen auch nur das Aeussere, Elementare des mantegnesken Stiles vorausahnen können.[1]

Da nun aber von altersher Squarciones Bedeutung weniger in seiner Thätigkeit als Maler, als vielmehr in seiner Wirksamkeit als Lehrer gesehen worden ist, so wird man sich vielleicht, auch wenn man die Unselbständigkeit seiner eigenen Arbeiten anerkennt, doch aus den Werken seiner zahlreichen Schüler zu einem Rückschluss auf einen eigenen, neuen, von ihm ausgehenden Stil berechtigt glauben. Wir müssen deshalb notwendigerweise der Gruppe von Malern, die sich als Squarciones Schüler bezeichnen oder wenigstens als solche gelten, eine eingehendere Betrachtung widmen, um so Mantegnas Stellung auch gegenüber den paduanischen Zeitgenossen seiner Jugend klarzustellen und nachzuweisen, dass von einer künstlerisch von Squarcione ausgehenden Schule in Padua nicht die Rede sein kann, sondern dass sich die stilistischen Eigentümlichkeiten der in Padua gebildeten oder dort thätigen Künstler aus ganz anderen, von Squarcione unabhängigen Elementen zusammensetzen. Es soll hier natürlich nicht eine eingehendere oder gar vollständige Betrachtung der mannigfaltigen Erscheinungen der von Padua abhängigen Kunst versucht werden, sondern

[1] Crowe u. Cavalcaselle kommen in ihrem vortrefflichen Werke, der Geschichte der italienischen Malerei (deutsch von Max Jordan. Leipzig 1873. Band V, II), das eine sichere Grundlage für die neuere Forschung bildet, im wesentlichen zu ähnlichen Resultaten, nur sind sie, wie mir scheint, nicht ganz konsequent in ihren Schlussfolgerungen und geben der Stellung Squarciones und seiner Schüler noch eine zu grosse, der des jungen Mantegna eine zu geringe Bedeutung.

nur dargelegt werden, welcher Art die Elemente waren, die die einzelnen Künstler ihren Studien in paduanischen Werkstätten verdanken.

Um in das Chaos der „*Paduanischen*“ oder „*Squarcionesken*“ Schule, die nur zu häufig als Lückenbüsser eintreten müssen, etwas Licht bringen zu können, müssen wir die verschiedenen Gruppen, die man unter diesem Namen zusammenfasst, voneinander sondern: die eigentliche *paduanische* Gruppe der in Padua gebildeten und dort dauernd thätigen Künstler, wie Niccolò Pizzolo und die anderen mit ihm in der Eremitanikapelle thätigen Maler, wie Schiavone, Parenzano von den verschiedenen, meist auswärtigen Künstler, die in Padua, vornehmlich bei Donatello und dann bei Mantegna studiert haben, wie Marco Zoppo von Bologna, Cosimo Tura von Ferrara, die Veroneser Maler, die Mailänder Foppa und Butinone, dann die Stadt-Venezianer, Crivelli, Bartolomeo Vivarini, Giovanni Bellini und die wieder von ihnen abhängigen Künstler. Vor allem müssen wir aber eine Gruppe von Malern ausscheiden, die als in anderen Schulen fertig ausgebildete Künstler nach Padua kamen und ihren Stil unter dem unmittelbaren oder mittelbaren Einflusse Donatellos umwandelten. So bezeichnet sich Bono da Ferrara auf einem Bilde der National-Gallery in London selber als Schüler Pisanellos und Ansuino da Forli giebt sich in seinem bezeichneten Bilde in der Eremitanikapelle deutlich genug als Schüler Pieros della Francesca zu erkennen. Sie können fraglos nicht als Squarciones Schüler gelten und sollen später im Zusammenhange mit Mantegnas Fresken in Padua besprochen werden.

Die paduanischen Maler gehen alle unmittelbar von der venezianischen Kunst aus, entweder von Antonio Vivarini oder von Jacopo Bellini und erfahren einen starken Einfluss von Donatello, oder sie stehen schon unter dem unmittelbaren Einflusse des jungen Mantegna. Die Paduanische Schule, die man gerne in einen gewissen Gegensatz zu der von Venedig stellt, ist in Wahrheit nichts als ein Ableger der grossen Venezianischen Schule, eine Spielart der venezianischen Kunst, modifiziert durch die unmittelbare Einwirkung der Kunst Donatellos.

Abgesehen von Pisanello, der eine vereinzelte Erscheinung bleibt, hat Oberitalien in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts überhaupt nur eine lebens- und entwickelungsfähige Malerschule aufzuweisen, die fremde Elemente aufzunehmen und zu verarbeiten vermochte: die *venezianische*. Während die Paduaner zur Ausschmückung ihrer hervorragendsten Kirchen fremde Künstler zu berufen gezwungen waren, wie ausser Donatello, Filippo Lippi, Paolo Uccello, dann Jacopo Bellini und andere, konnte Venedig, das vorher sich ebenfalls an fremde Maler gewendet hatte, um

diese Zeit sich schon ganz auf ihre einheimische Malerschule verlassen. Wie vollständig die paduanische Kunst dieser Zeit der eigenen Kraft entbehrte, zeigt recht deutlich die Abhängigkeit der paduanischen Bildhauer, besonders Bellanos von Donatello. Sehr mit Unrecht hat man deshalb auf einen Schulzusammenhang mit Squarcione geschlossen da, wo bei Stadt-Venezianischen Künstlern, wie Bartolomeo Vivarini und Crivelli, der unmittelbare Einfluss Donatellos oder der des jungen Mantegna sich geltend macht. Vor dem Auftreten Donatellos in Padua entstandene Bilder der neuen Paduanischen Schule haben sich zwar bisher nicht nachweisen lassen, aber die Betrachtung der erhaltenen späteren Werke, der wir uns jetzt zuwenden, wird uns den Beweis liefern können, dass man vor Donatello in Padua, in und ausserhalb der Werkstätte Squarciones, nicht anders gemalt haben kann als in Venedig, dass also das eigentümliche paduanische Element eben nur durch die Mischung venezianischer mit donatellesken Formen gebildet wird.

Der künstlerisch bedeutendste Paduaner Maler der vierziger und fünfziger Jahre des XV. Jahrhunderts scheint Niccolò Pizzolo gewesen zu sein, der von Vasari als Mitschüler Mantegnas bei Squarciones genannt und dem jungen Mantegna fast gleichgestellt wird. Er malte nur wenig, sagt Vasari, aber alles sehr gut. Da von seinen Werken allein die Fresken in der Eremitanikapelle, die Vasari und Marcantonio Michiel ihm zuschreiben, erhalten sind, in denen er in engster Gemeinschaft mit Mantegna erscheint, so kann sein Anteil erst durch Vergleichung mit Mantegnas sicheren Werken festgestellt werden, und deshalb sein Verhältnis zu seinem Lehrer und seinem Mitschüler erst im Zusammenhange der Betrachtung der ganzen Freskenreihe beurteilt werden.

Von anderen als Schüler Squarciones bezeichneten Malern wie Matteo del Pozzo aus Padua oder Venedig, den Scardeone erwähnt und der urkundlich 1469 und 1471 im Santo in Padua thätig war, 1472 als verstorben aufgeführt wird, oder von Angelo Zotto, der 1472 erwähnt und von Marcantonio Michiel „ignobile pittore“ genannt wird, oder von Pietro Calzetta, der von 1469—1481 oder noch später im Santo gemalt hat, 1466 für Lazzara ein Bild ausgeführt,[1] wie von vielen anderen können

[1] Moschini führt noch eine ganze Reihe von Namen auf, ebenso Gonzati. Ueber Calzetta s. Gonzati I, p. 56, Dok. 35—37 und *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France* 1896, p. 189 und 1897, p. 353, danach muss Calzetta mit Mantegna in guten persönlichen Beziehungen gestanden haben.

wir uns keine irgendwie bestimmte künstlerische Vorstellung machen. Dagegen giebt uns die Bemerkung Michiels über einen Maler Resilao, der 1447 ein Altarbild für S. Francesco in Padua gemalt habe, „beinahe ganz im Stile der Muranesen", einen Fingerzeig über die Kunstweise der Paduaner um diese Zeit, wenn anders dieser Resilao wirklich mit Lancislago Padovano identisch ist, wie man angenommen hat.[1]

Eine greifbare Künstlerpersönlichkeit tritt uns erst in Gregorio Schiavone entgegen.[2] Wenn auch an sich ohne grosse Bedeutung ist Schiavone doch für unsere Kenntnis der paduanischen Malerei vor Mantegna von grosser Wichtigkeit, weil sein Stil typisch ist für einen grossen Teil der paduanischen Arbeiten nach der Mitte des Jahrhunderts. Es ist schon oben hervorgehoben worden, dass Squarciones Altarbild im Paduaner Museum Schiavone so nahe steht, dass man versucht gewesen ist, ihn für den ausführenden Maler zu halten. Das war also die Manier, in der man in Squarciones Werkstätte malte. Von einer unmittelbaren Beziehung zu Mantegna ist bei Schiavone noch keine Spur bemerkbar, sein Stil besteht in einer Mischung venezianischer, vivarinesker Formen mit Eigenheiten der donatellesken Kunst. Im Grunde ist Schiavone durchaus Venezianer, die Komposition des Polyptychons in der National-Gallery in London folgt dem venezianischen Schema; die einzelnen Heiligen sind in zwei Reihen übereinander, in Gehäusen, ohne inneren Zusammenhang miteinander angeordnet, die obere Reihe besteht aus Halbfiguren, in der Mitte Christus als Schmerzensmann. Genau die gleiche Anordnung finden wir z. B. in Antonio und Bartolomeos Bild von 1450 in Bologna, in Antonio Vivarinis Gemälde im Lateran, auch noch in Mantegnas Lukasaltar in der Brera in Mailand.

Das Gesicht der Madonnen Schiavones zeigt den breiten weichlichen Typus mit der geraden, schmalen Nase mit stark hervorgehobenen Nasenlöchern, den weit voneinander abgebogenen Augenbrauen, den kleinen Mund mit nach unten gezogenen Winkeln, der ihnen einen etwas mürrisch-teilnahmlosen Ausdruck giebt, die glatte runde Stirn der Madonnen

[1] Morelli, *Anmerkung zum Anonimo* (M. A. Michiel). Ausg. von Frizzoni (Bologna 1884), p. 28. Ridolfi, *Vite de' Pittori Venez.*, p. 73 und *Meraviglie* I, p. 117. Vasari *(Leben Filippino Lippis)* III, p. 470 u. danach Scardeone, p. 373.

[2] Vielleicht ist Schiavone identisch mit dem Gregorio, der 1441 im Verzeichnisse der Paduaner Fraglia genannt wird. In seinen Werken nennt er sich nur Schiavonus Dalmaticus (discipulus) Squarcioni; Scardeone nennt seinen Vornamen Gregorio. Sansovino *(Venezia descritta 1581)* erwähnt von ihm fol. 102a einen Oelberg a guazzo im Eingange der Scuola di S. Marco in Venedig. Ridolfi, *Meraviglie* I, 110 nennt ihn Girolamo. M. A. Michiel (Ausg. von Frimmel p. 13 f.) erwähnt ein Altarbild in S. Francesco in Padua.

Antonio Vivarinis, nur in allen Einzelheiten übertrieben. Ebenso ist die Stellung des Kindes in der Berliner und Londoner Madonna eine ganz ähnliche wie in Antonio Vivarinis Bildern; auch die alten Männer sind ganz vivarineske Typen. Die Nachahmung Donatellos führt ihn zur Steifheit, oft gar zur Karikatur, besonders bei den Kindern und in den Bewegungen der kurzen dicken Hände. Wesentlich entlehnt er dem grossen Bildner nur das Aeusserliche, vor allem seine antikisierenden Architekturen und Ornamente, Fruchtgehänge, Vasen, Bronzeverzierungen (Turiner Bild) und dergleichen. Auch in der Gewandbehandlung sucht er die naturalistische Faltengebung Donatellos nachzuahmen, er bleibt aber recht steif und kann doch seine venezianische Gewöhnung nicht verleugnen. Recht charakteristisch kommt die venezianische Gewandbehandlung mit glatten, runden Falten in den ganz ornamental zierlich in regelmässigen Windungen herabfallenden Gewandsäumen zur Geltung (besonders in der Berliner Madonna, s. Abb. 4).[1]

Abb. 4. Gregorio Schiavone. Madonna mit Kind und Engeln.
Berlin. Museum.

An Reiz und Feinheit der Farbe bleibt Schiavone weit hinter den Venezianern zurück, aber die dekorative Tendenz tritt auch bei ihm in sorgfältig ausgeführten prächtigen Goldbrokatstoffen, in reichen Ornamenten

[1] Bilder: London, National-Gallery: Polyptychon; Berlin, Museum (1162): Madonna, die Seitentafeln in der Domsakristei in Padua: Franciscus u. Ant. Abbas, Ludovicus u. Antonius; Turin, Gallerie (324): Madonna; Bergamo, Gall. Lochis (6 u. 46, Mantegna zugeschrieben): Hieronymus und Alexius.

aller Art, Früchten, bunten Bändern und anderem fast spielerisch fein ausgeführtem Beiwerk stark in den Vordergrund. Seine Farbenskala ist venezianisch: hellgelb mit bräunlichen Schatten, rosa mit rot, violett und blaugrün, aber auch hier ist Schiavone offenbar durch die Nachahmung der Bronzetöne und wahrscheinlich auch durch Jacopo Bellini auf eine tiefere, dunklere und sattere Tönung geführt worden. Gerade in der Farbenstimmung liegt eine der auffallendsten Verschiedenheiten der Stadt-Venezianer von den Paduanern und den sich ihnen anschliessenden Künstlern. Sie gebrauchen zum Teil die gleichen charakteristischen Farben (gelb, rosa, blau), aber in tieferer Stimmung und mit dunklen, blau-grünen, grauen, violetten Tönen verbunden. Ganz offenbar ahmt Schiavone in der Landschaft Jacopo Bellini nach, Hügelland, Felsbildungen, Stadtansichten können wir in Jacopos Zeichnungen nachweisen, auch das bei Jacopo so beliebte dürre Bäumchen fehlt im Vordergrunde der Bilder Schiavones nicht.

In ~~Squarciones~~ Schiavones Berliner Madonnenbild zeigt die Madonna den Typus der Antonio Vivarinischen Frauen, das Kind ist ganz donatellesk, das Ornamentale, der Teppich, die Guirlanden, die Kandelaber sind Donatello entlehnt, die Landschaft dagegen ähnelt durchaus denen Jacopo Bellinis, auch das dürre Bäumchen finden wir im Vordergrunde links wieder. Die Nachahmung dieser Vorbilder ist so augenfällig wie die Schwäche und Unselbständigkeit in der Formengebung, der Mangel eigenen Verständnisses für die Natur, das Vorwiegen der dekorativen Absicht.

Eine ganze Reihe von Bildern, die Schiavone und den von Squarcione gelieferten Werken ganz nahe stehen, aber doch nicht wohl von Schiavone selber herrühren, zeigen, dass er unter den Malern in Padua manchen gleichartigen Genossen und Gehilfen gezählt hat.[1] Einer der interessanteren unter ihnen ist Benedetto Bembo,[2] von dem sich ein bezeichnetes und 1462 datiertes Altarbild in Schloss Torrechiara bei Parma erhalten hat. Es steht Schiavone und Crivelli sehr nahe, die Zeichnung ist recht schwach, aber der Ausdruck der Köpfe sehr lebendig und individuell,

[1] Z. B.: *Madonna u. Kind* in Halbfiguren bei Geh. Reg.-R. v. Kaufmann in Berlin. *Madonna, Halbfigur mit Kind* in Fruchtkranz bei M. de Stuers. *Madonna mit Kind* bez. A. P. London, Nat.-Gallery (904 Crivelli zug.). *Madonna* Padua Museo (656). *Madonna* Padua Museo (1809 Freskofragm.), Zoppo nahestehend. *Fragmente v. Fresken* Padua S. Guistina.

[2] Die Bembo (Benedetto u. Bonifazio) stammen aus Brescia. Benedetto wird in einer Urkunde Francesco Sforzas v. 22. Juni 1465 erwähnt (*Archivio storico Lombardo* V [1878], p. 834). Unter den Kanonikern von S. Maria del Vanzo in Padua befand sich auch ein Bonifazio Bembo da Brescia.

alle Einzelheiten der Formen und des reichen ornamentalen Schmuckes sind überaus sorgfältig ausgeführt.

Auch Bernardino Parenzano[1] (oder Parentino) ist hier zu nennen, obwohl er doch schon grossenteils auf der Grundlage des persönlich mantegnesken Stiles steht, und seine Werke wohl älter scheinen als sie sind. Er ist ein schwacher, sehr sorgfältiger, aber kleinlicher Maler, der miniaturartig in scharfen, unnatürlichen Farben alle zahlreichen Einzelheiten in seinen Bildern ausführt. Er geht augenscheinlich von dem Stile der Niccolò Pizzolo zugeschriebenen Kirchenväter und Heiligen der Apsiswand der Eremitanikapelle, in der er vielleicht auch mit gearbeitet hat, aus. Bezeichnend ist für ihn die schlanke Bildung der Gestalten und die starke Hervorhebung der Knochen im Gesicht und an den Gelenken der Hände. Sein Stil scheint für die Modeneser Maler, soweit sie nicht von Mantegna selber abhängig sind, vorbildlich geworden zu sein. In seinem Gemälde im Louvre nähert er sich auch in der Komposition Mantegna. Die vor der Grotte sitzende Madonna, der Zug der Könige, die auf der gewundenen Felsenstrasse den Berg herabkommen, ähneln dem Bilde Mantegnas in den Uffizi, wie auch das Verhältnis des Hintergrundes zum Vordergrunde, die sich ohne Mittelgrund unmittelbar aneinander anschliessen.

Ungleich bedeutungsvoller, aber viel schwerer genau zu bestimmen ist der Zusammenhang mit der Paduanischen Schule bei einigen anderen selbständigen Künstlern, die wahrscheinlich in Padua gelernt und gearbeitet haben, und die dann ihre so ausgebildete Kunstweise schulbildend nach anderen Orten Oberitaliens übertragen haben, wie Marco Zoppo da Bologna, Cosimo Tura da Ferrara und Butinone da Treviglio.

Charakteristisch für alle ist die Mischung verschiedenartiger Elemente, unter denen das Donatelleske vorherrscht. Wäre Donatello als Maler thätig gewesen, so würde sein Stil sicher eine vollständige Herrschaft über sie erlangt haben, soweit der heimische Charakter bei jedem einzelnen nicht reagierte. Einem nachhaltigeren Einflusse donatellesker Kunst war bei den Oberitalienern vor allem der Mangel eines tieferen Verständnisses für seine Dramatik und für sein feines Formengefühl hinderlich, dann aber

[1] Sein einziges bezeichnetes Werk befindet sich in der Gall. in Modena (No. 40, ein Bischof vor dem kreuztragenden Christus und Hieronymus). Von ihm: Bilder der Galleria Doria Panfili (Versuchung des h. Antonius und h. Ludwig); in der Gall. Borromeo (Kreuztragung — Schule Squarciones genannt —); im Louvre (Anbetung der Könige); Verona Museo (Bekehrung Pauli — Schule Mantegnas genannt —); Berliner Museum No. 229 (Beweinung — Art d. Mantegna —), Freskenreste in S. Giustina in Padua. S. Venturi, *L'Arte* I (1898), p. 357 mit Abbildung des Bildes im Louvre.

auch der venezianische Hang zu äusserer Prachtentfaltung, zum dekorativ und farbig Wirkungsvollen. Sie ahmen von ihm meist nur das Aeusserliche der Bewegungen und der Formen nach.

Das ist besonders bei Marco Zoppo der Fall. Man hat ihn für einen direkten Schüler Squarciones angesehen auf Grund eines Bildes, das aus der Sammlung Manfrin in die Lord Wimbornes[1] übergegangen ist, und das die Bezeichnung: „Opera del Zoppo di Squarcione“ trägt. Das Bild hat aber so wenig Verwandtschaft mit Marco Zoppo und so grosse Aehnlichkeit mit Schiavone, dass es sogar trotz der Inschrift Schiavone zugeschrieben worden ist. Von Schiavone weicht das Bild jedoch trotz aller Verwandtschaft zu sehr ab, als dass es als sein Werk angesehen werden könnte. Wahrscheinlich haben wir es hier mit einem anderen Zoppo zu thun (der Name ist nicht so selten), der ein Schüler Squarciones gewesen ist und durch seinen engen Anschluss an Schiavone uns wieder recht deutlich zeigen kann, wer, abgesehen von dem jungen Mantegna, der mit seinen gleichstrebenden, sich ihm anschliessenden Mitschülern seine eigenen Wege wandelte, der stilbestimmende Künstler in Squarciones Werkstätte war. Schiavones Stil hat sich jedenfalls noch lange neben dem neuen mantegnesken erhalten bei den Malern, die gedankenlos im alten Geleise handwerksmässig weiter malten. An einer Reihe von Werken können wir ihre Thätigkeit lange verfolgen.[2]

Die Bezeichnung auf jenem Bilde darf uns nicht irre führen, Marco Zoppo zeigt schon in seinem gewiss frühen Bilde im Collegio di Spagna in Bologna eine eigene persönliche Manier. Das bestimmende Element in Zoppos Stil ist die Nachahmung Donatellos. Das Streben nach Plastik der Formen bis in alle Einzelheiten führt ihn zu Uebertreibungen — er arbeitet auch die Adern plastisch auf dem nackten Körper heraus; auch in den Bewegungen der Kinder, in den Typen und in Gewandfalten und

[1] Ausgestellt in d. Bolognes.-Ferrares. Ausstellung des Burlington Fine Arts Club London 1894 und abgebildet im Katalog der Ausstellung. Ein zweites Bild, das aus der Sammlung des Prinzen Napoleon in die König Karls von Rumänien in Bukarest übergegangen ist (Catalogue von L. Bachelin, Paris, Braun. 1898, No. 5), trägt die Bezeichnung: *Madonna del Zoppo di Squarcione,* die sich schon durch ihre Form als Fälschung zu erkennen giebt, übrigens auch von Crowe u. Cavalcaselle (V, p. 343, Anm. 14) nicht erwähnt wird.

[2] Zoppos Bild im Collegio di Spagna in Bologna recht ähnlich ist ein Freskofragment, eine Madonna darstellend, im Museum in Padua (No. 1809). Auch das 1456 datierte Bild der „Catherina Vigri“ (die Inschrift ist falsch) in der Accademia in Venedig (No. 54) steht Zoppo nahe, zeigt aber daneben vivarineske Formen und mantegneske Empfindung.

Beiwerk ist eine wenn auch oft recht materielle und missverstehende Nachahmung Donatellos augenfällig. Das Berliner Bild Zoppos, das der Inschrift nach 1471 in Venedig gemalt ist, zeigt, wenn auch in recht kalten Tönen, die venezianische Farbenskala, das charakteristische gelb, rosa und hellblau; der Madonnentypus erinnert stark an Jacopo Bellini und die früheren Bilder Giovannis, ebenso ist die Landschaft mit dem Felsboden und den Felsenkegeln ganz im Sinne Jacopo Bellinis und Mantegnas komponiert. Eine Teilnahme Zoppos an den Fresken der Eremitanikapelle, die angenommen worden ist, lässt sich in keinem Teile der Gemälde nachweisen. Seine nahe Verwandtschaft mit Schiavone und den in jenen Fresken thätigen Künstlern erklärt sich leicht aus der Gleichartigkeit der Bildungsgrundlagen.

Ueber die Beziehungen Cosimo Turas, des eigentlichen Begründers der Schule von Ferrara, zur Paduaner Schule haben wir keine äussere Beglaubigung, aber sein Stil giebt deutliches Zeugnis seines engen Zusammenhanges mit ihr. In Venedig muss er sich jedenfalls längere Zeit aufgehalten haben, ja vielleicht wird er sogar seine erste Ausbildung dort erfahren haben, da er in seinem Testament von 1471 die Armen von Venedig reich bedenkt. Er ist nur wenige Jahre vor 1431 geboren, also fast gleichaltrig mit Mantegna und würde, wenn man seinen Aufenthalt in Padua richtig datiert (1453—1457),[1] überhaupt schon wesentlich bei oder an Mantegna selber studiert haben müssen. Die künstlerischen Beziehungen zwischen Padua und Ferrara scheinen enge gewesen zu sein; wir finden hier einen Niccolo d'Allemagna, der 1441 in der Paduaner Fraglia verzeichnet ist, 1446 thätig, den Paduaner Titolivio, von dem kein Werk bekannt ist, zwischen 1452 und 1474, ja vielleicht hat Mantegna selber 1449 für Leonello d'Este gearbeitet,[2] Tura hätte also schon vorher in Ferrara selber mit Paduanern in Berührung gekommen sein können. Aber auch bei ihm lassen sich die paduanischen Eigentümlichkeiten auf Donatello selber zurückführen, die Heftigkeit der Bewegung., die Plastik der Formen, der antikisierende Stil der Ornamente, während andererseits starke Anklänge an die venezianische Malerei und auch an die venezianische Plastik (besonders Antonio Rizzo) sich fühlbar machen.

Auch die *Veroneser* Maler, die der paduanischen Stilrichtung sich nähern, stehen schon ganz unter dem unmittelbaren Einflusse Mantegnas selber. Die Malerei in Verona hatte sich durch ihre grossen Meister

[1] S. Venturi, *L'Arte a Ferrara. Rivista storica italiana* II (1885), p. 711 und *Arch. storico dell'Arte* 1894, p. 407.

[2] S. oben S. 41, Anm. 1.

Altichiero und Pisanello zur Selbständigkeit entwickelt. Wenn Altichiero auch formell wesentlich auf Giottos grossen Errungenschaften fusst, so kommt bei ihm doch, wie erst neuerdings mit Recht betont worden ist,[1] neben dem florentinischen Element der eigentümliche Charakter der venezianischen (oder venetischen) Auffassung zum ersten Male zur Geltung. Er tritt besonders in dem harmlosen, frischen Erzählertone der Darstellungen, in der sorgfältigen und feinen Ausführung aller Einzelheiten, in der liebevollen Beobachtung der Tier- und Pflanzenwelt und vieler kleiner Züge des gewöhnlichen Lebens, in der Weichheit der Formengebung, dem Sinn für Schönheit und in der reizvollen, warmen Färbung deutlich hervor. Pisanello, der grosse und feine Naturalist ruht auf den Schultern Altichieros. Von ihm geht mehr als einer der Künstler aus, die man ohne weiteres der Paduanischen Schule zuzurechnen pflegt. So ausser Bono da Ferrara besonders Vincenzo Foppa aus Brescia, der Gründer der Mailändischen Schule, der sich in seinem frühesten Bilde von 1456 in der Galleria Carrara in Bergamo in allem als ein Schüler Pisanellos erweist,[2] und der erst in seinen späteren Werken stärkere Anlehnung an Mantegna zeigt.

Von den Veronesen hat sich dann keiner dem Einflusse der Kunst Mantegnas zu entziehen vermocht. Bei ihnen tritt deshalb naturgemäss das donatelleske Element in den Hintergrund, da sie diese Formen erst aus zweiter Hand empfangen.[3] Nur Francesco Benaglio muss in diesem Zusammenhange hervorgehoben werden, weil er der Richtung Schiavones näher steht und weil seine Bilder mehrfach unter dem Namen Zoppos (Verona Museo No. 642) oder der „Paduanischen Schule“ (Venedig Accademia No. 617) aufgeführt werden. Er giebt sich aber, besonders deutlich

[1] S. Julius von Schlosser, *Jahrbuch der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh.*, Wien, XVI (1895), p. 144. – Paul Schubring, *Altichiero u. seine Schule*, Leipzig 1898.

[2] Auch die beiden Medaillen oben an dem Bilde weisen auf den grossen Medailleur Pisanello, besonders aber die Landschaft, die feine Technik mit den zarten Glanzlichtern. Diese Beobachtung ist, wie ich nachträglich sehe, auch von Herbert Cook in der ursprünglichen Fassung des Kataloges der mailändischen Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1898 gemacht worden.

[3] Das Berliner, aus der Sammlung Dal Pozzo stammende Bild, das durch die Bezeichnung „Opera di Vetore Pisane . . . . . la(?) de San Vi Verona“ und durch die unvollständige Jahreszahl MCCCCXI so viel Verwirrung in der Chronologie Pisanellos angerichtet hat, ist von v. Tschudi (*Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen*, VI, p. 23) und Venturi (*Vite di Vasari, Gentile da Fabriano e Pisanello*, 1896, p. 28) mit Recht als paduanische Arbeit um 1450 bezeichnet worden; es steht Schiavone sehr nahe.

in seinem bezeichneten Gemälde in S. Bernardino in Verona schon durch die Entlehnung der Komposition von Mantegnas Altarbild zu S. Zeno in Verona als ein echter Schüler Andreas zu erkennen. Das gleiche gilt von Domenico Morone (geb. 1442).

Die späteren Veronesen wie Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Liberale da Verona und andere gehören schon zu der grossen Zahl der von Mantegna unmittelbar beeinflussten Künstler der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Die nahe Verwandtschaft der veronesischen Technik (besonders in Leinwandbildern) und Farbengebung mit Jacopo Bellini, die mir noch nicht genügend beachtet zu sein scheint, erklärt sich, wenn man einen direkten Einfluss Jacopos, der ja auch in Verona längere Zeit thätig war, durchaus nicht annehmen will, aus ihrem gemeinsamen Vorbilde Vittore Pisano.

Die *mailändische* Gruppe der von Padua abhängigen Künstler wird, abgesehen von Vincenzo Foppa, von dem schon die Rede war, durch Bernardino Butinone da Treviglio repräsentiert, der in seinen frühesten bezeichneten Bildern in Isola Bella, in der Brera in Mailand und in Parma Eigenheiten von Schiavone (dem das Bild in Isola Bella sogar neuerdings irrtümlich zugeschrieben worden ist) in Typen und in der Architektur und Ornamentik mit solchen des Carlo Crivelli verbindet und besonders Bernardino Parentino recht nahe kommt, später aber viel bei Foppa studiert haben wird (Bild in der Brera). Er hat sich seine nicht sehr hervorragenden Kenntnisse gewiss in Padua an den Fresken der Eremitani und an den Werken jener Künstler erworben, von Mantegnas Stil hat er sich nur das äusserliche Motiv der Komposition, die Gruppierung der Heiligen und Engel neben der Madonna und die Bewegung, wie die Stellung des Christkindes angeeignet. In dem 1485 von Butinone und Zenale gemeinsam gemalten Altarbild in S. Martino in Treviglio sind in den von Butinone gemalten Predellen Motive aus Mantegnas Altarbild in S. Zeno in Verona benutzt, so dass auch hier schon die unmittelbare Abhängigkeit von Mantegna klar zu Tage tritt. Ueber Bernardino Zenale sind wir noch nicht genügend unterrichtet, um die Herkunft seines Stiles feststellen zu können, nach den neuesten Forschungen erscheint auch er wie Foppa als ein unmittelbarer Schüler Pisanellos.[1]

Diejenige Gruppe von Künstlern, deren Beziehungen zur Paduanischen Schule die treibende Kraft, das Agens in der Entwickelung der paduanischen Kunst am klarsten erkennen lassen, ist die *venezianische*, weil hier ein

[1] S. Herbert Cook, a. a. O.

selbständiger und entwickelter Kunststil jene Einflüsse in sich aufnimmt. In der That kommen in den späteren Werken Antonio Vivarinis, bei Bartolomeo Vivarini und Carlo Crivelli neue Elemente zur Geltung, die sich aus der rein venezianischen Kunst von selber nicht hätten entwickeln können. Vor allem fällt eine grosse Schärfe und Härte der Umrisse und der Modellierung auf, die den Werken der alten Muranesen ganz fremd ist, eine grössere Energie der Bewegungen und der Charakteristik, eine Plastik der Formbildung, eine schärfere Hervorhebung der Muskeln, der Adern, der Haare und dergleichen, die in dieser ausgeprägten, fast übertriebenen Form nur auf bewusster Nachahmung fremder Vorbilder beruhen kann. Der Härte der Formen entspricht die grössere Schärfe und Kälte der Farben. Die Farbenfreudigkeit, die Absicht auf das Dekorative bleibt bei ihnen, wie bei allen Venezianern, vorherrschend und wird von Crivelli sogar in übertriebener Weise betont, die Farben gewinnen aber eine Tiefe und Intensität der Töne, der Gegensätze von Licht und Schatten, die mit dem milden Kolorit der älteren Venezianer Kunst kontrastiert. Scharf rötliche und rötlich-braune Fleischtöne mit dunkelbraunen Schatten, starke Lokalfarben in Gewändern und in den Ornamenten, die in antikisierende Formen übergehen, herrschen vor. Der plastische Zug in der Entwickelung dieser Künstler ist unverkennbar.[1]

Wenn wir nun diese gleiche Tendenz auch in den früheren Werken Gentile Bellinis (z. B. in den Orgelthüren in S. Marco) und Giovanni Bellinis deutlich hervortreten sehen, so kann es nicht zweifelhaft bleiben, auf welche Einflüsse wir diesen Umschwung in der venezianischen Malerei um die Mitte des XV. Jahrhunderts zurückzuführen haben: Es ist Donatello, dessen markiger, auf die Betonung der Modellierung, des Charakteristischen der Bewegung und des Ausdruckes gerichteter Stil die venezianische Kunst für eine kurze Zeit aus ihrer eigenen Bahn ablenkt, in die sie nach dieser Lehrzeit durch den reifen Giovanni Bellini wieder zurückgeleitet wird. Die Nachahmung Donatellos wird besonders bei Crivelli und Giovanni Bellini auch durch viele Einzelheiten in Typen, in den stellenweise eng am Körper anliegenden und schmale eckig brechende Faltenröhren bildenden Gewändern, in der Ornamentik u. s. w. bewiesen. Donatellos Einfluss wirkt aber nicht allein unmittelbar, sondern besonders auch durch seinen genialsten Schüler Mantegna, der allein die plastische Formgebung Donatellos in das Malerische umzusetzen verstanden hat.

[1] Auch in einigen Mosaiken in der Cappella dei Mascoli und im rechten Kreuzschiff in S. Marco, wie selbst in venezianischen Skulpturen ist eine gleiche Stilrichtung, wesentlich aber schon der Einfluss Mantegnas fühlbar.

Weniger kräftig und fast nur in Aeusserlichkeiten macht sich Donatellos Stil in den zahlreichen Werken der Künstler geltend, die sich wieder um Crivelli, die Bellini und die Vivarini gruppieren. Den stilistischen Zusammenhang der früheren Werke Crivellis mit denen Bellinis und Vivarinis kann besonders eine Vergleichung seiner Typen mit denen Bartolomeo Vivarinis und des jungen Giovanni Bellini illustrieren, z. B. mit dem schlafenden Apostel zur Linken in Giovanni Bellinis Oelberg in der National-Gallery in London.

Jacopo Bellini muss auch in Padua eine grosse Gefolgschaft gehabt haben, denn abgesehen von seinen Söhnen und Mantegna, die unter seinem Einflusse sich selbständig weiterentwickeln, scheint mehr als ein Maler der Paduanischen Schule aus seiner Lehre hervorgegangen zu sein, so z. B. Girolamo da Treviso (Bilder in der Brera, und bei Sg. Piccinelli in Bergamo), Jacopo d'Ilario Loschi (Madonna mit musizierenden Engeln bezeichnet und 1471 datiert in der Gallerie in Parma). Eine grosse Anzahl von Bildern, die der Schule von Padua oder Squarciones zugezählt werden, gehören (meist schwachen) Malern der Schule Jacopos an.[1]

Ein recht klarer Beweis dafür, dass der Stil der paduanischen Kunst als solcher eben nichts anderes ist als eine Mischung venezianischer Formen mit donatellesken, liefert uns das Bild des Fra Antonio da Negroponte in S. Francesco della Vigna in Venedig. Hier geht aus einer Mischung rein venezianischen, vivarinesken Stiles mit donatellesken Elementen ein Formengebilde hervor, das denen Schiavones überaus ähnlich ist.[2] Für die Datierung des Bildes haben wir leider keinen äusseren Anhalt, Fra Antonio steht aber, wenn vielleicht auch nicht zeitlich, so doch künstlerisch auf einer primitiveren Stufe der Formbildung und Farbengebung als Antonio Vivarini. Daneben macht sich aber der moderne Naturalismus und der Einfluss Donatellos in dem durch allerlei Vögel belebten Vordergrunde, in dem überreich mit Guirlanden, mit Renaissanceornamenten, mit Vasen, Füllhörnern, Bukranien, Delphinen und ganz donatellesken Puttenreliefs geschmückten Throne der Madonna unverkennbar geltend.[3]

[1] Z. B.: *Padua, Museo civico* No. 1216. Madonna mit Engeln, Heiligen u. Stiftern; *Venedig, Museo Correr* XV, No. 35. Kreuzigung und No. 30 u. 40. Legendenscenen auf Goldgrund; *Rom, Gall. Nazionale* No. 705. Kreuzigung.

[2] Lehrreich ist der Vergleich dieses Gemäldes mit dem stilistisch ihm nahe verwandten ganz frühen Bilde Crivellis in Verona. (Abb. bei Morelli, *Gall. Borghese*, p. 362.)

[3] Crowe u. Cavalcaselle V, p. 10 drücken die gleiche Beobachtung in der Bemerkung aus, dass Fra Antonio hier sich Gregorio Schiavone nähere. Donatellos Formen genügen vollständig, diese Aehnlichkeit zu erklären. Der gleichen Richtung gehört das Quiricus de Murano zugeschriebene Bild der Madonna mit Augustinus und Hieronymus im Museo Correr in Venedig und auch das Polyptychon des Paolo da Brescia in der Turiner Galleria an.

Wenn wir aus dieser Betrachtung der in der Jugend Mantegnas in Padua lernenden oder dort thätigen Maler, die durchaus nicht auf Vollständigkeit ausging, sondern nur die einzelnen Typen zu charakterisieren versuchte, das Ergebnis gewinnen, dass die Paduanische Schule vor Mantegnas Reife, wenn wir von fremden Elementen aus der Schule Pisanellos und Pieros della Francesca absehen, aus einer Mischung der venezianischen Kunst mit der Donatellos hervorgeht, dann kann in Squarcione ihr künstlerischer Mittelpunkt nicht gesucht werden. Kein neues künstlerisches Element lässt sich in seinen eigenen oder seiner Gehilfen Werken nachweisen, das auf seinen persönlichen Einfluss zurückgeführt werden müsste, das sich nicht aus der Einwirkung jener anderen bedeutenderen Kräfte herleiten liesse. Nicht durch Nachahmung oder Theorien kann ein neuer selbständiger Kunststil sich bilden, sondern nur durch eine neue, selbständige Betrachtung und Auffassung der Natur.

Wenn man den Begriff der „Schule“ ganz äusserlich auffassen will, als einer Gruppe in gleichem oder ähnlichem Stile arbeitender Künstler, so mag man immerhin von einer Paduanischen Schule vor Mantegna reden; ihre äussere Existenz ist durch Dokumente und durch lange Reihen von in Padua thätigen, zu einer Fraglia (Brüderschaft, Gilde) vereinigten Malern dargethan, nur muss man im Auge behalten, dass der Paduanischen Schule vor Mantegna als solcher der Charakter der geistigen und künstlerischen Selbständigkeit fehlt. Das Element, das allen diesen Malern, die sich aus verschiedenen Orten, durch das rege Kunstleben angezogen, in Padua zusammengefunden hatten, hier lernten oder arbeiteten, den Charakter der stilistischen Zusammengehörigkeit verleiht, ist die Kunst Donatellos. Vor dem Auftreten Donatellos kann von einer Paduanischen Schule nicht die Rede sein. Padua wird durch diese Kreuzung der venezianischen Kunst mit der donatellesken zu einem Knotenpunkte für die Kunstentwickelung, von dem wieder die künstlerischen Kräfte nach allen Seiten hin ausstrahlen, nach Venedig, nach Ferrara, nach Bologna, nach Mailand u. s. w. —

In allen ihren Erscheinungen und in ihrer ganzen historischen Bedeutung lässt sich aber die Entwickelung der Paduanischen Schule aus diesem Zusammenwirken mehr oder weniger fremder Elemente doch noch nicht erklären. In allem Bedeutenden, was von ihr ausgeht, empfinden wir eine Energie und Frische, die in ihrer neuen, unbefangenen Art der Naturbetrachtung wohl dem aller Frührenaissancekunst gemeinsamen Zuge entspringt und durch fremde Vorbilder gefördert wird, die in ihrer eigentümlich lokalen und persönlichen Empfindung aber die verborgen wirkende

Kraft eines jungen autochthonen Genius schon zu notwendiger Voraussetzung hat. Nur ein dem Lande geistig entstammender Meister kann die einheimischen Kultur- und Kunstkräfte zusammenfassen und mit den grossen Errungenschaften fremder Kunst zu einem organischen Gebilde verschmelzen, zu einer ganz selbständigen Anschauung der äusseren und inneren Welt, die in sich abgeschlossen und in sich folgerichtig wie ein philosophisches System, weite Kreise zur Bewunderung und zur Gefolgschaft zwingt und für lange Zeit die Richtung des künstlerischen Gedankenganges bestimmt.

Andrea Mantegnas Geist ist es, der die Formenwelt der Paduanischen Schule beseelt. Er ist nicht sowohl ein Resultat der Paduanischen Schule als vielmehr ihr wahrer Begründer. Seine künstlerische Bildung ruht auf den gleichen Grundlagen wie die der anderen paduanischen oder in Padua gebildeten Maler, sie ist bedingt durch den venezianischen Kunstcharakter und das starke Ferment der donatellesken Kunst — das ist das wichtigste Resultat unserer bisherigen Betrachtung — aber seinen Mitschülern und Lehrern in kühnem Fluge vorauseilend, zeigt er ihnen neue Wege und wirkt, noch mit ihnen lernend, schon lehrend und schulbildend auf sie ein. Den besten Beweis dafür, dass die Paduanische Schule nur durch Mantegna zu einer künstlerischen Selbständigkeit gelangt ist, liefert die Thatsache, dass sie nach seinem Fortgange aus Padua jede Bedeutung verliert und nur in schwachen, nachahmenden Arbeiten fortvegetiert. Wo wir in den Charakter spezifisch paduanischer Kunst einzudringen versuchten, da erschien seine lichte künstlerische Gestalt im Hintergrunde als die Quelle, von der jene das Licht empfängt.

Geniale Intuition der Natur und tiefes Erfassen der Geistesbildung seiner Zeit befähigten ihn, nicht bloss wie die besten seiner Genossen eine Eigenart auszubilden, sondern einen *neuen Stil* zu schaffen, nicht nur eigenartige Kunstformen, sondern eine neue Grundlage für die Beobachtung und Darstellung der Naturerscheinungen und der Empfindungen. Das werden wir schon in dem ersten grossen Werke, das uns von Mantegna erhalten ist, in den Fresken der Eremitanikirche in Padua, die er noch in Gemeinschaft mit seinen Paduaner Genossen begonnen hat, beobachten können.

Abb. 5. Lunette mit Devise der Gonzaga. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua.

KAPITEL II.

DIE FRESKEN DER EREMITANIKAPELLE IN PADUA.

Imponierend wie in seiner ganzen Erscheinung als Mensch und Künstler tritt uns Mantegna, selbständig und zielbewusst schaffend, gleich in dem ersten grossen Werke entgegen, das uns von ihm erhalten geblieben ist, in den Fresken der Kapelle der Heiligen Jacobus und Christophorus in der Kirche der Eremitani in Padua.

Da von seinen allerfrühesten Arbeiten nichts auf uns gekommen ist, so können wir uns nur durch Rückschlüsse aus diesen, seinen ersten selbständigen Werken, eine Vorstellung von seiner Jugendbildung machen, wie das oben versucht worden ist. Sein enger Zusammenhang mit der Altvenezianischen Schule, auf den mit Nachdruck hingewiesen wurde, tritt allerdings in einigen frühen, vielleicht sogar schon vor den Eremitanifresken entstandenen Werken und selbst noch in dem Altarbilde von 1454, in dem der Künstler durch die Konvention oder durch die Wünsche der Besteller an das alte venezianische Kompositionsschema gebunden erscheint, viel deutlicher hervor. Dagegen wird in dem grossen Freskencyklus der Eremitanikirche, gegenüber den auf seiner angeborenen Eigenart beruhenden venezianischen Elementen, der Einfluss der florentinischen Kunst, der für die Richtung seiner künstlerischen Bestrebungen wesentlich bestimmend gewesen ist, zuerst in ihm wirksam. Aber nicht nur deshalb muss dieses Werk den Ausgangspunkt unserer Betrachtung der künstlerischen

Entwickelung Mantegnas bilden, sondern auch, weil wir hier sein Verhältnis zu den ihn umgebenden Künstlern der Paduanischen Schule studieren und im Vergleich mit ihnen die Eigentümlichkeiten seines persönlichen Stiles, die Originalität seines Talentes schon deutlich erkennen können. Vor den grossen Flächen muss er sich zum ersten Male ganz frei gefühlt haben, seinen eigenen künstlerischen Inspirationen zu folgen und den Problemen, die sich sein frühreifer, hochstrebender Geist stellte, nachzugehen.

Sehr treffend hat man die Fresken der Eremitanikapelle in ihrer Bedeutung für die oberitalienische Malerei mit den Gemälden Masaccios in der Brancaccikapelle in S. Maria del Carmine in Florenz verglichen, und in der That können sie wohl als der Knotenpunkt angesehen werden, aus dem sich, wie aus dem Kapitell eines Pfeilers die Bogen nach verschiedenen Seiten sich mehr oder weniger hoch erheben, fast alle verschiedenen Kunstrichtungen in Norditalien zu mehr oder weniger glänzender Thätigkeit entfalten.

Für die Feststellung des Zeitpunktes, in dem die Fresken entstanden sind, haben wir nur wenige Anhaltspunkte. Wir wissen, dass Antonio degli Ovetari in seinem Testamente vom 5. Januar 1443 die Kapelle dem Jacopo Leone vermachte mit der Bedingung, 700 Golddukaten gleich nach seinem Tode für die Ausschmückung mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Jacobus und Christophorus aufzuwenden.[1] Wann Antonio degli Ovetari gestorben ist, wissen wir leider nicht, er war aber jedenfalls im April 1446 noch am Leben und die Gemälde noch nicht begonnen, wie aus einer Aufzeichnung der Kirchenverwalter hervorgeht.[2] Den Auftrag für die Gemälde erhielt, wie Vasari erzählt, Francesco Squarcione, der seinerseits wieder seine Schüler Mantegna und Niccolò Pizzolo mit der Ausführung betraute; nach dem Tode Pizzolos soll dann Mantegna die Arbeit allein beendet haben. Im Jahre 1448 hatte Mantegna mit Squarcione jenen für ihn so ungünstigen Vertrag abgeschlossen, der 1456 gerichtlich für nichtig erklärt wurde. Im Jahre 1456 war also der Bruch zwischen Squarcione und Mantegna, der schon 1454 die Tochter Jacopo Bellinis geheiratet hatte, so vollständig, dass der Schüler gegen den Lehrer mit gerichtlicher

[1] Crowe u. Cavalcaselle V, p. 325. — Selvatico, *Guida di Padova* 1869, p. 153, Anm. 4.

[2] Auszug aus einem Kodizill zum Testamente Antonio Ovetaris vom 22. April 1446 im Archivio des Museo Civico in Padua (Arch. Corona, Eremitani, Busta 38, No. 1093). Die Mitteilung dieses wichtigen Dokumentes verdanke ich der Güte des Direktors des Museo Civico Prof. Andrea Moschetti, der wie Herr Inspektor Prof. Federico Cordenons auch in vielen anderen Punkten meine Nachforschungen freundlichst gefördert hat.

Klage vorgeht; in den Verhandlungen mit dem Markgrafen Lodovico von Mantua seit dem Januar 1457 entschuldigt Mantegna sein Zögern nur mit der Arbeit für den Protonotar in Verona, von der Kapelle ist überhaupt nicht mehr die Rede. Mit grösster Wahrscheinlichkeit werden wir also die Ausführung der Gemälde zwischen 1448 und 1455 ansetzen können. Es soll dabei kein Gewicht gelegt werden auf die Angabe Vasaris, dass Mantegna das Altarbild für S. Giustina (1453—1454) gemalt habe, während er mit den Fresken der Eremitani beschäftigt war, zumal Vasari sogleich hinterdrein irrtümlich das Fresko über dem Thore des Santo in Padua, das die Jahreszahl 1452 trägt, als später entstanden bezeichnet. 1452 war die Arbeit jedenfalls schon ziemlich weit, bis zu den unteren Fresken der Jacobuslegende, vorgeschritten, wie der Vergleich mit jenem, 1452 datierten Gemälde über dem Thore des Santo beweist.

Der Annahme einer persönlichen, künstlerischen Teilnahme Squarciones an der Ausführung steht, abgesehen von anderen Erwägungen, schon seine herbe Kritik der Arbeiten Mantegnas in der Kapelle entgegen, dann auch die Thatsache, dass Mantegna um diese Zeit nicht nur künstlerisch voll entwickelt, sondern auch persönlich selbständig auftritt, dass Squarcione, um seine Mitarbeit sich zu sichern, zu Verträgen seine Zuflucht nehmen muss, dass Mantegna schon im Jahre 1448 ein Altarbild für eine grosse Kirche in Padua (S. Sofia) in selbstbewusster Form mit seinem Namen bezeichnet.[1]

Vor allem aber muss die Entstehung der Fresken auch aus Gründen künstlerischer Natur um diese Zeit angesetzt werden. In allen Teilen des Schmuckes der Kapelle ist der Einfluss Donatellos schon wirksam. Sie können also erst einige Zeit nach Donatellos Auftreten, nachdem sein Stil in Padua schon allgemein zur Herrschaft gelangt war, begonnen worden sein. So sehr auch die einzelnen Fresken in der Ausführung voneinander verschieden sind, so beweist doch die Einheitlichkeit und Eigenart des künstlerischen Planes und, was noch wichtiger ist, die stetige, folgerichtige Entwickelung des dekorativen Schemas wie der Kompositionen der einzelnen Gemälde, dass Mantegna von vornherein die Leitung des ganzen Unternehmens in Händen gehabt haben muss. Die Gegenstände der Darstellung und vielleicht auch ihre Anordnung im Raume sind gewiss durch den Besteller oder seine geistlichen Berater, die Vorsteher der Kirche selber, festgestellt worden, aber doch blieb ja in der dekorativen Anordnung im einzelnen und vor allem im Entwurfe der Kompositionen dem leitenden Künstler ein weiter Spielraum.

[1] Siehe Vasari III, p. 387 und Scardeone, a. a. O. p. 372.

Die Kapelle besteht aus einem viereckigen, mit einem Kreuzgewölbe gedeckten Hauptraume länglicher Form, der parallel zum Chore liegt und mit einer fünfseitigen Apsis mit Gewölbe aus fünf Kappen abschliesst.[1] Vier Fenster in den Wänden der Apsis und ein Rundfenster in dem tambourartigen Streifen unter der Wölbung der Apsis führen dem Raume eine reichliche Fülle von Licht zu. In den vier sphärischen Dreiecken der Wölbung des Hauptraumes sind die Halbfiguren der vier Evangelisten in runden, mit Fruchtguirlanden, flatternden Bändern und Gruppen von abwechselnd je drei Schalen und drei Muscheln (einem Attribut des heiligen Jacobus) verzierten Rahmen dargestellt. Die unteren Spitzen der Dreiecke sind sehr geschickt durch auf Wolken stehende Engel ausgefüllt, die meist recht lebendig bewegt, aber sehr roh ausgeführt sind. Die Evangelisten sind nicht feierlich thronende Gestalten, sondern lebendige Typen aus dem gewöhnlichen Leben in ihrer alltäglichen Beschäftigung, ganz in ihre Arbeit unter Büchern und Papieren versunken dargestellt, naturwahr bewegt und äusserst geschickt mit ihren symbolischen Begleitern in Verbindung gebracht. In der perspektivischen Verschiebung der Rahmen ist der Untenansicht schon Rechnung getragen und in dem aufblickenden Engel links unter Lukas schon der Versuch gemacht, die füllenden, mehr ornamentalen Figuren mit der Hauptdarstellung in innere Verbindung zu bringen. Mit dem grossen Geschicke der Komposition und der dekorativen Raumfüllung kontrastiert die sehr derbe, zum Teil sogar geradezu rohe Ausführung dieser Deckenfresken. Den recht schwachen ausführenden Künstlern — denn sicher haben hier verschiedene Hände gearbeitet — wird man die Erfindung keinesfalls zutrauen dürfen.

Die naturalistische Tendenz, die hier, wie in allen Teilen der Kapelle in der prägnantesten Weise hervortritt, ist allerdings der ganzen Quattrocentokunst, der italienischen wie der niederländischen, gemeinsam und besonders der venetischen, das Volkstümliche, Alltägliche der Erscheinung mehr betonenden Malerei schon seit Altichiero und Pisanello eigentümlich, aber doch kann dieses vollständige Auflösen der religiösen Darstellung in rein genrehafte, momentane Handlung, das vollständige Durchdringen des Religiösen mit rein menschlich unbefangener Empfindung nur einer neuen, kühnen und persönlichen Auffassung entspringen.

Ganz in demselben Geiste sind die vier Kirchenväter in Runden auf dem tambourartigen Streifen unter der Wölbung der Apsis erfunden; sie sind eine konsequente Weiterbildung derselben Motive, derselben

[1] Die Kapelle ist 8,75 m breit, 7 m lang, die Apsis 4 m tief.

Kompositionsweise. Ihre Ausführung rührt jedoch von einem anderen, ungleich bedeutenderen Künstler her. Die Evangelisten an der Decke wirken in den grossen Feldern in ihren schweren Rahmen für die Höhe der Kapelle viel zu klein; der erfindende Künstler scheint diesen Mangel wohl empfunden und deshalb die Gestalten der Apsis trotz ihrer geringeren Entfernung vom Beschauer in grösseren Proportionen angelegt zu haben. Die vier Kirchenväter sind mit bewunderungswürdigem Geschicke und grosser perspektivischer Kenntnis in die vier Runde zu Seiten des runden Fensters, wie in scheinbare Oeffnungen hineinkomponiert.

In den fünf Dreiecksfeldern der Wölbung der Apsis sind die beiden Titelheiligen der Kapelle und die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus auf Wolken, wie im offenen Raume stehend, und zwischen ihnen, im Mitteldreieck, Gott Vater als Greis in einer Mandorla, von Engeln und Cherubim umgeben, thronend dargestellt. Er bildet das ideelle Centrum des ganzen Cyklus, neben ihm stehen anbetend die schon zum Himmel emporgestiegenen Heiligen, zu ihm empor strebt die himmelfahrende Madonna, die an der Wandfläche der Apsis hinter dem Altar dargestellt ist, und leitet unseren Blick aufwärts von der Erde, wo die Apostel, denen noch schwere Arbeit und das Martyrium auf Erden bevorsteht, ihrer Himmelfahrt beiwohnen.

Den Thaten und Leiden der beiden Heiligen Jacobus und Christophorus sind dann die Wände des Hauptraumes gewidmet. Die sechs Fresken der linken Wand stellen Scenen aus der Geschichte des heiligen Jacobus major dar: seine Berufung zum Apostelamt, die Beschwörung der Dämonen, die der Zauberer Hermogenes zu ihm gesandt hatte, die Taufe des bekehrten Zauberers, seine Verteidigung vor Herodes Agrippa, die Heilung eines Lahmen auf seinem Gange zur Richtstätte und die Hinrichtung. Auf der rechten Wand sehen wir in den Dreiecksfeldern Christophorus vor dem mächtigsten Könige der Erde, und wie er dem Teufel begegnet, darunter trägt er das Christuskind durch das Wasser (bezeichnet „Opus Boni"), in dem Bilde daneben predigt er vor den Kriegsknechten des Königs (bezeichnet „Opus Ansuini"), in der untersten Reihe ist sein Martyrium und die Fortschaffung seiner Leiche dargestellt.

So einfach und natürlich sich diese Verteilung der Darstellungen auf die einzelnen Flächen des Raumes zu ergeben scheint, so zeugt sie doch von Ueberlegung und grossem Verständnis für den Sinn der Darstellung. Sie lässt aber auch in der Ausnützung des Raumes, in der geschickten Einfügung der Darstellungen in die einzelnen Flächen und vor allem *in ihrer Verbindung durch ein im Schema durchaus einheitliches und in den*

Formen schnell und konsequent sich entwickelndes Dekorationssystem das Walten eines feinen, zielbewussten künstlerischen Sinnes erkennen.

Das Ornament an den Rippen der Wölbung im Hauptraume zeigt schon das in der ganzen Dekoration vorherrschende Motiv der Fruchtschnur und zwar in recht steifer mechanischer Ausführung. Ganz eigenmächtig scheinen die ausführenden Maler an den die Dreiecksfelder umrahmenden Friesen von schweren, wirren und gedrängten gotischen, der Akanthusform sich nähernden Ornamenten gearbeitet zu haben. Die Formen erinnern stark an die venezianische Ornamentik der Zeit, besonders z. B. an die Kapitelle des Dogenpalastes. Rechts von Lukas und links von Matthäus und ebenso unter Lukas, Matthäus und Johannes wird das dichtere Rankenwerk durch ein schmaleres und leichteres Ornament ganz unvermittelt abgelöst. Beachtenswert sind die Vasen in den Ecken, aus denen die Ornamentstreifen aufsteigen, und die das Streben nach architektonischer Motivierung der Verzierung erkennen lassen.

In der Dekoration der Apsis kommt dieser Gedanke nun ganz deutlich zum Ausdruck. Die Rippen sind als plastisch hervortretend betont und mit etwas steifen Guirlanden von Eichenlaub umhüllt; in den einfassenden Hohlkehlen ziehen sich wieder Fruchtschnüre hin, die aber schon viel leichter und lebendiger zusammengesetzt sind. Hier tritt uns nun aber ein ganz neues, originales Motiv der Verzierung zum ersten Male entgegen: Von den Spitzen der Kappen sind aus Quasten entspringende, üppige, mit Bändern verzierte Fruchtguirlanden *in den Raum hineinhängend* dargestellt. Der Eindruck des Schwebens im Raume ist noch nicht vollkommen erreicht, aber die Absicht ist unverkennbar. Nur im Zusammenhange mit der Entwickelung der Dekorationsidee Mantegnas wird uns dieses Motiv verständlich werden. Noch oft werden wir zu beobachten haben, wie sein wesentliches Streben dahingeht, die Wandfläche architektonisch aufzulösen, die Ornamente wie die Darstellung als *im Raume wirklich* erscheinen zu lassen.

Hier können wir die Anfänge seines neuen und eigenartigen Dekorationsschemas beobachten. Mantegna ist der erste Künstler, der nicht einfach die Wandfläche mit Bildern ohne Rücksicht auf die Stellung des Beschauers im Raume ausfüllt, sondern die einzelnen Darstellungen in ein konstruktives Gesamtbild so einzufügen sucht, dass sie dem Beschauer als wirkliche Vorgänge erscheinen könnten. Vollständig konstruktiv durchgeführt ist dieser Gedanke *einer illusionistischen Dekoration* erst in der Camera degli Sposi im Schlosse zu Mantua, hier sind nur die Ansätze zu erkennen. Die Gesamtdekoration ist noch nicht als *architektonisches*

Ganzes gedacht, wohl aber ist ein festes *dekoratives* Gerippe der Träger der Darstellungen. Noch an vielen Teilen der Fresken der Kapelle werden wir auf Züge aufmerksam zu machen haben, die sich nur aus diesem illusionistischen Dekorationssystem Mantegnas erklären lassen.

Aehnliche Ausführung wie die der Apsis zeigen die Fruchtschnüre, die die Dreiecksfelder der linken Wand des Hauptraumes umrahmen, während die der Dreiecksfelder zur Rechten (des Eintretenden) zwar nach demselben Schema, aber recht plump von Ansuino da Forlì ausgeführt sind. Zwischen den Dreiecksfeldern und den oberen Fresken der Wände hängen schwere Guirlanden, auf denen übermütige Engelsburschen herumspielen, an Ringen, die mit besonderer Sorgfalt wie plastisch gemalt sind, um die Fruchtgehänge und Putten und die Wappenschilde der Stifter in der Mitte als wirklich in den Raum hineinragend erscheinen zu lassen. Das Motiv ist hier wieder links und rechts genau das gleiche, aber die Ausführung ist eine durchaus verschiedene; man kann sogar über den beiden Fresken Bonos und Ansuinos deutlich die Hände der beiden Maler unterscheiden, von denen also jeder seinen Teil im eigenen Stile nach der einheitlichen Zeichnung ausführte. Reine Renaissancemotive begegnen uns zuerst in dem Friese von Guirlanden und Bukranien am Bogen der Apsis; besonders originell sind die zwei kolossalen Köpfe in Steinfarbe an den Bogenanfängen. Die Leibung des Bogens dagegen zeigt eine Reihe steifer Cherubim. Von den Friesen mit Füllhörnern und Bukranien über dem Bilde der Himmelfahrt und über dem Fresko geht die Ornamentik in den Fresken der linken Wand zu einer Umrahmung von Montants aus Akanthusornamenten, Kandelabern, mit Brustbildern und Engelstatuen, über und klärt sich endlich in dem Simse über den letzten Fresken Mantegnas zu rein architektonischen, antiken Motiven ab.

Wir sehen also in den Fresken der Eremitanikapelle die Künstler noch vom gotischen Ornament ausgehen und erst nach und nach zu freieren, leichteren und antikisierenden Formen gelangen. Hier ist der Widerspruch der Thatsachen mit der Tradition, dass Squarciones Schüler bei ihm antike Vorbilder studiert hätten, wieder augenfällig: Erst nachdem sie seiner Lehre entwachsen und selbständig thätig sind, beginnen sie, sich auf eigene Faust aus dem alten Formensystem zu moderner Ornamentik durchzuarbeiten. Wer ihr Vorbild hierin gewesen sein wird, kann nicht zweifelhaft sein, wenn wir die Dekorationsformen der Eremitanikapelle mit Donatellos Reliefs des Hochaltars im Santo in Padua vergleichen; ihr Führer war gewiss kein anderer als der junge Mantegna selber.

Dass bei der Ausführung der einzelnen Gemälde ein bestimmter, einheitlicher Plan befolgt wurde, lässt sich aber auch an denjenigen Fresken, die sicher nicht von Mantegna, sondern von selbständigen Künstlern, wie Ansuino da Forlì und Bono da Ferrara gemalt worden sind, nachweisen. Sowohl im Schema der Komposition, in der Grösse der Gestalten, in der Darstellung des Hintergrundes, wie auch in den Formen im einzelnen, auf die wir später hinzuweisen haben werden, stehen sie mit den nach ihnen gemalten Darstellungen Mantegnas der gegenüberliegenden Wand in bestimmter Beziehung.

Dass Mantegna der Künstler gewesen ist, der den ganzen Plan der Dekoration entworfen und die einzelnen Kompositionen den anderen an der Ausschmückung beteiligten Malern mehr oder weniger genau vorgezeichnet, überhaupt die Ausführung des Ganzen geleitet hat, kann danach keinen Augenblick zweifelhaft sein. Er war nicht nur Squarciones Adoptivsohn, der Alte hatte auch mit ihm noch einen Vertrag abgeschlossen, wie ihn der Meister doch wohl nur mit einer wichtigen selbständigen Kraft, nicht mit einem jungen Gehilfen eingeht; vor allem aber tritt schon in den ersten Fresken des jungen Künstlers seine Ueberlegenheit und seine persönliche Auffassung so überwältigend hervor, dass ohne Frage die Anregung auch für die Fortschritte in den anderen Gemälden auf ihn zurückgeführt werden muss.

Im einzelnen ist es überaus schwer, vielleicht sogar unmöglich, den Anteil Mantegnas an den verschiedenen Gemälden zu bestimmen und die Hände der verschiedenen ausführenden Künstler zu unterscheiden, zumal die Nachrichten der alten Schriftsteller manche Unklarheit bestehen lassen. Marcantonio Michiel, der in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts Padua besuchte,[1] verteilt die einzelnen Fresken folgendermassen: „Die linke Wand ganz von Mantegna, der untere Teil der rechten von demselben, der obere teils von Ansuino da Forlì, teils von Buon Ferrarese oder Bolognese, die himmelfahrende Madonna mit den Aposteln hinter dem Altar und den Figuren unter der Kuppel von Niccolò Pizzolo aus Padua, mit den Evangelisten mit den Schränken in Perspektive.“ (Augenscheinlich meint er damit die vier Kirchenväter.) Vasari ist hier ohne Frage weniger zuverlässig. Er schreibt Niccolò Pizzolo „Gott Vater in der Glorie inmitten der vier Kirchenväter“ (wie er ungenau sich ausdrückt) zu, Mantegna aber auch die vier Evangelisten der Decke, offenbar irrtümlich, denn wenn auch die Zeichnungen für diese Gestalten, wie die ganze dekorative Anordnung

[1] Anonimo Morelliano, *Ausg. von Frimmel*, p. 26.

der Decke, von Mantegna herrühren, so kann ihm doch die Ausführung unter keinen Umständen zugeschrieben werden (s. Abb. 6 und 7).

Diese Gemälde sind zwar wegen ihrer Höhe schwer zu beurteilen und noch dazu die Hauptfiguren bis auf den heiligen Markus fast vollständig übermalt, aber doch lassen sich schon in der ganz auffallenden Verschiedenheit der Ornamentstreifen mehrere, mindestens zwei Hände unterscheiden. In der Derbheit der Ausführung, die man bei den Engeln sogar plump und

Abb. 6. Der heilige Lukas. Fresko an der Decke der Jacobus- und Christophoruskapelle in der Kirche der Eremitani in Padua.
(Phot. Anderson.)

roh nennen muss, stehen sie zu der Sorgfalt aller uns bekannten Werke Mantegnas im stärksten Gegensatze, ebenso in den überaus vulgären Typen und im Schematismus der Gewandbehandlung. Die Evangelistenbilder nähern sich, besonders z. B. in den Formen der Falten und der Hände der Manier Gregorio Schiavones so sehr, dass man wahrscheinlich in ihm den Gehilfen Squarciones erkennen darf, der diese Gemälde wie vielleicht noch manchen anderen Teil der Fresken nach Mantegnas Zeichnungen ausgeführt hat. Die Engel und die Ornamente wären dann von einem noch schwächeren Gesellen gemalt worden, von dem wohl auch die Halbfiguren der Engel in den Ovalen der Leibung des Bogens herrühren. In dem Friese aus

Stierköpfen und Guirlanden an der Stirnseite des Bogens begegnet uns zum ersten Male ein rein antikes Motiv, das auch in der Ausführung frischer und lebendiger ist, und das besonders bemerkenswert wird durch die Einfügung der beiden Kolossalköpfe in Steinfarbe am Beginne des Bogens (s. Abb. 8). So wenig von einer unmittelbaren Nachahmung der Antike die Rede sein kann, so wenig die Formen der Köpfe antik sind, so sehr erscheint diese Art der Verwendung von Skulpturteilen als Ornament im

Abb. 7. Der heilige Markus. Fresko an der Decke der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

Geiste der Antike, wie sie das Quattrocento auffasste, erfunden und dem Streben nach Plastik in der Durchbildung der Einzelform wie in der Wirkung der Dekoration als solcher entsprungen. Die Köpfe zeigen in der Ausführung die gleiche Manier wie die Heiligen der Apsiswölbung, die von Marcantonio Michiel und Vasari Niccolò Pizzolo zugeschrieben werden.

Bevor wir uns den Gemälden dieser neuen, für uns wenig genau bestimmbaren Grösse zuwenden, müssen wir vorerst die Fresken betrachten, die durch die Namensinschriften als Werke des Bono da Ferrara und des Ansuino da Forli, zweier ausserhalb des paduanischen Kreises stehender Künstler, beglaubigt sind. In Zeichnung und Ausführung sondern sich diese Bilder recht deutlich von den Arbeiten Mantegnas und der anderen

Paduaner Maler. Bono da Ferrara, der seinen Namen stolz unter das linke der beiden oberen rechteckigen Fresken der rechten Wand der Kapelle gesetzt hat, das den jungen Riesen Christophorus mit dem Christuskinde auf den Schultern am Wasser stehend darstellt (s. Abb. 9), erweist sich in seinem Bilde in der National-Gallery in London (h. Hieronymus No. 771) nicht allein durch die Inschrift „Pisani Discipulus“, sondern auch durch den Stil der feinen sorgfältigen Ausführung, in dem Typus des Heiligen und in der Landschaft mit ihren Pflanzen und Tieren als Schüler Pisanellos.

Abb. 8. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

Auch hier im Fresko verleugnet Bono seine künstlerische Herkunft nicht. Vor allem ist die Landschaft mit dem hohen Horizont und dem im Hintergrunde noch dazu ansteigenden hügeligen Terrain, das nur wenig vom Himmel sehen lässt, charakteristisch, besonders im Gegensatze zu den Landschaften Ansuinos und Mantegnas. Auch die sorgfältige Ausführung der Blumen und Büsche, die einen grossen Teil des Bodens bedecken, dann die weidenden Hirsche und Rehe mit dem scharf beleuchteten Hinterbacken erinnern stark an die Art Pisanellos. Ueberhaupt zeigt bei näherer Betrachtung das Fresko viel mehr Analogien mit dem Londoner Bilde, als man auf den ersten Blick annehmen möchte. Die Bildung der Füsse mit heraustretenden Adern, die Form der Hände sind bei beiden ganz die gleichen, und der Typus des Hieronymus kehrt in dem alten Eremiten im Hintergrunde und in dem Alten ganz links im Fresko recht charakteristisch wieder.

Bono hat aber augenscheinlich hier in Padua viel von seinen Genossen bei der Arbeit, von Schiavone und anderen, vielleicht auch direkt von Donatello angenommen. Die Typen Christophs und der Kinder mit dem hohen Schädel, der breiten Stumpfnase und den hervortretenden Augen im dicken Gesichte, ebenso die Form der kleinen Füsse der Kinder, die kräftig plastische Modellierung mit schweren Schatten, die wulstigen,

wie aus weichem Thon gekneteten Gewandfalten, die bewegte, stark ausgebogene Stellung, die strähnenförmige Haarbehandlung, alles ist Schiavone oder seinem Vorbilde Donatello nachgeahmt, meist freilich nur äusserlich

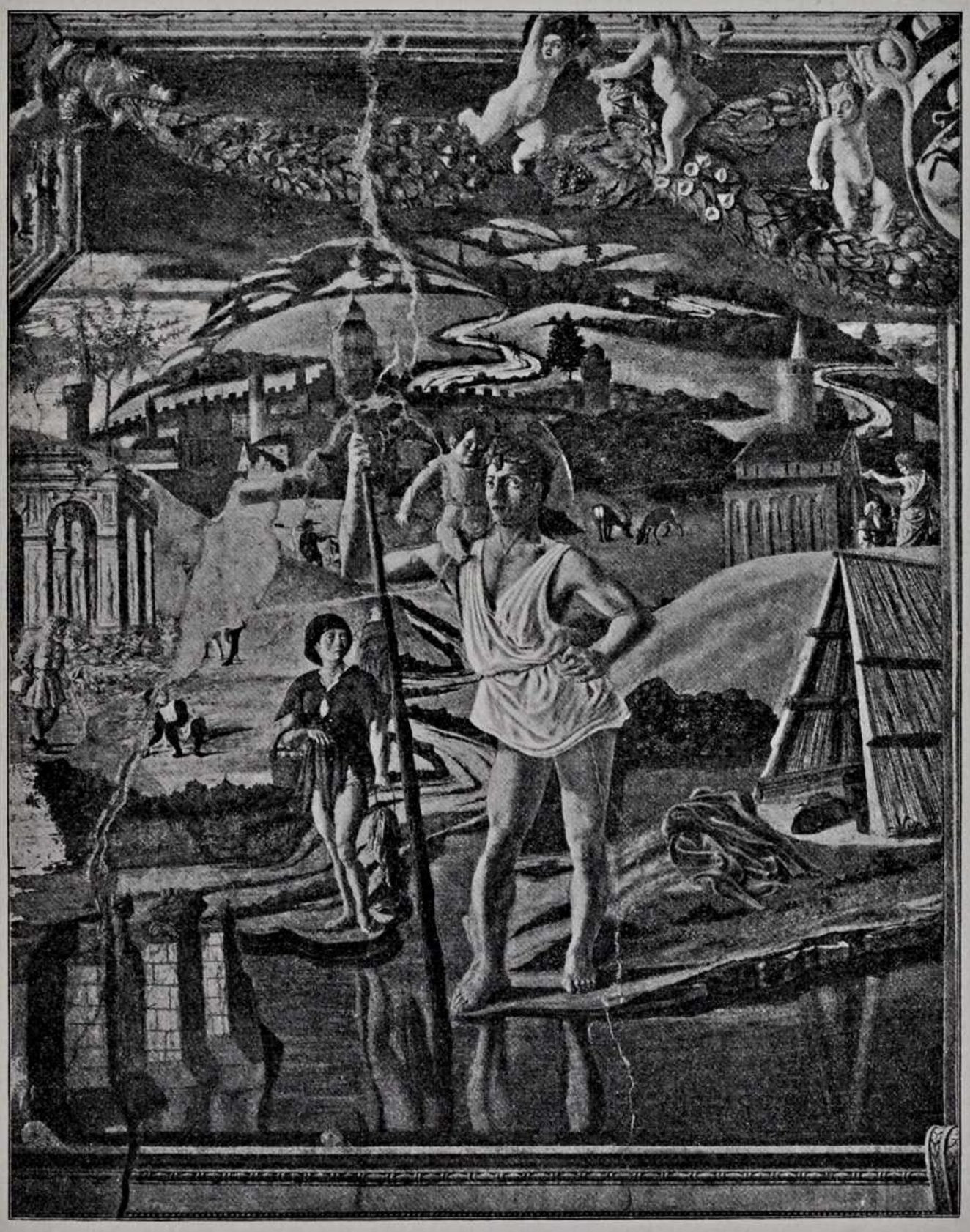


Abb. 9. Bono da Ferrara. Der heilige Christoph. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

und ohne rechtes Verständnis, ohne den inneren Schwung der Gestalten Donatellos. Der heilige Christoph erinnert sogar ganz unmittelbar an den Jüngling links neben Antonius in Donatellos Relief am Hochaltar des

Santo, in dem das Zeugnis des unmündigen Kindes für die Unschuld der Mutter dargestellt ist. Auch die ganz unmotiviert eingefügte Pfeilerhalle zur Linken ist wohl ein Zugeständnis an die antikisierenden

Abb. 10. Ansuino da Forlì. Predigt des heiligen Christoph. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

Tendenzen des Paduaner Modekünstlers. Als Darstellung ist dies Bild recht bedeutungslos, es giebt eigentlich nichts vom Gehalte des Vorganges und bleibt bei rein äusserer Schaustellung von meist noch dazu recht wenig

gelungenen Formen stehen, selbst die Absicht, in der Stellung des Riesen das übernatürliche Gewicht, mit dem das Christuskind, wie die Legende erzählt, auf ihm lastet, erkennen zu lassen, kommt wenig deutlich zur Empfindung, ebensowenig wie das Verhältnis des Riesen zu dem kleinen Fischer neben ihm.

Bei Ansuino, der das Fresko neben dem Bonos mit seinem Namen in ganz ähnlicher Weise bezeichnete, hat der Einfluss Donatellos mit einem stärkeren Gegner zu kämpfen, mit Piero della Francesca, aus dessen Schule Ansuino da Forlì, also ein Landsmann von Pieros talentvollstem Schüler Melozzo, offenbar hervorgegangen ist. Das Bild stellt den heiligen Christoph dar, wie er den Kriegern predigt und von ihnen verehrt wird (s. Abb. 10). Wohl sicher mit Recht hat Schmarsow[1] auch die beiden Dreiecksfresken über denen Bonos und Ansuinos, ihm zugeschrieben, wenn sie auch ungleich schwächer und plumper sind, als das untere Bild. Hier ist Christoph vor dem thronenden Könige und dem Teufel zu Ross begegnend dargestellt (s. Abb. 11 und 12).

An der nahen Verwandtschaft Ansuinos mit Piero wird man kaum zweifeln wollen, die schwerfälligen Bewegungen der Gestalten, die auch schreitend mit beiden Füssen fest auf dem Boden aufstehen, die ernste, starre Ruhe des Gesichtsausdruckes, die plumpen, breiten Formen des Körperbaues, der einzelnen Glieder, z. B. der Hände mit den dicken voneinander abstehenden Fingern und auch Einzelheiten der Tracht und der breiten Faltengebung beweisen, dass Ansuino Pieros Schüler gewesen sein muss, bevor er nach Padua kam. Ihn, wie so manchen anderen mag die Aussicht auf lohnende Arbeit nach Padua gezogen haben, wo sich damals eine überaus rege Kunstthätigkeit entwickelte, die neben den bedeutenden Künstlern auch den geringeren Beschäftigung gab. Jedenfalls vor der Eremitanikapelle muss er die Fresken gemalt haben, die er nach Marcantonio Michiel[2] neben denen Filippo Lippis (der 1434 im Santo in Padua arbeitete) und Niccolò Pizzolos in der Kapelle der Stadtpräfektur ausgeführt hat. Wie viele andere in Padua thätige Maler fremder Schulen, von denen oben die Rede war, ist auch Ansuino, obwohl er schon als fertig ausgebildeter Künstler nach Padua gekommen sein muss, in den Strudel der Donatello-Begeisterung mit hineingezogen worden. Er musste sich um so mehr auf diese neue Kunstweise einzugehen

[1] Schmarsow, *Melozzo da Forlì* (Berlin und Stuttgart 1886), p. 305. Auch die Madonna im Museum in Altenburg mag, trotz der grossen Nachlässigkeit in der Ausführung, ein Werk Ansuinos sein. S. *Gazette des Beaux-Arts* 1897 (XVIII), p. 179.

[2] Anonimo Morelliano, p. 32.

gezwungen sehen, als er in der Eremitanikapelle gerade in einen Kreis eifrigster Donatelloschüler eingetreten war und seine Arbeit auch dem schon feststehenden Plane einfügen musste.

Die Komposition der Predigt Christophs ist durchaus donatellesk; das lebhafte Herandrängen der Teilnehmenden an den Mittelpunkt der Handlung, der Kreis hinter ihnen stehender, gleichgiltigerer Zuschauer

Abb. 11. Ansuino da Forlì. Der heilige Christoph vor dem König. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

und besonders die Gruppe der beiden auf den Sockel zwischen den Pfeilern neugierig sich vordrängenden Jünglinge sind durchaus donatelleske Motive. Die direkte Nachahmung wird um so deutlicher, als die Ausführung wenig geschickt und die Verjüngung der Gestalten nicht richtig durchgeführt ist. Auch der Hintergrund geht zweifellos auf ein Vorbild Donatellos zurück, aber auch hier ist die Nachahmung recht äusserlich, die Perspektive

falsch, die Bogen recht unglücklich zwischen die Pfeiler eingequetscht. Man sieht, dass ein wirkungsvolles Kompositionsmotiv durch die viel zu schweren Gestalten, die gar nicht in die Umgebung sich einfügen wollen, verdorben worden ist.

In den Formen im einzelnen, in Bewegungen und Gewandbehandlung ist Ansuino nicht auf Donatellos Stil eingegangen, er war augenscheinlich

Abb. 12. Ansuino da Forlì. Der heilige Christoph begegnet dem Teufel. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

schon zu fertig oder zu schwerfällig, um hier noch etwas lernen zu können. Seine Technik und Farbengebung ist, ebenso wie die Bonos weicher und vertriebener als die der Paduaner und Mantegnas in den frühen Bildern. In den Dreiecksfeldern arbeitet er wohl noch selbständiger und ist daher in Bewegungen und Verkürzungen noch ungeschickter. Seine Abhängigkeit von ihm vorgezeichneten Kompositionen tritt dadurch

um so deutlicher zu Tage. So stark die Kompositionen Ansuinos von donatellesken Motiven beeinflusst sind, so kann es doch nicht zweifelhaft sein, dass diese Anlehnung an den Florentiner Bildhauer nicht auf seine eigene Initiative zurückzuführen ist, sondern auf Rechnung des leitenden Künstlers zu setzen ist, der ihm die Skizzen entworfen haben muss. Den schlagenden Beweis hierfür liefert ihre ziemlich strenge Korrespondenz mit den gegenüberliegenden Fresken Mantegnas. In den Dreiecksfeldern entspricht die Darstellung zur Linken mit dem Innenraume ebenso wie die zur Rechten mit der Landschaft, dem vorgeschobenen Felsen, der die Ecke geschickt ausfüllt, und dem Blick in die Ferne durchaus den gegenüberliegenden Bildern, die sicher von Mantegna entworfen sind.

Noch viel genauer stimmt die Komposition von Ansuinos Predigt des heiligen Christoph im Schema mit Mantegnas Taufe des Hermogenes an der gegenüberliegenden Wand überein. Die Gleichartigkeit der Anlage der Pfeilerhalle zur Seite, der Bogen des Hintergrundes, die Verschiebung des Schwerpunktes der Komposition nach aussen hin, können unmöglich auf zufälliger Uebereinstimmung beruhen, ebensowenig wie eine Reihe dekorativer und figürlicher Motive, die nicht einzeln angeführt zu werden brauchen. Dass etwa Mantegna und Ansuino eine gemeinsame Vorlage benutzt hätten, wird man unter keinen Umständen annehmen wollen, noch viel weniger, dass etwa gar Mantegna sich nach Ansuinos Fresken gerichtet hätte. In Ansuinos Gemälden fallen die Gestalten vollständig aus dem architektonischen Rahmen heraus, weil sie in ihm keinen Platz zu finden scheinen; bei Mantegnas Darstellung bewegen sie sich frei und sicher in einer ihnen ganz homogenen Umgebung, in dem freien, weiten Raume. Das wesentlichste Kompositionsprinzip Mantegnas, durch klare Gruppenbildung und durch Freilassen grosser Teile der Bodenfläche natürliche und grossräumige Wirkung zu erzielen, liegt beiden Gemälden zum Grunde, nur ist es von Ansuino nicht verstanden worden. Ueberhaupt wäre schon die Einheitlichkeit der Handlung, die damals selbst von Piero della Francesca und den meisten Florentinern nicht konsequent durchgeführt worden ist, bei Künstlern wie Bono und Ansuino im höchsten Grade auffällig, wenn wir nicht die Komposition ihrer Gemälde auf Mantegna selber zurückführen wollten.

Wenn damit einerseits bewiesen ist, dass die Kompositionen sowohl für die gesamte Dekoration der Kapelle, als auch für die einzelnen, selbst für die von fremden und unabhängigen Künstlern ausgeführten Gemälde von Mantegna in mehr oder weniger eingehenden Zeichnungen entworfen worden sind, so erhält andererseits dadurch sein Verhältnis zur Schule

Squarciones eine neue Beleuchtung. Wir sehen wieder, dass das Band, das die in Padua thätigen Künstler stilistisch zusammenhält, nicht in Squarcione zu suchen ist, sondern in Donatello, und ferner, dass Mantegna viel früher als man glauben sollte, eine massgebende Stellung in der Schule von Padua eingenommen hat. Eine solche Frühreife ist ja in der That besonders in jener Epoche und in Italien durchaus nichts Auffallendes.

Abb. 13. Gott Vater. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua. (Niccolò Pizzolo zugeschrieben.)
(Phot. Anderson.)

Vielleicht können wir nun hoffen, damit den richtigen Standpunkt auch für die Betrachtung der Apsisfresken gefunden zu haben, zu denen wir jetzt wieder zurückkehren.

Im Gegensatze zu den Arbeiten Ansuinos und Bonos stehen diese Gemälde, die, wie schon gesagt, Niccolò Pizzolo zugeschrieben werden, ebenso wie die beiden Dreiecksfelder der linken Wand, nicht allein in der

Komposition, sondern auch in Empfindung und Formengebung wieder Mantegnas Stil ganz nahe. Gott Vater und die vier Heiligen in der Wölbung der Apsis (von denen einer, der ganz links befindliche Jacobus, vollständig zerstört ist), sind ziemlich starre und statuarisch-plastisch erfundene, aber doch höchst ausdrucksvolle Gestalten, überaus ruhig, würdig und empfindungsvoll in Stellung und im Ausdruck der Gesichter (siehe Abb. 13, 14, 15, 16). Die Gewandbehandlung ist donatellesk, die weichen Falten schmiegen sich fest an den Körper an und wirken mit ihrer Ueberfülle von Brüchen und Windungen unklar und unruhig. Bei aller Lebendigkeit und Plastik fehlt ihnen die Grösse und Freiheit des Auftretens, das, wie man wohl fühlt, vom Künstler beabsichtigt war.

Abb. 14. Der heilige Petrus. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua. (Niccolò Pizzolo zugeschrieben.)
(Phot. Anderson.)

Viel bedeutender in der Wirkung sind die vier Kirchenväter in den Runden des Tambours unter der Wölbung. Von grösster Frische und Unmittelbarkeit der Beobachtung zeugen die charakteristischen, überaus natürlichen Bewegungen. Der alte Hieronymus scheint im Studium gestört zu sein und blickt fast unwillig vom Buche auf, Augustinus hebt das Buch, wie erregt durch das, was er liest, Gregorius hält das Buch weit von sich ab, wie selbständig, kritisch den Inhalt überdenkend, Ambrosius schickt sich, die Feder prüfend, zum Schreiben an. Mit bewunderungswürdiger Treue sind ihre Stellungen, die perspektivische Verkürzung der Räume und der runden Oeffnungen, durch die man sie

von unten zu sehen scheint, alle Einzelheiten ihrer Umgebung nach der Wirklichkeit beobachtet und wiedergegeben. Es sind Meisterwerke der Komposition, der Charakteristik und der Zeichnung (s. Abb. 17, 18, 19).

Wenn auch den Heiligen der Wölbung der Apsis weit überlegen, sind sie doch fraglos von derselben Hand ausgeführt. Die Typen sind zwar lebendiger aber doch ganz übereinstimmend, die Zeichnung der etwas aufgeworfenen, fein geschwungenen Lippen, der stark hervortretenden und hell beleuchteten Backenknochen, der Finger mit den stark angegebenen Gelenken, besonders dem an der Handwurzel, das manchmal fast wie ein eigenes Glied erscheint, die Gewandbehandlung mit den eigentümlich gewundenen Falten sind die gleichen. Eine Aeusserlichkeit, die genau gleiche Ornamentik der Heiligenscheine mag für den Zweifler noch eine Bestätigung dieser Vergleichung und der Angaben der alten Kunstschriftsteller Michiel und Vasari bilden. Beide teilen diese Gemälde Mantegnas Mitschüler Niccolò Pizzolo zu, durch den Mantegna nach Vasari so sehr zum Studium angeeifert worden sein soll.[1]

Abb. 15. Der heilige Paulus. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua. (Niccolò Pizzolo zugeschrieben.)
(Phot. Anderson.)

In der kurzen, aber teilnahmsvollen Schilderung Vasaris erscheint Pizzolo als ein hochbegabter, aber wenig ernster Künstler, dessen Talente

[1] Crowe u. Cavalcaselle (V, p. 334) schreiben die vier Kirchenväter gegen die Ueberlieferung einem ganz ausserhalb des paduanischen Kreises stehenden Künstler, Lorenzo di Lendinara zu, wohl wegen der den Intarsisten geläufigen Verkürzungen des

durch seine kriegerischen Passionen und seine Rauflust, die ihm früh ein gewaltsames Ende bereitete, nicht zur vollständigen Entwickelung kommen konnten. Nach M. A. Michiel hat er mit Filippo Lippi und Ansuino da Forlì zusammen in der Kapelle des Podestà gemalt, und zwar nach Vasari einen Gott Vater, das einzige Werk, das man zu seiner Zeit in Padua von Pizzolo kannte. Da Filippo Lippi 1434 in den Rechnungen des Santo erwähnt wird, und 1438 sicher schon wieder in Florenz war, die Gemälde in Padua also zwischen 1434 und 1438 ausgeführt haben muss, so kann Niccolò Pizzolo, wie wohl auch Ansuino, nicht mit Fra Filippo gleichzeitig, sondern erst nach dessen Abreise in der Kapelle des Podestà gemalt haben, wenn wir nämlich den „Niccolò depentore", der 1446 bis 1448 als „garzone" (Lehrling) Donatellos im Santo thätig war,[1] mit unserem Niccolò Pizzolo ohne weiteres identifizieren könnten. Durch dieses Schülerverhältnis Pizzolos zu Donatello würde dann die vollständige Abhängigkeit der Paduanischen Malerschule von Donatello noch eine neue, äussere Bestätigung erhalten.

Abb. 16. Der heilige Christoph. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua.
(Niccolò Pizzolo zugeschrieben.)
(Phot. Anderson.)

Raumes. Lorenzo di Lendinara zeigt sich aber in seinen beglaubigten Werken durchaus als Schüler Pieros della Francesca und steht diesen Bildern ganz fern.

[1] S. Gonzati, *Basilica di S. Antonio in Padova* I, p. 56. 256 u. XLI (nota 1 zu Dok. XXXV) u. p. LXXXVf., Dok. 81.

Die Heiligen und die Kirchenväter der Apsis zeigen uns jedenfalls Pizzolo als einen nahen Verwandten Schiavones, also als einen wesentlich auf venezianischer Gefühls- und Formengrundlage stehenden Künstler, der von Donatello massgebend beeinflusst ist. An Filippo Lippis Fresken hatte er auch die Maltechnik der Florentiner studieren können. Und in der That zeigen seine Fresken in ihrer fein vertriebenen Behandlung voll

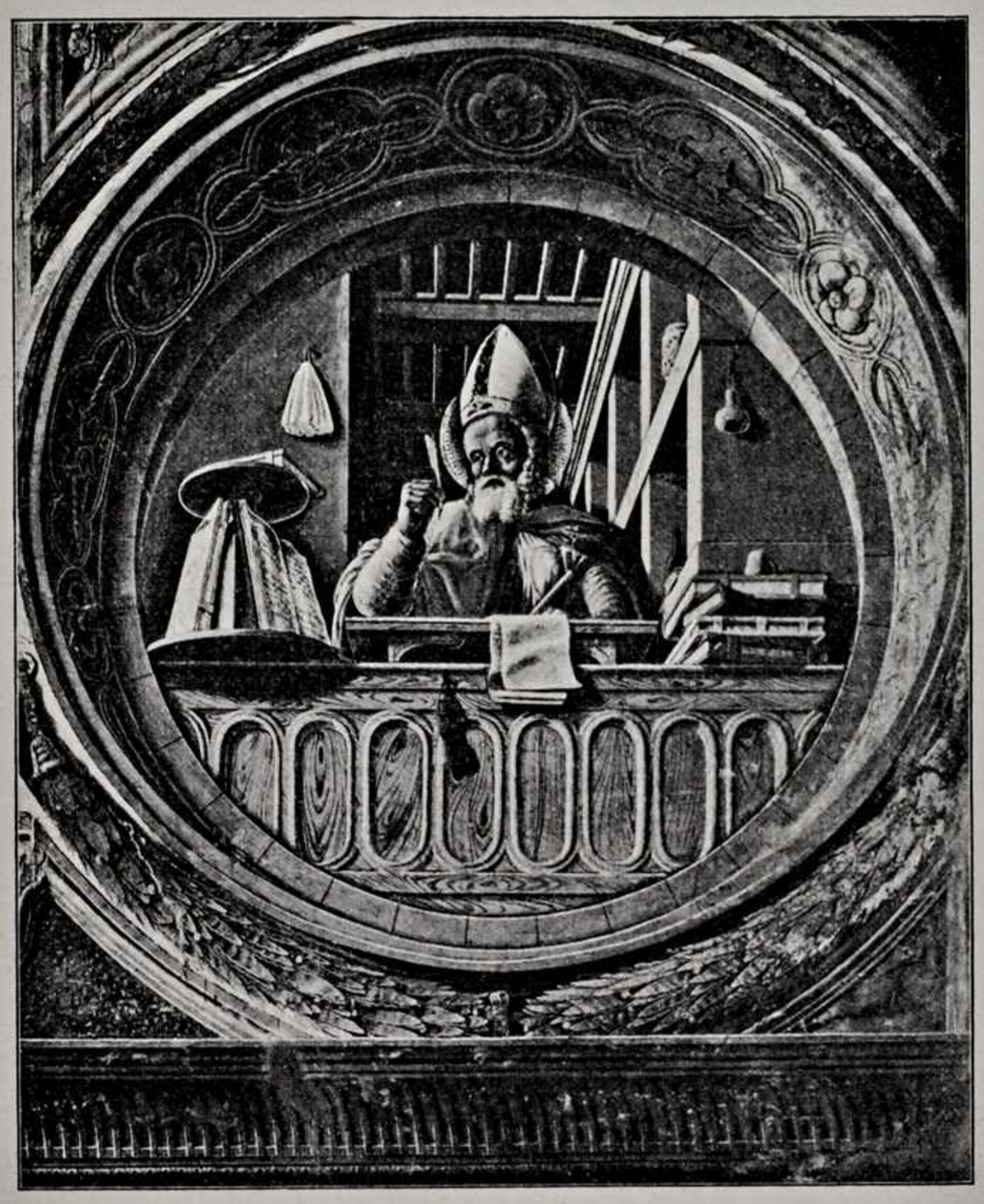


Abb. 17. Der heilige Ambrosius. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua.
(Niccolò Pizzolo zugeschrieben.)
(Phot. Anderson.)

kräftiger Licht- und Schattenkontraste, ein viel grösseres technisches Geschick und grössere Weichheit als die frühen Fresken Mantegnas, der seinerseits darin wohl von ihm gelernt haben mag. Wenn wir nun aber wieder den grossen Fortschritt von den Heiligengestalten der Wölbung zu den Kirchenvätern und die ungleich grössere Feinheit im Typus und Ausdruck einzelner Gesichter gegenüber anderen viel derberen und roheren (vgl. z. B. Christoph und Gott Vater) ins Auge fassen, so

werden wir mit Notwendigkeit auf eine Teilnahme und Einwirkung Mantegnas bei der Arbeit geführt. Auch ein so begabter Künstler wie Pizzolo konnte, zumal ihm augenscheinlich Ernst und Konzentration bei der Arbeit gefehlt haben müssen, einen solchen Schritt nur mit Hilfe eines genialen, zielbewussten Meisters thun, den wir, wenn wir uns die Fresken der Kapelle in ihrer dekorativen Entwickelung wieder vor Augen

Abb. 18. Der heilige Augustinus. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua.
(Niccolò Pizzolo zugeschrieben.)
(Phot. Anderson.)

führen, trotz seiner Jugend, in keinem anderen sehen können, als in Andrea Mantegna.

Eine Bestätigung für dies Verhältnis Pizzolos zu Mantegna bietet uns die Betrachtung des Gemäldes der Himmelfahrt Mariä hinter dem Altar in der Apsis der Kapelle, das nach M. A. Michiel ebenfalls ein Werk Pizzolos sein soll (s. Abb. 20). Ohne die Angaben der alten Schriftsteller

würde man die Himmelfahrt gewiss nicht für das Werk des Malers der Heiligen und der Kirchenväter der Apsis, sondern ohne weiteres für eine Arbeit Mantegnas hinnehmen. Schon die Madonna selber, die auf Wolken stehend und von Engeln umgeben, voll Begeisterung gen Himmel blickt, ist eine durchaus mantegneske Gestalt, viel schlanker und graziöser gebildet und bewegt als die Gestalten Pizzolos. Ihr Gewand besteht aus feinerem

Abb. 19. Der heilige Gregorius. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua.
(Niccolò Pizzolo zugeschrieben.)
(Phot. Anderson.)

Stoffe, der sich enger an den Körper anschmiegt, mehr Flächen und feinere, knittrigere Falten bildet. Auch die Form der Hände ist länger und schmaler, denen Mantegnas ganz gleich. Die Engel, die mutwillig sich in der Luft herumtummeln, sind ganz symmetrisch angeordnet, aber überaus lebhaft bewegt, ihre Stellungen erscheinen etwas zu heftig, sind aber doch ganz originale Beobachtungen, vielleicht nach schwimmenden

Kindern. Sie haben mit den Putten auf den Guirlanden an den Wänden des Hauptraumes die grösste Verwandtschaft. Der Gesichtsausdruck der

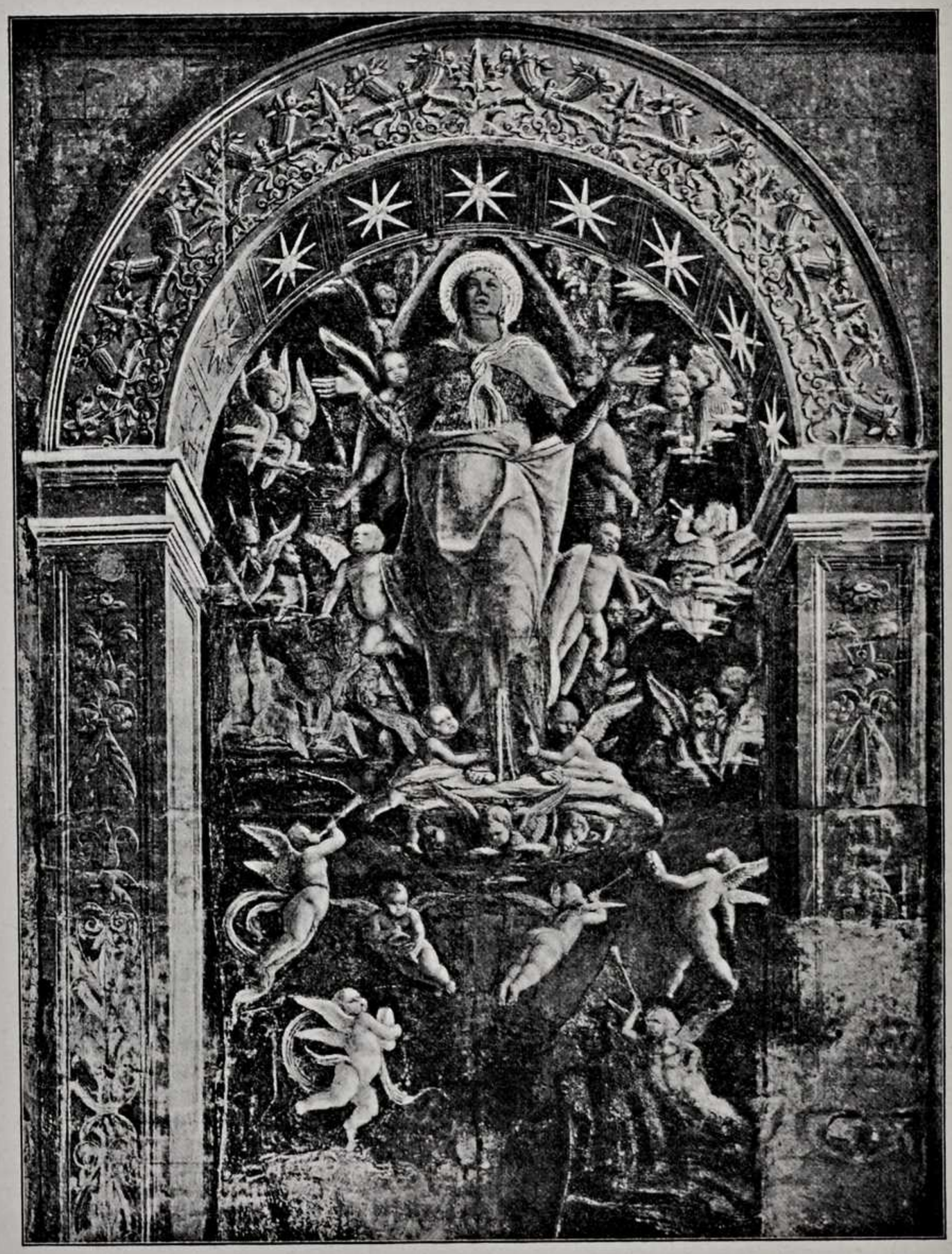


Abb. 20. Mariä Himmelfahrt. Fresko in der Apsis der Eremitanikapelle in Padua. (Niccolò Pizzolo zugeschrieben.)
(Phot. Anderson.)

Madonna ist etwas leer, ohne die Gefühlstiefe, die Mantegnas persönlichen Stil charakterisiert. Am meisten möchte man sich gerade hierdurch veranlasst fühlen, die Ausführung nicht Mantegna selber zuzuschreiben.

Wenn wir bei den Kirchenvätern mit Recht die Komposition und Zeichnung auf Mantegna zurückgeführt haben, dann wird man nicht umhin können, auch hier seinen Anteil an der Arbeit als den massgebenden zu betrachten; der ausführende Künstler, wenn es derselbe war, der die Wölbung der Apsis ausgemalt hat, ist hier in seinem Stile Mantegna wieder einen Schritt näher getreten. Die Ornamentik der Umrahmung ist schon ganz im Stile der Renaissance durchgeführt, sowohl oben am Bogen der etwas kleinlich und unruhig ausgeführte Fries mit Füllhörnern, der ganz

Abb. 21. Gruppe der Apostel aus der Himmelfahrt Mariä. Nach einem Kupferstich von Novelli.

ähnlich auch wieder über Bonos Freske wiederkehrt, wie auch die feinen, durchaus mit Mantegnas Ornamentik zwischen den Fresken der Jacobuslegende übereinstimmenden Füllungen der Pilaster in stilisiertem Blattwerk.

Die Gruppe der zur himmelfahrenden Madonna aufblickenden Apostel[1] (s. Abb. 21) wird an Grossartigkeit und Originalität der Komposition und des Ausdrucks in der Kunst des frühen Quattrocento kaum ihresgleichen

[1] Sie ist sehr stark beschädigt, und konnte wegen ihres Platzes hinter dem Altar leider nicht photographiert werden. Es giebt nach diesem Fresko einen recht schwachen Kupferstich aus der Zeit um 1800, wahrscheinlich von Francesco Novelli, von dem der untere Teil aushilfsweise hier abgebildet ist.

finden. Hier zum ersten Male ist es der italienischen Kunst gelungen, eine psychische Erregung durch die physische Bewegung in aller Natürlichkeit, ohne Uebertreibung auszudrücken. Von grösster Bedeutung nicht nur für Mantegnas Kompositionsprinzip, das in der Dekoration schon hervorgehoben wurde, sondern auch für sein Streben nach unmittelbarer, realistischer Wirkung des Geschehnisses auf den Beschauer ist das Heraustreten einzelner Gestalten aus dem architektonischen Rahmen, der die Darstellung einschliessen soll. Besonders kühn ist die Stellung des Apostels links, der, wie aus dem der Darstellung zugewiesenen Raume in den des Beschauers hinaustretend, den Pilaster des Bildrahmens umfasst, um zur Madonna emporzusehen; von höchster Wirkung ist die Gruppe der beiden sich umarmenden Apostel, die so die Heftigkeit der Erregung, das durch den Verlust der Mutter des Heilandes unter den Schülern gesteigerte Gefühl der Zusammengehörigkeit empfinden lassen. Das dramatische Motiv des Mitgefühls ist hier nicht nur, wie in der frühen Kunst, andeutungsweise, sondern in voller Naturwahrheit zur Erscheinung gebracht.

In diesem Mitverstehen und Mitempfinden der Gedanken und Gefühle einer fremden leidenden Person liegt das Wesen der modernen Geistesbildung, die seit der griechischen Welt zuerst wieder in der Renaissance in der bildenden Kunst einen Ausdruck findet. Wie die Antike im Drama die höchste und wirkungsvollste Erscheinungsform dieser tiefsten und menschlichsten Empfindung, des Mitleids sah, so strebt auch die Renaissance-Kunst, bewusst oder unbewusst, nach dem Ausdruck ihrer Gefühle in der ergreifendsten und unmittelbarsten Darstellung der menschlichen Schicksale: im Drama. Wenn es ihr aber auch nicht vergönnt war, dies Ideal zu erreichen, das erst nach Jahrhunderten, nachdem in schweren Kämpfen das sittliche Bewusstsein sich geläutert hatte, und zwar im ernsten germanischen Norden verwirklicht werden sollte, so haben doch diese ersten Zeichen einer grossartigen Dramatik des Mitempfindens eine eminente künstlerische und kulturhistorische Bedeutung. —

Die Apostelgruppe der Himmelfahrt steht in dieser Dramatik des Gefühls wie in der Freiheit der Bewegung und in der Tiefe der Empfindung schon ganz auf der Höhe des persönlich mantegnesken Stils. Sie steht aber auch technisch schon über den beiden ersten Fresken, die sicher von ihm selber ausgeführt sind. Ganz deutlich geht das schon aus der perspektivischen Darstellung hervor, die, wie bei dem zweiten Freskenpaar Mantegnas, den unteren Bildern der Jacobuslegende, den Augenpunkt unter dem unteren Rande des Bildes annimmt, so dass die Gestalten wie vom wirklichen Standpunkte des Beschauers aus gesehen sind, und also, da der

untere Rand über dem Auge des Beschauers liegt, schon von den Gestalten der zweiten Reihe die Füsse nicht mehr sichtbar sind. Auch das Ornament der Pilaster ist feiner und leichter als das des Bogens.

Die Apostelgruppe ist nicht, wie die anderen Fresken der Apsis, nur in Komposition und Zeichnung von Mantegna abhängig, sondern unbedingt von ihm selber ausgeführt, und zwar zwischen den oberen und den unteren der quadratischen Fresken der Jacobuslegende. Augenscheinlich hatte Pizzolo die himmelfahrende Madonna mit den Engeln gemalt, während Mantegna mit den oberen Gemälden der linken Wand beschäftigt war. Als die Arbeit durch Pizzolos jähes Ende unterbrochen worden war, musste Mantegna, der keinen brauchbaren Gehilfen mehr hatte oder mit der Arbeit betrauen wollte, selber eintreten und das Gemälde vollenden. Wir sehen so Pizzolo, der, wie Schiavone und andere Paduaner, in den Gestalten der Heiligen in der Wölbung von venezianischen Formen und der Nachahmung Donatellos ausgeht, in den Kirchenvätern und mehr noch in der himmelfahrenden Madonna der Entwickelung des älteren oder wenigstens ernsteren und reiferen Mitschülers in nächster Nähe folgen. Er kann technisch wohl mit ihm Schritt halten, wo es aber auf den Ausdruck der Empfindung, das Verständnis für das Seelenleben ankommt, wie in der Madonna, bleibt er weit hinter ihm zurück. Bei allem Talent mangelt es ihm, wie ja schon die Nachrichten von seinem Charakter und Leben erkennen lassen, augenscheinlich an der Ruhe und Vertiefung in den geistigen Gehalt der Darstellung.

Wollten wir die Apostelgruppe und die übrigen Gemälde der Apsis als selbständige Werke Pizzolos ansehen, so würde damit nicht nur Mantegna als der Lernende, Pizzolo als der Lehrende erscheinen, sondern auch vor allem die ersten genialen Manifestationen des *persönlichen* Stiles unseres Meisters auf eine fremde Person übertragen werden, und damit die ganze weitere Entwickelung seiner originalen künstlerischen Auffassung uns unverständlich werden. —

Als Mantegnas eigene Werke werden von Vasari und M. A. Michiel die Fresken der linken Wand mit der Jacobuslegende und die untersten beiden Bilder der rechten Seite mit dem Martyrium des heiligen Christoph bezeichnet, und zwar geht aus Vasaris Darstellung hervor, dass Mantegna die Arbeit an der linken Wand begonnen und dann die Gemälde der rechten Wand hinzugefügt habe.

Die beiden Dreiecksfelder der linken Seite, die die Berufung Jacobi zum Apostelamt und die Beschwörung der von dem Zauberer Hermogenes gesandten Dämonen darstellen, wird man aber trotzdem nicht als

eigenhändige Arbeiten Mantegnas gelten lassen können (s. Abb. 22 u. 23). Der Abstand von den darunter befindlichen Fresken ist zu gross, der Gegensatz der plumpen, unsicheren Stellungen, der rohen, stierblickenden Gesichter mancher Gestalten zu den milden, ruhigen, immer ausdrucksvollen und proportionierten Köpfen der Figuren Mantegnas zu charakteristisch. Auch in der Farbe sind sie ungleich heller und härter als selbst

Abb. 22. Die Berufung Jacobi. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

seine frühesten Fresken. Wohl aber rühren die Kompositionen von ihm her. Ihre symmetrische Beziehung zu den gegenüberliegenden Fresken Ansuinos ist schon erwähnt worden, die Darstellung der Vorgänge ist klar und wirkungsvoll, bei beiden ist der Schwerpunkt und die Richtung der Bewegung nach den Aussenseiten gelegt und geschickt durch die Felsen und die Architektur der Hintergrund nach der Seite der Rundung

des Bogens der Kapellen-Wölbung abgeschlossen, so dass sich der Raum hinter demselben auszudehnen scheint. Der Bogen über der Kanzel des heiligen Jacobus ist augenscheinlich nur dazu bestimmt, das Auge von der Linie des Gewölbebogens abzulenken.

Das Kompositionsprinzip ist das gleiche wie in den Fresken Mantegnas darunter, in der Ausführung lassen sich jedoch verschiedene Hände unter-

Abb. 23. Der heilige Jacobus beschwört die Dämonen. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

scheiden. Die beiden Putten auf den Guirlanden in den Ecken haben die auffallendste Aehnlichkeit mit den Engeln der Himmelfahrt Mariä, sind also wohl von Pizzolo gemalt; die Darstellungen selber zeigen aber durchaus andere, und zwar viel steifere und mechanischer ausgeführte Formen, die Zeichnung ist von dem Maler augenscheinlich sehr stark vergröbert worden. Unter den Künstlern, die uns bisher in der Kapelle begegnet sind, ist der

ausführende Künstler jedenfalls nicht zu suchen. Einige Typen, besonders der des hinter Jacobus knieenden Johannes, Eigentümlichkeiten der Bewegungen und der Formen der Hände und der Gewänder, Behandlung des Bodens und anderes zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den Bildern Bernardo Parenzanos, von dem schon oben (Seite 57) die Rede war, so dass man in ihm den Gehilfen, der nach Mantegnas Zeichnung den grösseren Teil beider Bilder ausführte, vermuten könnte. Allerdings aber nur Teile von ihnen, denn sowohl die feine, ruhig würdevolle Gestalt Jacobi im rechten und die Gruppe Christi und der stehenden Apostel wie auch die Landschaft im linken Bilde können mit grosser Wahrscheinlichkeit Mantegna selber zugeschrieben werden. Die Nähte, die diese Freskenteile von den anderen scheiden, lassen sich sogar noch ziemlich genau an Rissen und Unterschieden der Tönung erkennen. Die Bewegungen sind fast so frei und bedeutungsvoll, wie in den unteren Fresken; besonders ist der von hinten gesehene Apostel eine grossartig sprechende Gestalt. Die Gesichter zeigen den persönlich mantegnesken Ausdruck; ebenso ist die Landschaft mit der Burg hinten, dem Vogelschwarm darüber, mit den halbverfallenen Gebäuden am Felsen ganz in seinem Stile und von der Feinheit der Ausführung, wie wir sie nur bei ihm selber finden.

Hier also beginnt Mantegna eigenhändig an der Ausführung des Freskenschmuckes der Kapelle teilzunehmen. Bis dahin war er augenscheinlich noch mit den Entwürfen und Zeichnungen für die Fresken, vielleicht auch mit anderen Arbeiten beschäftigt gewesen, so dass er die Ausführung den Gehilfen aus der Werkstatt Squarciones hatte überlassen müssen. Die noch übrigbleibenden vier Gemälde der linken und die zwei unteren der rechten Wand sind ausschliesslich seine eigenste Schöpfung, die durch störende Teilnahme der helfenden Genossen nicht mehr in ihrer Wirkung beeinträchtigt wird.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass dem Freskenschmucke der Kapelle nicht nur ein bestimmter Plan und eine einheitliche dekorative Idee zum Grunde liegt, eine symmetrische Korrespondenz der Kompositionsmotive der entsprechenden Fresken beabsichtigt ist, sondern dass sich auch eine durchaus folgerichtige und konsequente Entwickelung der Formen und des Kompositionsschemas klar erkennen lässt. Mantegna hatte von Anfang an die Idee des einheitlichen Dekorationsgerüstes, er hatte aber auch von Anfang an die, allerdings noch unklare Empfindung für die Notwendigkeit, die einzelnen Darstellungen nicht nur in sich als wirkliche Vorgänge erscheinen zu lassen, sondern auch sie miteinander zu einer realistischen Gesamtwirkung zu verbinden. Erst nach und nach kommt

dieses Streben ihm zum klaren Bewusstsein, und der Entwickelung seiner Kompositionsidee und den Fortschritten seines technischen Könnens gemäss

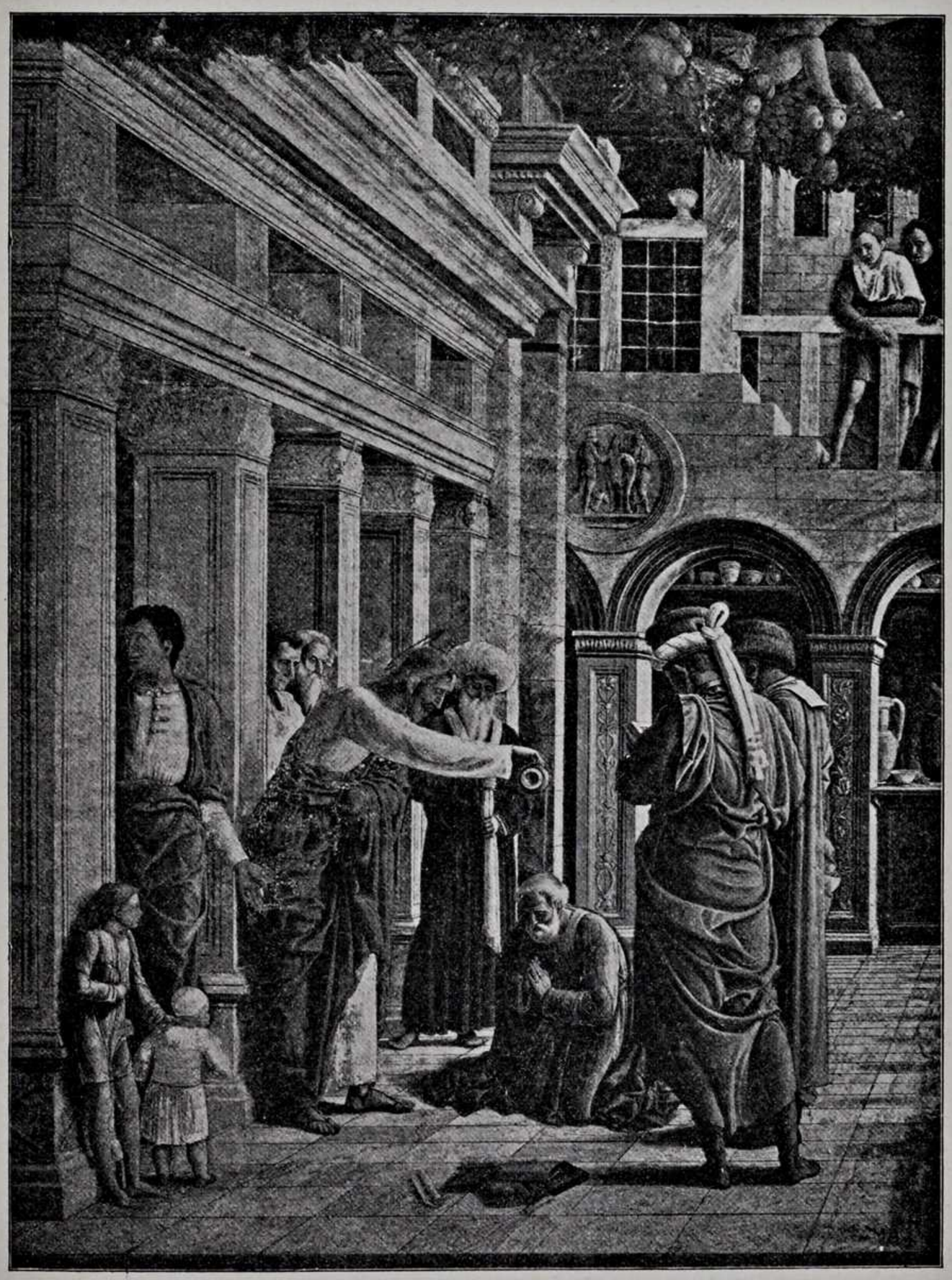


Abb. 24. Die Taufe des Hermogenes. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

greift er zu verschiedenartigen Mitteln zur Erreichung seines Zieles, so dass trotz der einheitlichen Absicht die Wirkung der einzelnen Kompositionen eine sehr ungleichmässige ist.

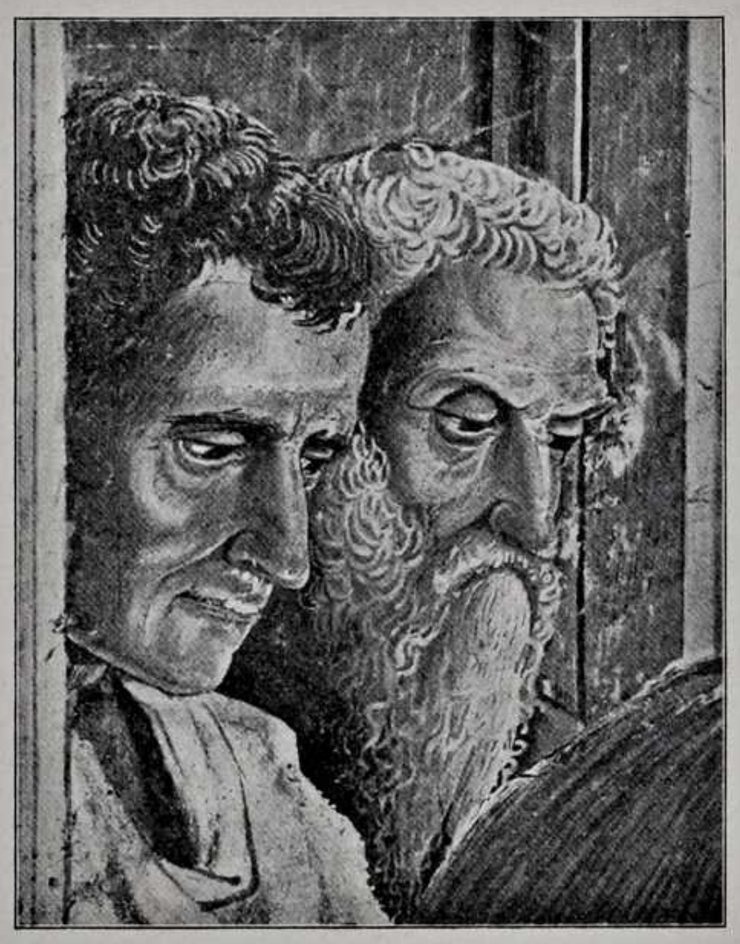


Abb. 25. Aus dem Fresko: Die Taufe des Hermogenes.
(Phot. Anderson.)

Die ersten Freskenpaare, die Taufe des Hermogenes und Jacobus vor Herodes Agrippa, sind von einem gemeinsamen Standpunkte in der Mitte zwischen beiden Gemälden komponiert. Nicht allein liegt hier in Mannshöhe der gemeinsame Augenpunkt beider Fresken, sondern es sind auch die Schwerpunkte der Kompositionen symmetrisch nach links (der taufende heilige Jacobus) und rechts (der zu Gericht sitzende Prokonsul) gerückt, so dass der freie Raum nach innen zu liegt, und so die beiden Vorgänge sich gewissermassen zu einem einzigen Schauplatze zu verbinden scheinen. In den beiden unteren Fresken ist durch den Wechsel der Perspektive eine Ungleichheit nicht zu vermeiden gewesen, aber auch hier wieder ist der Schwerpunkt bei beiden Bildern nach aussen, nach links oder rechts verlegt worden. Im letzten Freskenpaare endlich kommt das realistische Dekorationsprinzip klar zur Geltung, indem beide Fresken durch den gemeinsamen Schauplatz, der also die ganze Wandfläche einnimmt, zu einer realen Einheit vereinigt sind, und die beiden verschiedenen Darstellungen, das Martyrium Christophs und die Fortschleppung seiner Riesenleiche, nur durch eine dekorative Säule voneinander getrennt sind.

Das Streben, der Darstellung den Eindruck eines wirklich im Raume vor sich gehenden Ereignisses zu verleihen, kommt auch in der Komposition in einzelnen Zügen charakteristisch zur Geltung. In der Enthauptung Jacobi ist der wagerechte Stab, auf dem der Offizier vorn lehnt, so dargestellt, als ob er ausserhalb der Fläche der Wand am Pilaster links befestigt wäre; das Stacket und der Oberkörper des Offiziers treten also aus der Mauerfläche in den Raum der Kapelle hinein. Noch weiter ist Mantegna in den beiden Fresken des Christophs-Martyriums gegangen. Im Original ist allerdings die Gestalt des Heiligen, der ganz links am Pfeiler gefesselt steht, und auch die des Knaben ganz rechts im zweiten Bilde fast ganz zerstört, aber die alten Kopien (Gallerie zu Parma und bei

M^e André in Paris[1]) lassen deutlich erkennen, dass der Heilige am Pilaster selber angebunden war und also mit einem Teil des Körpers über das Bildfeld hinausragte ebenso wie der Ritter und der Knabe im Bilde zur Rechten und der Apostel in der Himmelfahrt Mariä, von dem schon die Rede war. Der Künstler thut hier also schon die ersten energischen Schritte auf dem Wege zu einer durchaus neuen, realistischen Darstellungsweise.

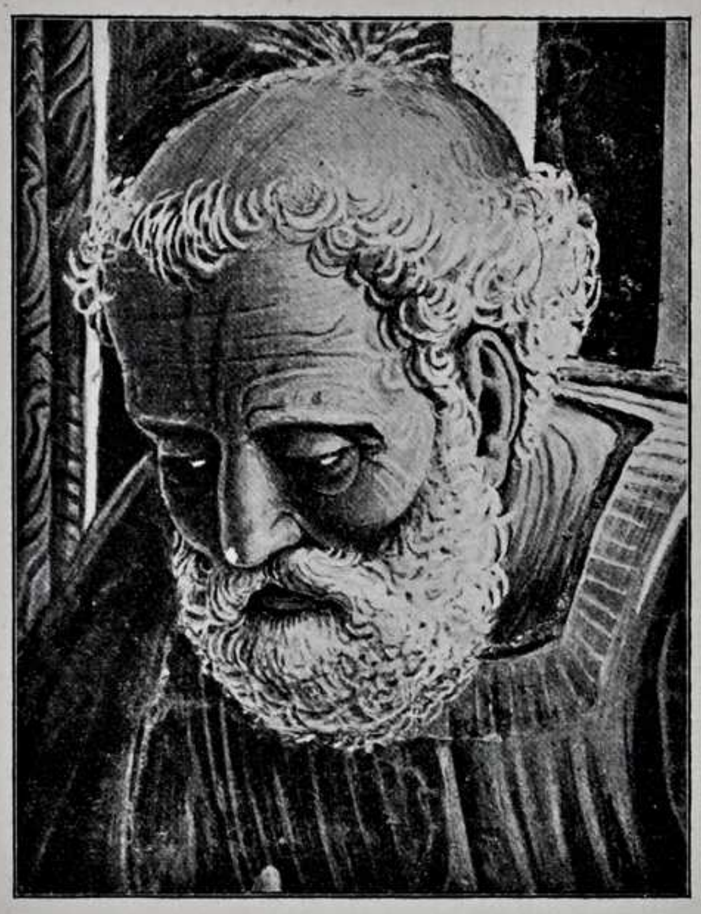


Abb. 26. Aus dem Fresko: Die Taufe des Hermogenes.
(Phot. Anderson.)

Auch in der Komposition der einzelnen Gemälde geht er schon durchaus zielbewusst vor; er ist jedenfalls von dem richtigen Gefühle geleitet und findet so ganz neue und ebenso originale wie einfache Mittel, die beabsichtigte Wirkung auf Raumerscheinung und klare, prägnante Darstellung des Vorganges zu erreichen. Vor allem ist die dargestellte Handlung in jedem Bilde eine einzige, einheitliche, nicht aus mehreren, zeitlich verschiedenen Scenen zusammengesetzte, wie fast durchgehends in der älteren Kunst. Die Gruppe der Protagonisten ist von der Grundlinie des Bildes etwas in die Tiefe gerückt, so dass der Raum vorn in der Mitte frei bleibt, und die Mithandelnden oder Zuschauenden in Linien, die von dem Centrum nach den unteren Ecken auseinandergehen, sich gruppieren. Dadurch wird nicht nur der Mittelpunkt der Handlung betont, sondern auch die Vorstellung der Grossräumigkeit erweckt, zumal die Zahl der Personen möglichst beschränkt wird. Raffael ist bekanntlich von demselben Prinzip ausgegangen. Mantegna ist aber durchaus nicht pedantisch in der Anwendung seines Schemas, das oft sogar nicht sehr deutlich, jedenfalls nie auffällig hervortritt, er ist äusserst erfinderisch und mannigfaltig in der Gruppierung.

Im ersten Gemälde, der Taufe des Hermogenes (s. Abb. 24, 25, 26), ist die dreieckige Linie der Komposition besonders deutlich. Von der

[1] *Gazette des Beaux-Arts,* 1886, I, p. 177.

Spitze, die in dem Haupte des Täuflings liegt, gehen die Linien nach den vorderen Ecken; nach hinten zu nimmt die Intensität der Teilnahme ab. Der Hintergrund mit der Pfeilerhalle zur Linken, den Bogen rechts und den Zuschauern ist durchaus donatellesk, aber doch in feinfühliger Weise selbständig verwendet, um durch die Abgeschlossenheit des Raumes dem Vorgange eine weihevoll gesammelte Stimmung zu geben.

Die künstlerischen Mittel, über die er verfügt, erlauben ihm schon, die höchsten Probleme des Ausdruckes der Empfindung sich zu stellen. Wenn auch noch hie und da Härten und Steifheiten in Bewegungen, in der Gewandbehandlung, in der technischen Ausführung mit unterlaufen, so steht doch der Künstler im Verständnis und in der Wiedergabe der Bewegungen und Formen auf einer Höhe, bis zu der ihm nur wenige gefolgt sind. Mit bewunderungswürdiger Schärfe ist jede einzelne Stellung dem Leben abgelauscht und mit grösstem Geschick zur Darstellung des Vorganges verwertet. Dem Heiligen und seinem Bekehrten ist es so ganz Ernst auch mit dem Materiellen der Handlung, dass der symbolische Sinn mit dem Körperlichen ganz zu einer Einheit verschmilzt.

Die anderen sind mehr gleichgiltige Zuschauer. Am meisten Eindruck scheint der Vorgang auf den orientalisch gekleideten Greis zu machen, wohl einen Anhänger des Hermogenes, der wie nachdenklich und etwas verlegen sein langes Halstuch durch die Finger zieht; zwei andere schauen, augenscheinlich mehr von dem materiellen Vorgange in Anspruch genommen, aufmerksam zu, ein vierter endlich spricht mit einer Person hinter dem Pfeiler über die Sache. In dem herrlich bewegten Manne rechts hat Mantegna mit ganzer Meisterschaft eine jener grossartigen Typen geschaffen, deren Stellung allein schon ihre Sinnesweise und ihre Beziehung zur Handlung erkennen lässt. In der elegant elastischen Biegung des Körpers liegt eine vornehme Bequemlichkeit, eine gewisse hochmütige Gleichgiltigkeit, die zu dem Ernst der Hauptpersonen in tiefem Gegensatze steht. Der Mann, der in einem der von Hermogenes abgeschworenen und, entgegen der Legende noch daliegenden Zauberbücher blättert, wird kaum zu den Bekehrten gehören, er wird mit einer leicht hingeworfenen, oberflächlichen Bemerkung sich entfernen, um sich „wichtigeren“ und — angenehmeren Beschäftigungen zuzuwenden. In geistvollem Gegensatze zu dem lebemännischen Zweifler steht die entzückende Gruppe der beiden Kinderchen, der ältere Knabe, der schüchtern und neugierig sich an den Pfeiler drückt und sein kleines Brüderchen, das unsicheren Schrittes auf den Heiligen zutappeln will, sanft zurückhält. Man kann es ruhig dem aufmerksamen Betrachter überlassen, sich in die Fülle reizvoller Motive,

fein geschilderter Charaktere zu vertiefen; diese Leute erzählen alle lange und wahre Geschichten aus dem Leben, wie sie hierhergekommen sind,

Abb. 27. Das Verhör des heiligen Jacobus vor Herodes Agrippa. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

und was sie von der Sache, die da vorgeht, denken. Wenn man mit ihnen vertraut geworden ist, wird einem zu Mute, als ob man unter ihnen stände und, von der feierlich stillen Handlung ergriffen, selber teilnehmen müsse.

Abb. 28. Aus dem Fresko: Das Verhör des heiligen Jacobus.
(Phot. Anderson.)

Die Komposition des Verhörs Jacobi vor Herodes Agrippa ist viel weniger gelungen (siehe Abb. 27, 28, 29). Die Gestalt des Heiligen ist zu wenig hervorgehoben, das Auge wird sowohl durch den allzu stark hervortretenden Bogen im Hintergrunde, wie auch besonders durch die Nebenfiguren vorn zu sehr abgelenkt. Der von hinten gesehene, elegant bewegte Lictor neben dem Heiligen verdeckt dessen Gestalt zu sehr und der wundervoll natürlich auf der Schranke lehnende Krieger thut dem thronenden Herodes Agrippa Abbruch, der Krieger links vollends erscheint rein als Füllfigur ohne Zusammenhang mit der Haupthandlung. Die Gestalt des Heiligen ist nicht gerade grossartig und die Bewegung des Aufblickens, die noch bei zwei Figuren des Hintergrundes wiederholt ist, etwas übertrieben. Die grosse Sorgfalt in der Wiedergabe der Architektur, der Rüstungen, aller Einzelheiten des Stofflichen, des Geäders des Marmors wie der Pflänzchen in den Ritzen, die grosse plastische Wucht der einzelnen Gestalten, die Abgeschlossenheit jedes einzelnen Motivs für sich lassen es nicht zu einer klaren Wirkung des Vorganges kommen, aber jede einzelne Gestalt ist so natürlich und eindrucksvoll, so von der Wirklichkeit ihres Daseins überzeugend, die Bedeutung der kühnen Rede des Heiligen zeigt sich so packend in den Bewegungen der Soldaten, die ihn staunend betrachten, dass wir eine tiefe Empfindung von den Gegensätzen, die sich in dem Heiligen und dem Vertreter der materiellen Macht gegenüberstehen, empfangen.

Von den Gemälden der oberen Reihe der Jacobuslegende zu den beiden untersten hat sich ein vollständiger Umschwung der perspektivischen Darstellung vollzogen. Offenbar hatte Mantegna sich in dieser Zeit dem Studium der Perspektive mit seinem ganzen wissenschaftlichen Ernste hingegeben. An Lehrern konnte es ihm nicht fehlen. Unter den Professoren der naturwissenschaftlichen Disziplinen an der

Abb. 29. Aus dem Fresko: Das Verhör des heiligen Jacobus.
(Phot. Anderson.)

Universität in Padua gab es gewiss mehr als einen, der sich mit Optik und Perspektive beschäftigte.[1] Hatte doch schon Biagio da Parma, der 1400(?) bis 1411 in Padua lehrte, einen Traktat „Quaestiones perspectivae“ (1399) geschrieben. Die Studien Leon Battista Albertis,[2] der in seinem Traktat über die Malerei (1435) einige perspektivische Regeln giebt, und vielleicht auch die Pieros della Francesca werden ihm nicht unbekannt geblieben sein. Ja, unter den in Padua thätigen Künstlern befand sich gerade in Mantegnas Lehrjahren neben Donatello auch der gewiegteste Perspektivmaler von Florenz: Paolo Uccello.

Schon in den oberen Fresken beruht die Konstruktion durchaus auf selbständiger und verständnisvoller Verwertung der damals bekannten Gesetze der Perspektive. Sie setzt jedenfalls die Kenntnis der Theorie der Fluchtpunkte und der Distanzpunkte voraus. Die Fluchtlinien aller dem Hauptstrahl parallelen, also, wenn im wirklichen Raume gedacht, senkrecht zur Bildebene stehenden Linien treffen sich im Augenpunkte, der für beide Bilder der gleiche ist und genau in der Mitte zwischen ihnen liegt. Ebenso laufen die Diagonalen der parallel zur Grundlinie stehenden Quadrate nach den Distanzpunkten, die etwas mehr als einundeinhalbe Bildbreite vom Augenpunkte entfernt sind. Dieser Augenabstand ist nicht zu klein angenommen, wie behauptet worden ist,[3] sondern entspricht konstruktiv ganz richtig dem wirklichen Abstande des in der Mitte der Kapelle stehenden Beschauers von der Wand. Natürlich ist dabei vorausgesetzt, dass jedes der Gemälde, die ja auch gegenständlich und in der Komposition eine

[1] S. Michele Savonarola, *De laudibus Patavii.* — Muratori, *Script. Rer. Ital.* XXIV, p. 1180.

[2] Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoret. Schriften,* herausg. v. H. Janitschek. Wien 1877, p. 254.

[3] Schmarsow, *Melozzo da Forlì,* p. 308 ff. — Brockhaus, *Pomponius Gauricus.* Leipzig 1886, p. 51.

Abb. 30. Aus dem Fresko: Die Abführung Jacobi zur Hinrichtung.
(Phot. Anderson.)

in sich abgeschlossene Einheit bilden, für sich betrachtet werde und zwar hier noch von dem auf der Höhe der Grundlinie des Bildes Stehenden. Die drei Gestalten vor der Schranke im „Verhör Jacobi", der Heilige und die beiden Soldaten neben ihm, stehen auf der gleichen, senkrecht zur Grundlinie gedachten Linie und die Verbindungslinie ihrer Scheitel geht dem entsprechend ganz richtig in den Augenpunkt.

Mantegna geht aber schon selbständig über Albertis praktische Anweisungen hinaus; er nimmt den Horizont abweichend von Albertis Canon etwas tiefer als in Manneshöhe an und zwar in der Höhe der im Bilde in der vordersten Figurenreihe etwas hinter der Grundlinie dargestellten Personen, also des Kriegers ganz links im Verhör Jacobi und des lesenden, von hinten gesehenen Mannes in der Taufe; ferner zeichnet er die Bodenfliesen nicht als Quadrate, sondern als längliche Rechtecke, die mit der Langseite parallel zum Bildrande liegen, sicher um so den Eindruck grösserer Tiefe des Raumes hervorzubringen, da die Verkürzung der Fliesen so grösser erscheint, als sie wirklich ist.[1]

So viel Mantegna aber auch experimentiert und sozusagen die mathematische Seite der Komposition betont, so bleibt doch die perspektivische Berechnung nur ein Mittel, durch das er den künstlerischen Eindruck der Wirklichkeit in seinen Darstellungen zu erhöhen

[1] Es ist behauptet worden, dass Mantegna nicht den perspektivischen Grundsätzen der Florentiner folge, sondern nach einem anderen, „paduanischen" System konstruiere, das vermutlich von Squarcione oder von ihm selber erfunden, und später von Pomponius Gauricus in seinem Traktat „de Sculptura" aufgezeichnet sei. (S. Brockhaus in seiner Ausgabe des Gauricus, p. 51 ff.) Aber einmal ist es undenkbar, dass Gauricus, der um 1500 schrieb, über das 70 Jahre vorher von L. B. Alberti dargelegte einfache System, das allgemein bekannt war und auch schon von Piero della Francesca in seinem Traktat „de prospectiva pingendi" (herausgegeben von C. Winterberg. Strassburg 1899), zum Zwecke

sucht. Man thut ihm bitter Unrecht, wenn man ihm die Absicht der Schaustellung seiner Kenntnisse unterschiebt.

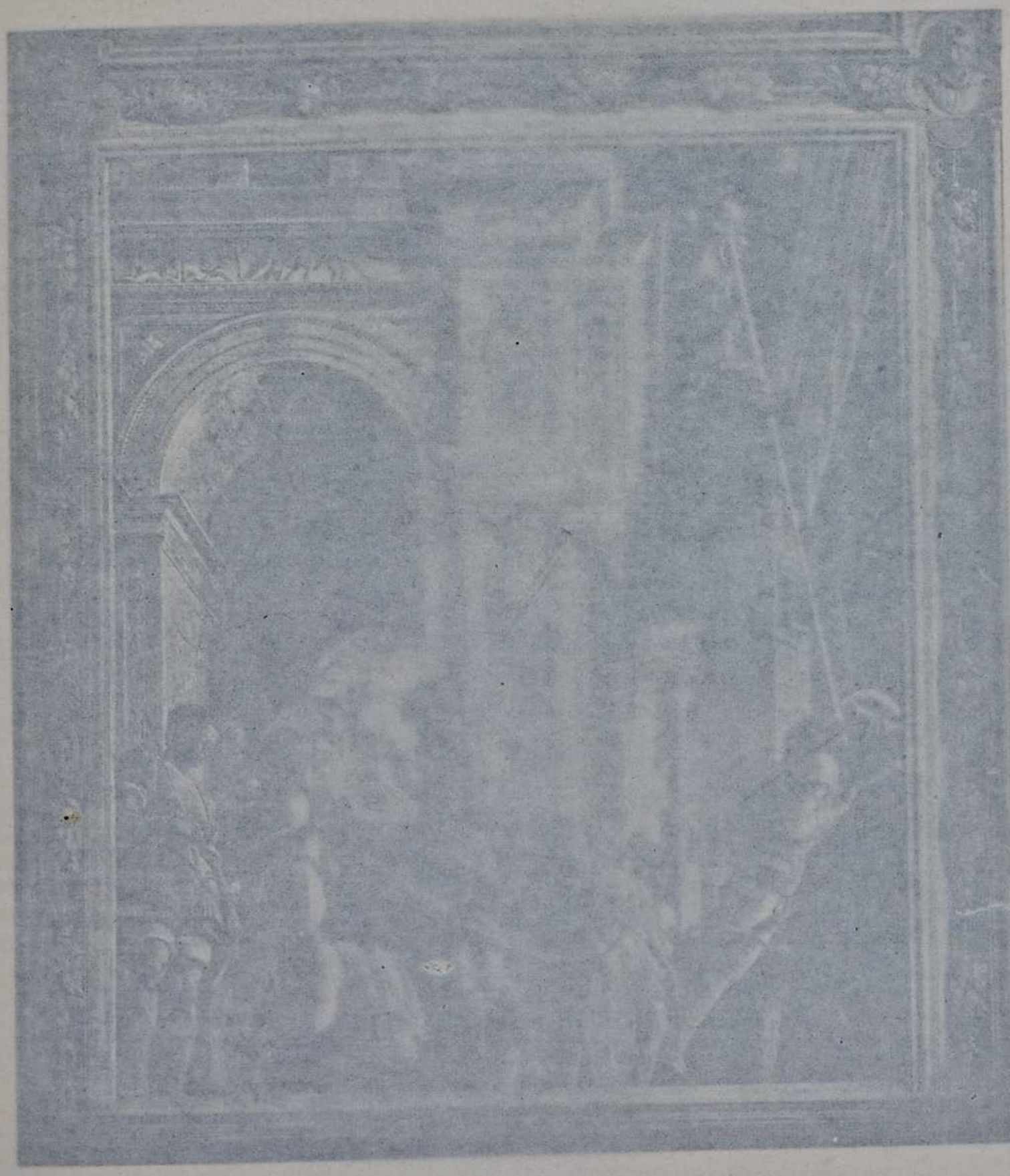
Wie tief Mantegna damals schon in das Studium der Perspektive eingedrungen war, zeigt sein kühnes Vorgehen in den folgenden Gemälden der unteren Reihe. In dem ersten, das die Abführung Jacobi zur Hinrichtung darstellt, geht er zu einer durchaus neuen perspektivischen Konstruktion über (s. Tafel II und Abb. 30, 31). Er nimmt hier den Augenpunkt nicht in der Höhe des auf der Grundlinie des Bildes, sondern in der Augenhöhe des auf dem wirklichen Boden der Kapelle stehenden Beschauers an, so dass also, da die Grundlinie des Bildes über Manneshöhe vom Boden der Kapelle liegt (ungefähr 2 m), der Augenpunkt (und natürlich auch der Horizont) *unter* die Grundlinie des Bildes fällt. Er stellt also die Gestalten und Gegenstände im Bilde so dar, wie sie dem Beschauer von seinem thatsächlichen Standpunkte aus erscheinen würden, wenn sie als wirklich im Raume hinter der, als durchsichtig gedachten Wand auf der Höhe der Grundlinie des Bildes ständen. Der Beschauer kann demgemäss nur die ganz vorn stehenden Gestalten vollständig sehen, während von den weiter hinten stehenden schon ein Teil der Beine durch die Grundlinie des Bildes abgeschnitten wird.

Abb. 31. Aus dem Fresko: Die Abführung Jacobi zur Hinrichtung. *(Phot. Anderson.)*

So einfach und naheliegend uns dieser Gedanke heute scheint, so schwierig war seine Ausführung damals, so genial das kühne Unternehmen,

des Elementarunterrichtes für Maler genau auseinandergesetzt war, in Unkenntnis gewesen sein könne; dann aber ist Gauricus' Darlegung überhaupt ganz unverständlich und hat auch von Brockhaus weder sprachlich noch mathematisch erklärt werden können. Die zufällige Uebereinstimmung einer Reihe von Linien (nicht aller) in der Konstruktion Mantegnas mit einer *mutmasslich* der des Gauricus entsprechenden beweist an sich nichts, wenn das Prinzip der Konstruktion nicht erkannt werden kann. Thatsächlich handhabt Mantegna nicht allein Albertis Grundsätze mit Sicherheit, sondern geht auch ganz selbständig weit über ihn hinaus zu den schwierigsten Problemen der Perspektive.

Abb. 32. Entwurf zu dem Fresko der Abführung des heiligen Jacobus. Zeichnung. London. Hon. A. E. Gathorne-Hardy.
(Phot. Autotype Comp. London.)



II.

Gang des heiligen Jacobus zum Richtplatze

FRESKO IN DER EREMITANIKAPELLE IN PADUA.

Abb. 32. Entwurf zu dem Fresko der Abführung des heiligen Jacobus. Zeichnung. London. Hon. A. E. Gathorne-Hardy.
(Phot. Autotype Comp. London.)

ihn künstlerisch zu verwerten.[1] Wenn auch Mantegna bei der auch heute noch schwierigen Verkürzung des schräg gestellten und von unten gesehenen Turmes zur Rechten wirklich einen Fehler begangen haben sollte, wie Crowe und Cavalcaselle meinen, so dürfte uns das nicht wundern und könnte auch durchaus nichts gegen seine Kenntnisse aller damals bekannten perspektivischen Konstruktionsregeln beweisen. Handelte es sich doch für ihn um einen ersten Versuch, bei dem ihm die Erfahrung seiner Vorgänger in der Anwendung der Gesetze der Perspektive gewiss nicht helfend zur Seite stehen konnte. Wahrscheinlich ist der Turm nach dem Augenmass gezeichnet, ob er aber wirklich falsch, d. h. nicht rechteckig konstruiert sei, lässt sich mit Sicherheit überhaupt nicht feststellen, da die Elemente für eine Kontrolle fehlen.[2] Offenbar hat er für den Turm eine schiefe Stellung gegen die anderen Gebäude dieser Seite gewählt, nicht um seine perspektivischen Kenntnisse zu zeigen, sondern um die unerträglich starre Parallele, welche die geradlinige Häuserflucht mit der Linie des Simses an der Seite des Triumphbogens gebildet haben würde, zu vermeiden und um dem Hintergrunde eine grössere Abgeschlossenheit zu geben.

Wenn auch Mantegna selber in den späteren Fresken wieder auf die ältere Konstruktionsweise zurückgegriffen hat, so ist doch dieser Versuch einer der wichtigsten und folgenreichsten in der Geschichte der Malerei geblieben. Später nimmt dann der Künstler den Gedanken wieder auf und verwertet ihn nach mannigfachen eingehenden Studien durchaus selbständig zum ersten Male da, wo er in der That einer weitgehenden künstlerischen Entwickelung fähig war: im Deckengemälde. Hier ist der Versuch nicht allein als solcher bedeutungsvoll, sondern auch äusserst charakteristisch für die realistische Tendenz der Kunst Mantegnas. Nur ein Künstler, der mit aller Kraft nach einer illusionistischen Darstellungsweise strebte, der sein Ziel darin erblickte, in der künstlerischen Wirkung des dargestellten

[1] In Masaccios herrlichem Gemälde der Dreieinigkeit mit Maria, Johannes und zwei Stiftern in S. Maria Novella in Florenz liegt der Augenpunkt in der Mitte der Grundlinie des Bildes und das Stifterehepaar kniet *vor* den Pilastern, die die himmlische Erscheinung einschliessen. Die realistische Idee der räumlichen Darstellung ist also auch hier schon die gleiche. Mantegna mag mittelbar durch dieses oder ähnliche Werke angeregt worden sein, er hat aber hier das künstlerische Prinzip, den dargestellten Raum perspektivisch (vom Standpunkte des Beschauers aus) mit dem wirklichen zu verbinden, bis in seine letzten Konsequenzen verfolgt.

[2] Ich kann mich hierfür auf das Urteil einer Autorität wie die des Geh. Rat Professor Dr. G. Hauck in Berlin berufen, dem ich für seinen gütigen Rat in dieser Frage hier meinen besten Dank aussprechen zu können mich freue.

Vorganges mit der Natur in kühnen Wettstreit zu treten, konnte eine solche Idee fassen. Dass er auch von den Zeitgenossen und von den späteren Generationen als epochemachend angesehen wurde, geht aus einer ganzen Reihe von Zeugnissen hervor, unter denen nur das des Daniele Barbaro angeführt sein mag.[1]

Die „Abführung des heiligen Jacobus zum Richtplatz“ ist aber auch in anderer Hinsicht von besonderem Interesse für Mantegnas Entwickelung. Nie ist er Donatello so nahe gekommen wie hier, nie wieder hat er eine dramatisch so bewegte und in sich geschlossene Darstellung geschaffen. Die wellenförmige Bewegung der Handlung nach dem Centrum und vom Centrum fort ist ein ganz donatelleskes Kunstmittel, die Handlung auszudehnen und doch inhaltlich zu konzentrieren. Die Hauptscene ist in die linke, äussere Ecke gerückt. Der Lahme, den Jacobus heilt, kniet dicht vor ihm. Neben dem Heiligen die markig realistische Gestalt des ihn führenden Soldaten und ihm gegenüber der durch das Wunder ergriffene Krieger, der im nächsten Augenblicke anbetend niederknieen wird, runden diese Hauptgruppe nach den Seiten ab. Ueberaus wirkungsvoll ist das Stocken des Zuges, die wartende Stellung der spalierbildenden Krieger hinten dargestellt und rechts durch das lebhafte Motiv des Soldaten, der den Fahnenträger heftig zurückdrängt, das Zurückstreben der schon Vorangeschrittenen nach dem Schauplatze des Wunders hin verdeutlicht. So verbinden sich die beiden Seiten materiell und lassen durch den Gegensatz zu dem rohen Gebaren der Kriegsknechte die weihevoll ernste Ruhe des Heiligen und die überzeugende Wirkung des Wunders auf die Nächststehenden um so stärker hervortreten.

Ein glücklicher Zufall hat uns gerade für dieses wichtigste Werk der Frühzeit des Künstlers eine Vorstudie von seiner Hand erhalten, die Komposition und Formen in einer ziemlich frühen Stufe der Vorbereitung zeigt (s. Abb. 32). Es ist nicht uninteressant, dass man diese herrliche Zeichnung, die sich im Besitze des Hon. A. E. Gathorne-Hardy in London befindet, Donatello zugeschrieben hat. Die Verwandtschaft mit seinem Stile in der Plastik der Formen und in der Gewandbehandlung ist in der That augenfällig. Dennoch ist es ausgeschlossen, dass Mantegna etwa sich einer Skizze Donatellos bedient haben könnte, oder dass eine Zeichnung

[1] *La Pratica della Prospettiva,* Venezia 1569, die wesentlich auf den Grundsätzen Pieros della Francesca beruht. Fol. 21 a: „Il che (in einem höher liegenden Bilde die Gestalten von unten gesehen darzustellen) ha fatto Mantegna con molto artificio in Padova nella sacristia de gli Heremitani.“

Donatellos so sehr hinter der Ausführung durch Mantegna zurückstehen sollte, wie die Zeichnung hinter dem Fresko. Die Skizze ist von solcher Frische und giebt so unmittelbar und sicher den Eindruck der Körperformen wieder, dass ihre Originalität nicht zweifelhaft sein kann, besonders wenn man sie mit einer alten guten Kopie im Louvre zusammenhält.

Die Abweichungen des Fresko von der Zeichnung bedeuten eine entschiedene Verbesserung und zeigen recht deutlich, mit welchen Riesenschritten Mantegnas Entwickelung damals vorwärts eilte. Im Fresko sind die Hauptpunkte der Komposition, links, in der Mitte und rechts viel stärker betont, die Vertiefung des Raumes klarer, die störende Figur des höhnenden Mannes hinter dem Lahmen ist fortgelassen, und dafür die grossartige, die Scene so glücklich abschliessende Gestalt des Kriegers links hinzugefügt, die Bewegungen der beiden Männer rechts sind ungleich kräftiger und energischer und zugleich klarer geworden. Gerade dieser Fortschritt von der Zeichnung zur Komposition des Fresko ist, neben dem mantegnesken Charakter der einzelnen Formen, beweisend für Mantegnas Autorschaft. Wir können daraus aber auch ersehen, wie sorgfältig der Künstler seine Gemälde durch Zeichnungen vorbereitet hat, denn sicher liegt zwischen diesem Entwurfe und der definitiven Form noch eine Reihe von Redaktionen. Auch die Sicherheit in der Führung der Feder weist auf eine eifrige Uebung. Von der grossen Anzahl der Zeichnungen, die Mantegna gefertigt haben muss, und die nicht zum wenigsten ihn berühmt und populär gemacht haben, sind nur sehr wenige auf uns gekommen, und aus seiner ersten Periode ist die besprochene die einzig erhaltene. Nur in Kopien und in Kupferstichen ist eine Reihe von Entwürfen aus dieser Zeit uns überliefert.

Auf eine Zeichnung, die fraglos gleichzeitig mit den Eremitanifresken entstanden ist, gehen die beiden, wie später nachgewiesen werden soll, irrtümlich Mantegna selber zugeschriebenen Kupferstiche zurück, die die Geisselung Christi darstellen (s. Abb. Kap. XI). Die Anlage der Komposition, in der Christus die Spitze eines Dreiecks bildet, dessen Grundlinie im vorderen Bildrande liegt, wie die Formen lassen keinen Zweifel an ihrer Zusammengehörigkeit mit den Eremitanifresken. Auch die Darstellung der Vorhölle, von der uns in Kupferstichen (s. Abb. 33), in alten Zeichnungen von Schülern (Paris, École des Beaux-Arts;[1] Berliner Kupferstich-

[1] Braun, No. 171. — Müntz, *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, II, p. 294 u. *Hist. de l'Art p. la Renaissance* I, p. 150/51. — S. a. Portheim, *Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsamml.* VII (1886), p. 219.

Kabinett, Francesco Mantegna No. 622, und im Cabinet des Estampes in Paris, Rés. Ea 31) und in Gemälden (Bologna, Pinacoteca; Genua, Marchese Durazzo) verschiedene Entwürfe Mantegnas überliefert werden, muss in dieser Zeit entstanden sein, ebenso die Originalzeichnungen, die den Mantegna zugeschriebenen Kupferstichen der Grablegung in kleinen Figuren (Bartsch No. 2, s. Abb. Kap. XI) und der Kreuzabnahme (Bartsch No. 4, s. Abb. Kap. XI) zum Grunde liegen.[1]

So sorgsam und minutiös Mantegna seine Gemälde immer ausarbeitet, so breit und frei führt er die Feder in seinen Zeichnungen. Die Formen sind nicht durch eine bestimmte Linie umschrieben, sondern durch Massen

Abb. 33. Christus in der Vorhölle. Späterer Kupferstich nach einer Zeichung Mantegnas.

nebeneinander gesetzter Striche modelliert. Bevor er an die Ausführung im Bilde geht, hat er Kompositionen und Gestalten bis in alle Einzelheiten so durchdacht und durchgebildet, dass ihm alles klar vor Augen steht, und er alle Sorgfalt auf die Vollendung der Einzelheiten verwenden kann. Pentimenti, nachträgliche Verbesserungen, werden sich in seinen Gemälden nicht auffinden lassen. Hier in der Zeichnung sucht er noch nach der

[1] Ganz nahe stehen diesen Kompositionen drei, ohne Grund Francesco Mantegna zugeschriebene Bilder der National-Gallery in London (No. 639, 1106 u. 1381, die Auferstehung, die Marien am Grabe und das Noli me tangere), die von einem Maler, der zwischen Crivelli und dem jungen Giovanni Bellini steht, ausgeführt sein mögen.

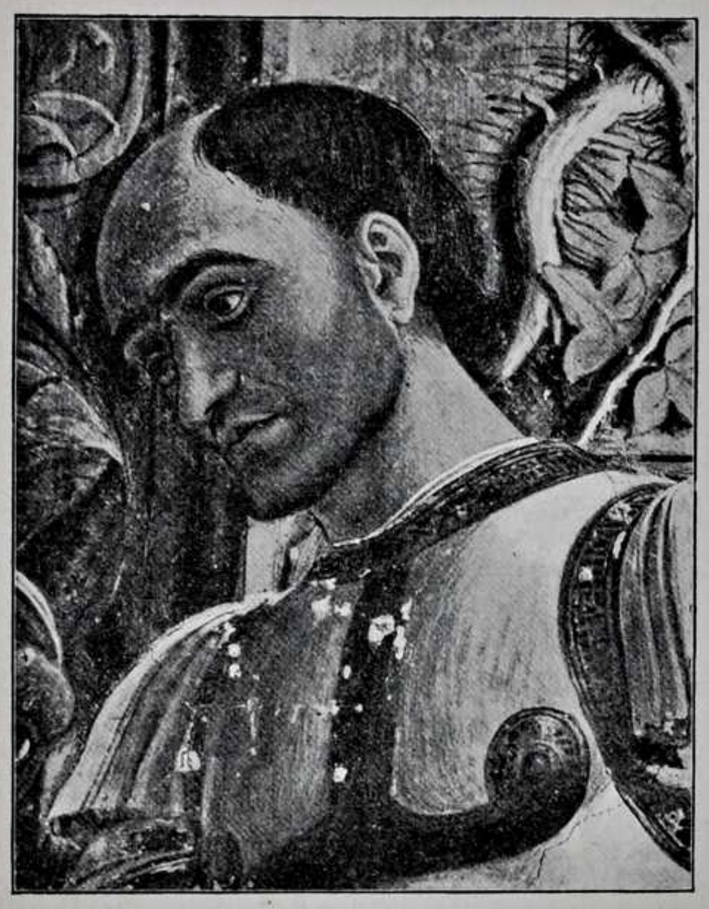


Abb. 34. Aus dem Fresko: Die Hinrichtung Jacobi.
(Phot. Anderson.)

richtigen Linie, das künstlerische Bild schwankt noch vor seinem Auge, es besteht eigentlich in einer Kombination des Gezeichneten mit dem Bilde vor seinem inneren Auge. Sein eminentes plastisches Formgefühl sträubt sich, in der Zeichnung, die ja den unmittelbaren Eindruck der Natur festhalten will, die Form durch bestimmte Linien zu umgrenzen, weil wir in der That in der Natur keine scharfe Linie sehen. Die Formen heben sich viel mehr von dieser breiten, weichen, unbestimmten Umrisslinie ab, als dass sie von ihr begrenzt werden, der Umriss bildet nicht sowohl einen Teil der Form als vielmehr ihres Hintergrundes, dessen Schraffierungen sich innig mit ihm verbinden, während die Schattenlinien, welche die Formen runden, nach ihren Grenzen zu dünner werden und einen hellen Lichtstreifen am Rande stehen lassen. Auch in der vielen italienischen Quattrocentisten eigentümlichen Art der Schattierung durch Gruppen von Linien, die alle die gleiche schräge Richtung haben, bekundet sich ein überaus feiner Sinn für Plastik, weil durch diese Schematisierung die Linie ihren Charakter als Linie verliert und mit den nebenstehenden zu einem Schattenton verschmilzt. Dieses Prinzip, die Form durch Massen von Linien anzudeuten, ist auch in den späteren Zeichnungen, soweit sie wirklich Studien sind,[1] beibehalten.

Mantegna muss wohl selber gefühlt haben, dass er in der „Abführung des heiligen Jacobus“ und in der Apostelgruppe der Himmelfahrt, die ja nach demselben Prinzip komponiert ist, der plastisch-realistischen Tendenz donatellesken Stiles zu weit gefolgt war, dass eine solche allzu rationelle Verwendung perspektivischer Theorien mit den Erfordernissen der malerischen Darstellung im Widerspruche stehe. Schon in dem nächstliegenden Gemälde,

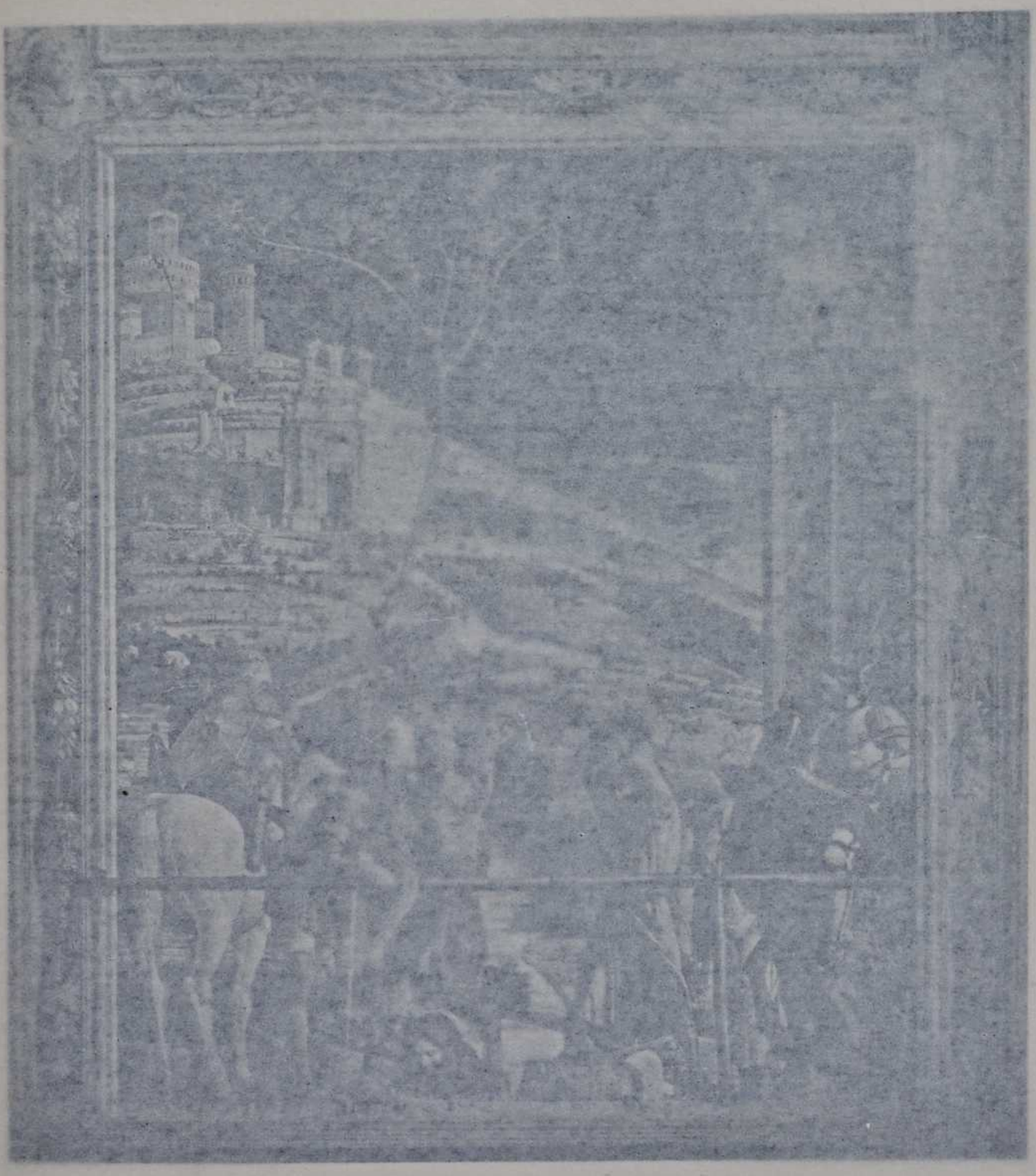
[1] Vielfach werden vollständig ausgeführte kleine Bilder auf Leinwand, grau in grau oder in Bronzefarben, die zur Dekoration bestimmt waren, irrtümlich zu den Zeichnungen gerechnet, z. B. das Urteil Salomonis (Abb. Kap. X), das im Louvre als Zeichnung ausgestellt ist.

der Hinrichtung des Heiligen, hat er sich, da er den Augenpunkt wohl nicht verändern wollte, wenigstens damit geholfen, dass er gleich vom ersten Plane an, auf dem die Hauptfiguren stehen, das Terrain ansteigen lässt, um so die Gruppierung voll entfalten zu können (s. Tafel III und Abb. 34, 35, 36). In den späteren Fresken der Christophlegende hat er dann den Augenpunkt wieder höher über der Grundlinie angenommen.

Man sieht hier recht deutlich, wie ungerecht der Vorwurf ist, dass Mantegna doktrinär und pedantisch sei, er ist im Gegenteil nicht allein ein kühner Neuerer, sondern er ordnet auch einsichtsvoll seine wissenschaftliche Erkenntnis seiner künstlerischen Empfindung unter. Gerade durch diese vielfältigen Versuche beweist er, dass ihm die Praxis über der Theorie stand. Mag dabei auch der Tadel Squarciones, der augenscheinlich besserer Kritiker als Künstler war, oder die Ratschläge der Bellini mitgewirkt haben, er musste wohl selber eingesehen haben, dass durch die starke Untenansicht die Handlung zu sehr auf den vordersten Plan eingeengt und wesentlich auf die Nebeneinanderstellung der Figuren beschränkt wurde, dass so die vorderen Figuren übermässig hervortraten, und die Komposition fast auf ein gemaltes Relief zurückgeführt wurde. Sicher ist es kein Zufall, dass diese Rückkehr zu mehr malerischen Prinzipien der Komposition im Bilde der Enthauptung Jacobi mit neuen Versuchen und Fortschritten in der Maltechnik und in der Färbung zusammenfällt.

Abb. 35. Aus dem Fresko: Die Hinrichtung Jacobi.
(Phot. Anderson.)

Es ist merkwürdig genug, dass Mantegnas Freskotechnik keine Beziehungen zu der sehr feinen, entwickelten Malweise der Veronesen Altichiero und Avanzo und anderer Künstler, die in Padua gearbeitet hatten, und ihm wohl als Vorbilder hätten dienen können, aufweist. Mantegna ist auch hierin von der älteren paduanischen Kunst ganz unabhängig. Er lehnt sich vielmehr an die florentinische Technik an, die er ja in den Werken Uccellos und Filippo Lippis in Padua studieren konnte. Die Wirkung der ersten



III.

Die Hinrichtung des heiligen Jacobus

FRESKO IN DER EREMITANIKAPELLE IN PADUA.

hat er sich, da er den Augenpunkt wohl nicht
wenigstens damit geholfen, dass er gleich vom ersten
die Hauptfiguren stehen, das Terrain ansteigen lässt,
voll entfalten zu können (s. Tafel III und Abb. 34,
späteren Fresken der Christophlegende hat er dann den
höher über der Grundlinie angenommen.

Man sieht hier recht deutlich, wie ungerecht der Vorwurf ist, dass
trocken doktrinär und pedantisch sei, er ist im Gegenteil nicht allein ein
feiner Beobachter, sondern er ordnet auch einsichtsvoll seine wissenschaft-
liche Erkenntnis seiner künstlerischen Empfindung unter. Gerade durch
diese vielfältigen Versuche beweist er, dass ihm die Praxis über der Theorie
stand. Mag dabei auch der Tadel Squarciones, der augenscheinlich besserer
Kritiker als Künstler war, oder die Ratschläge der Bellini mitgewirkt
haben, er musste wohl selber eingesehen haben, dass durch die starke
Untersicht die Handlung zu sehr auf den vordersten Plan eingeengt und
schliesslich auf die Nebeneinanderstellung der Figuren beschränkt wurde,
dass so die vorderen Figuren übermässig hervortraten, und die Komposition

Abb. 33. Aus der Predella: Die Hinrichtung Jacobi.
(Phot. Anderson.)

fast auf ein gemaltes Relief zurückgeführt wurde. Sicher ist es kein Zufall, dass diese Rückkehr zu mehr malerischen Prinzipien der Komposition im Bilde der Enthauptung Jacobi mit neuen Versuchen und Fortschritten in der Maltechnik und in der Färbung zusammenfällt.

Es ist merkwürdig genug, dass Mantegnas Freskotechnik keine Beziehungen zu der sehr feinen, entwickelten Malweise der Veroneser Altichiero und Avanzo und anderer Künstler, die in Padua gearbeitet hatten, und ihm wohl als Vorbilder hätten dienen können, aufweist. Mantegna ist auch hierin von der älteren paduanischen Kunst ganz unabhängig. Er lehnt sich vielmehr an die florentinische Technik an, die er ja in den Werken Uccellos und Filippo Lippis in Padua studieren konnte. Die Wirkung der ersten

Die Hinrichtung des heiligen Jacobus
FRESKO IN DER EREMITANIKAPELLE IN PADUA.

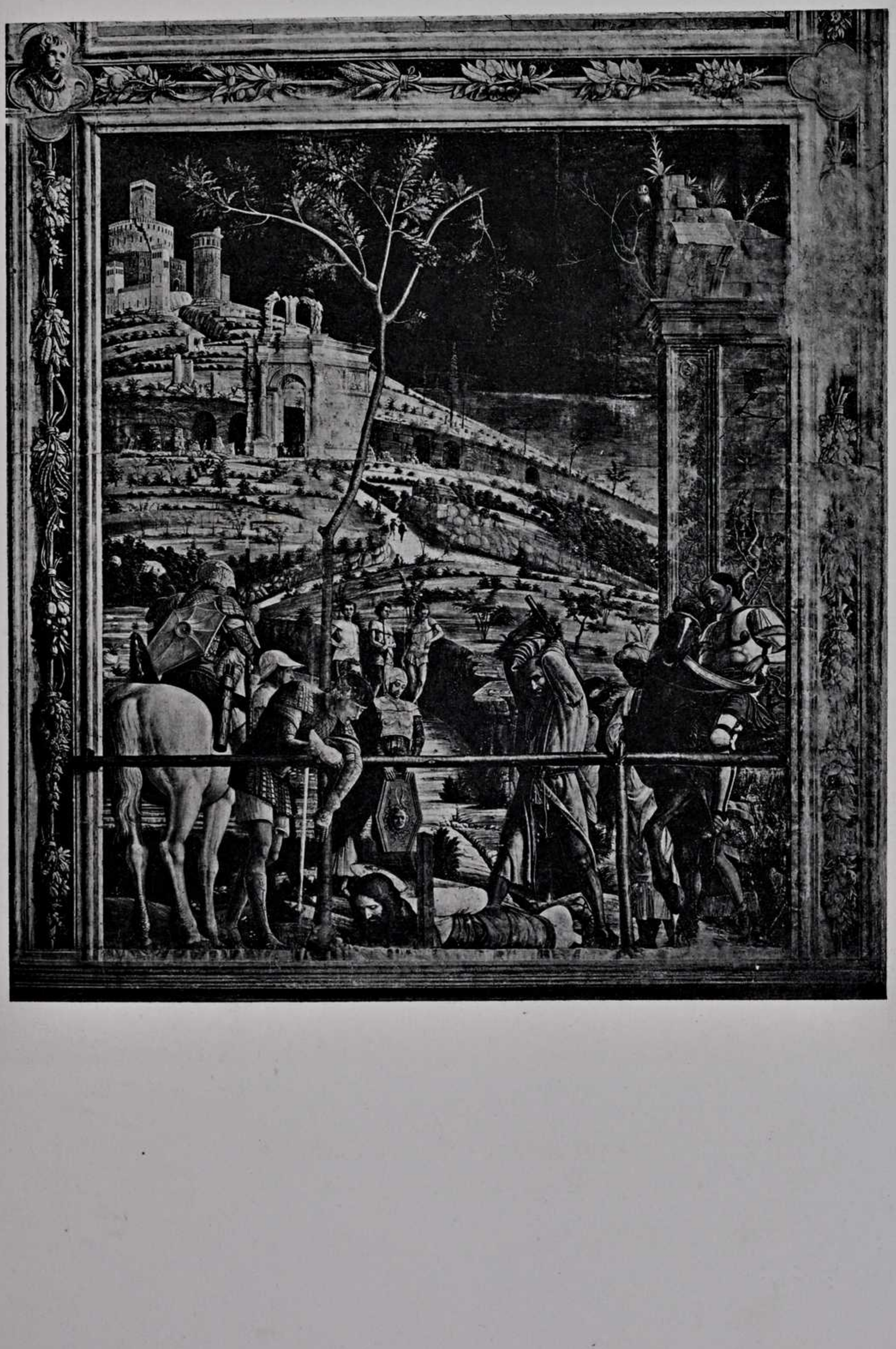


Abb. 36. Aus dem Fresko: Die Hinrichtung Jacobi.
(Phot. Anderson.)

Fresken ist hell und hart und, trotz der Stumpfheit der Töne, bunt. Die Farbe bildet eine gleichmässige Fläche und ist nur durch dunkele oder helle Strichelung abgetönt.

Schon in dem ersten Gemälde der unteren Reihe lässt sich ein Fortschritt von einer harten Technik mit dicken, zwar mit grosser Sicherheit, aber hastig und unvermittelt nebeneinander gesetzten Pinselstrichen, mit schroffen Gegensätzen von Licht- und Schattentönen (vgl. besonders den Kopf des Hermogenes, Abb. 26) zu feineren Linien und weicherer Vermittelung von Licht und Schatten beobachten (vgl. den Kopf des heiligen Jacobus, Abb. 30 und 31). In der Hinrichtung Jacobi nun ist die grössere Weichheit in Formen und Farben so auffallend, dass man die Teilnahme fremder Hände vermutet hat. Im Gegensatze zu den früheren Fresken, denen die erdigen, grauen, blauen und violetten, hart nebeneinander gesetzten Töne mit weissen Lichtern, grossen weissen Flächen und scharf rotbräunlichen und schweren grauen Schatten einen wenig natürlichen, kalten Farbencharakter geben, ist hier die Intonation, ebenso wie auch die Modellierung viel weicher und wärmer und auf einen rotbräunlichen Gesamtton gestimmt.

Fraglos haben wir einen so deutlich wahrnehmbaren Wechsel in der Farbengebung auf äussere Einwirkungen zurückzuführen. Es wird aber nicht sowohl die Kritik Squarciones, der an seinen Gestalten nicht ganz mit Unrecht die unnatürliche Färbung und die übertrieben plastische Behandlung tadelte, gewesen sein, die ihn zu einem eingehenderen Studium der Farbenwirkung veranlasste, sondern vielmehr das praktische Beispiel der Bellini, besonders Giovannis, dessen ganzes Streben ja auf die Ausbildung der Farbentechnik, auf die formale und poetische Wirkung durch die Farbe hinzielte.

Gerade um diese Zeit (1453) war er mit den Bellini durch die Heirat mit Nicolosia in engste persönliche Beziehungen getreten. Er hatte

bisher seinen ganzen Eifer auf das eingehendste Studium des menschlichen Körpers, seine anatomische Bildung und den Mechanismus seiner Bewegungen und seine Stellung im Raume gerichtet; seine bedeutendsten Jugendeindrücke: Donatello und die Antike hatten ihn etwas einseitig von der Beobachtung der Farbe abgelenkt und auch für das, was er aus der alten Vivarinischule hierin lernen konnte, weniger empfänglich gemacht. Ja man kann sagen, dass Mantegna überhaupt kein stark farbenempfindender Künstler gewesen ist, dass er immer wesentlich durch die Form und weniger durch die Farbe seine künstlerische Absicht zu erreichen gesucht hat.

In den Bellini traten ihm zum ersten Male wirkliche Farbentalente entgegen, die ihm für die Reize der Farbe die Augen öffnen konnten. Es ist ganz natürlich, dass sich der junge Künstler nun mit Feuereifer dem neuen Problem zuwandte, und sich selbst mit Vernachlässigung seiner bisherigen Bestrebungen in dasselbe vertiefte. So erklärt es sich leicht, dass auch in den Formen im Vergleich mit früheren und späteren Werken hier manches eigentümlich erscheint, besonders die grosse Weichheit, fast Weichlichkeit einzelner Teile des nackten Körpers und der Gewandung, dass die plastische Durchbildung des Nackten weniger sorgfältig ist als in den anderen Werken.

Ein Genie entwickelt sich ja überhaupt nicht gleichmässig und konsequent, sondern geht sprungweise, der augenblicklich wirkenden Anregung folgend, vorwärts, wendet seine Kraft oft einseitig der Lösung einer bestimmten Aufgabe zu. Gerade das ist das Zeichen des Talentes, dass es nicht pedantisch ein Ziel verfolgt, sondern immer neue Probleme und immer neue Wege zur Erreichung seiner künstlerischen Absichten sucht. Es ist deshalb trotz der technischen und formalen Verschiedenheit der „Hinrichtung Jacobi“ doch ganz unwahrscheinlich, dass andere Maler an derselben thätig gewesen seien. Nicht deshalb, weil wohl niemand diese Künstler zu nennen im stande wäre, sondern weil im einzelnen wieder an so vielen Stellen die ganze persönliche Kraft des Meisters sich zeigt, und weil auch formal und technisch die übrigen Fresken in einzelnen Gestalten Analogieen genug bieten.

Vor allem finden wir dieselbe weiche vertriebene Malweise, die die einzelnen Pinselstriche zu einem Tone zu verschmelzen strebt, sowohl in den beiden unteren Bildern der Christophlegende, als auch in dem Fresko über der Thür des Santo, das im Juli 1452 vollendet worden ist, wieder. Eine grössere Uebung in der Freskotechnik, die ihrer Natur nach eine grosse Sicherheit der Pinselführung verlangt, musste auch an sich den jungen Künstler von der etwas hastigen Zeichnung mit derben, breiten

Strichen zu einer feineren, vertriebeneren Technik führen, die auch für die dem Beschauer näher liegenden unteren Fresken mehr erforderlich war. Ganz besonders auffällig ist allerdings der Kopf des Jacobus in der Hinrichtung (s. Abb. 35). Das Stück Bewurf, auf dem er gemalt ist, scheint eine andere Präparation erfahren zu haben; die Oberfläche ist glatt und glänzend, die Farbe mit leichtem Pinsel feinflüssig aufgetragen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Mantegna hier eine neue Technik versucht habe, es ist aber auch sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich, dass eine sehr geschickte spätere Ueberarbeitung mitgewirkt habe, diese für Mantegna ungewöhnliche Weichheit in Ausdruck und Form hervorzubringen.

Die ergreifende Wirkung der Darstellung wird durch diese Ungleichmässigkeit der Ausführung kaum gemindert. Der Körper des Heiligen ist unter dem guillotineartigen Hinrichtungsapparat mit grösster Geschicklichkeit in starker Verkürzung so dargestellt, dass das edel ruhige Gesicht voll zur Geltung kommt und in einen grossartig tragischen Gegensatz tritt zu der fast zu drastisch rohen Kraftanstrengung des Henkers, zu der Gleichgiltigkeit des Offiziers, der in leicht eleganter Stellung sich auf das Stacket lehnt, um das Abspringen des Hauptes zu beobachten und zu den übrigen Zuschauern, die meist nicht besonders glücklich postiert sind. Der Reiter links, der auf ein Motiv Jacopo Bellinis zurückgeht, und der Ritter zur Rechten, der das unruhige zu dicht an den Henker herandrängende Pferd abbiegt (ein überaus fein nach der Natur beobachtetes Motiv), schliessen die Haupthandlung nach den Seiten höchst effektvoll ab; sie bilden die Basis eines Dreieckes, dessen Spitze im Kopfe des Heiligen liegt.

Die Landschaft bietet das erste Beispiel des bei Mantegna häufigen Typus der weiten Hügellandschaft, mit ihren Schlössern und antiken Ruinen, den mancherlei kleinen Gestalten, die sie beleben; zum ersten Male nicht bloss coulissenartig vorgeschobene Massen wie in den oberen Bildern, sondern eine proportionierte, trotz der Nichtbeachtung der Luftperspektive ganz natürlich wirkende Hintergrundbildung. In der miniaturartigen Feinheit der Ausführung, die in späteren Werken noch gesteigert ist, findet Mantegna nicht seines Gleichen. Jedes einzelne Gebäude, jede noch so kleine Gestalt, die Bäume und Büsche sind mit einer unendlichen Sorgfalt und Liebe nach der Natur wiedergegeben.

Die beiden letzten, leider stark beschädigten Fresken, die Mantegna in der Kapelle der Eremitani ausführte, das Martyrium des heiligen Christoph und die Fortschaffung seiner Leiche, bezeichnen einen weiteren bedeutenden Fortschritt in der Komposition und in der Ausführung (s. Abb. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44). Wie schon erwähnt (Seite 98), ist der Augenpunkt

für beide Gemälde der gleiche, er liegt hier wieder über der Grundlinie, allerdings tiefer als in den ersten beiden Fresken (ungefähr $^3/_4$ Mannshöhe), und zwar in der Mitte zwischen beiden Bildern. Bemerkenswert ist nun, dass

Abb. 37. Das Martyrium des heiligen Christoph. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

der Hintergrund beiden Darstellungen gemeinsam ist. Das Hauptgebäude in der Mitte und die Laube setzt sich vom linken Gemälde in das rechte fort. Die gemalte Säule, die allein die beiden Bilder voneinander trennt, bildet einen Teil der architektonischen Umrahmung des Ganzen, in die

die Gestalten der Darstellung heraustreten; die Bildflächen erscheinen also als ein einziger Raum, der sich hinter der Wand ausdehnt, und den man wie durch eine Oeffnung der Wand erblickt. Der Raum im Bilde

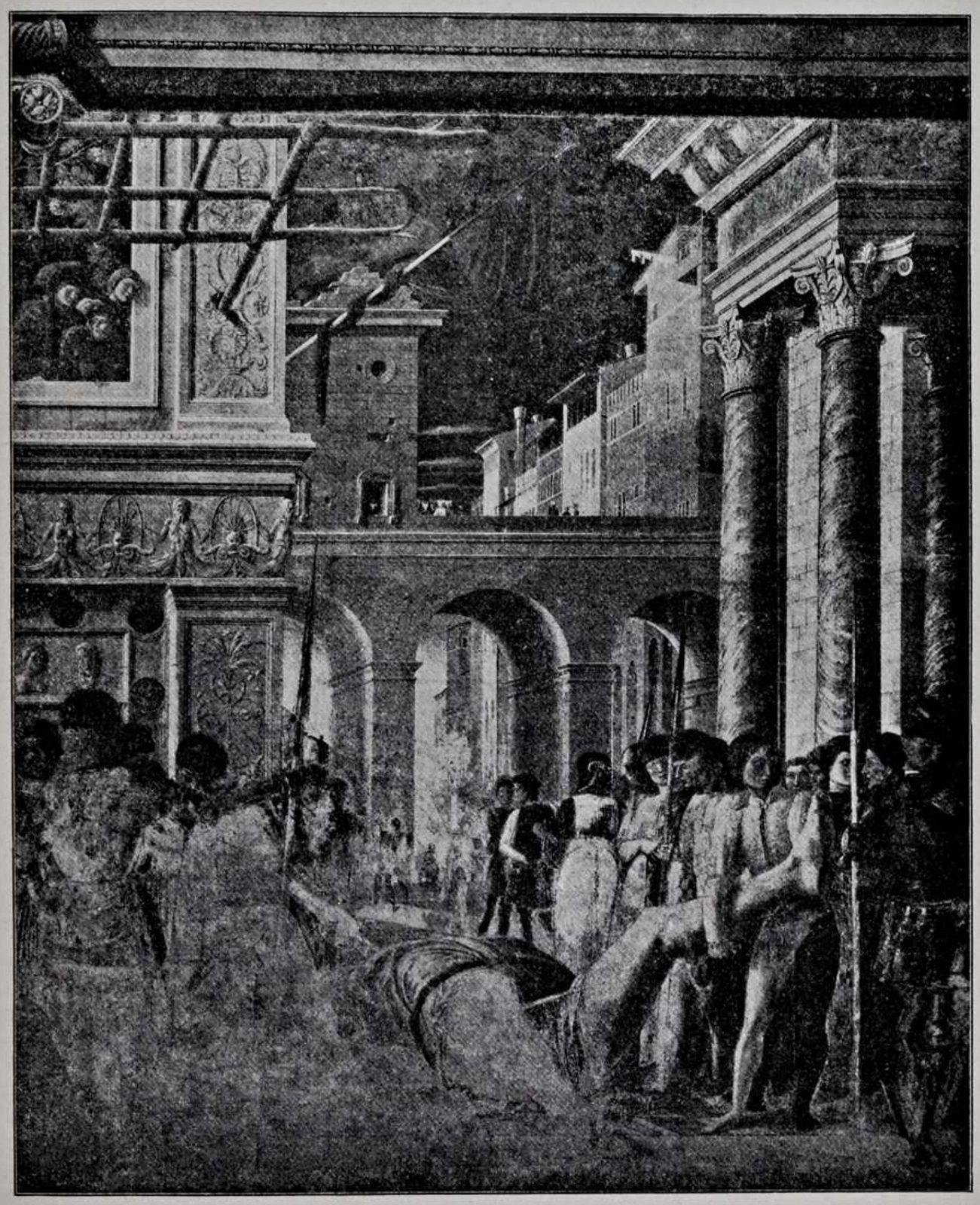


Abb. 38. Die Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph. Fresko in der Eremitanikapelle in Padua.
(Phot. Anderson.)

gewinnt so eine Tiefe und Ausdehnung, eine Realität wie sie vorher in der Malerei noch nicht erreicht worden war.

Die Riesengestalt des heiligen Christoph, der ganz links an den Pfeiler gebunden ist, und der König im Fenster des Gebäudes, der von einem

Abb. 39. Aus dem Fresko: Martyrium des heiligen Christoph.
(Phot. Anderson.)

auf den Heiligen abgeschossenen, aber durch ein Wunder sich zurückwendenden Pfeile ins Auge getroffen wird, bilden die beiden Pole, zwischen denen die Erregung der Krieger hin und her wogt. Es war ein äusserst geschickter Zug, die Gruppe des getroffenen Königs und seiner voll Schrecken sich ihm zuwendenden Gattin in das obere Stockwerk des Gebäudes zu verlegen, weil so der Platz unten ganz für die Schützen frei blieb und der wunderbare Vorgang um so anschaulicher gemacht wurde. Die Aufmerksamkeit der Krieger ist so nach links und rechts geteilt und damit der Eindruck des Schreckens und der Verwirrung gesteigert. Durch die beiden von hinten gesehenen Schützen ist die Handlung in eigenartiger Weise nach innen geschlossen. Wie Donatello verschmäht es auch Mantegna, seine Gestalten in direkte Beziehung zum Betrachter zu setzen, wie das die spätere Kunst liebte, er sucht vielmehr ihn gewaltsam in seine Welt hineinzuziehen.

Besonders interessant ist dies Gemälde noch durch die Bildnisse, die Mantegna (nach Vasaris und Scardeones Angaben) hier angebracht haben soll. In dem dicken Krieger links, der zu Christophorus aufblickt, hätten wir Squarcione, in dem Jüngling neben ihm Mantegna selber zu sehen (s. Abb. 39). Ganz deutlich geben sich als Bildnisse die drei ganz rechts im Profil gesehenen Männergestalten zu erkennen (s. Abb. 40). Man hat in ihnen die Malweise und die Züge der Bellini erkennen wollen,[1] das eine wie das andere mit Unrecht, denn sie unterscheiden sich in der Technik nicht von den anderen Teilen des Gemäldes, in den Formen eben nur durch die Hervorhebung des Porträtmässigen, endlich aber stimmen die Züge durchaus nicht mit den bekannten Bildnissen der Söhne Bellinis, die damals auch noch viel jünger waren, als die dargestellten Personen,

[1] Crowe u. Cavalcaselle V, p. 391.

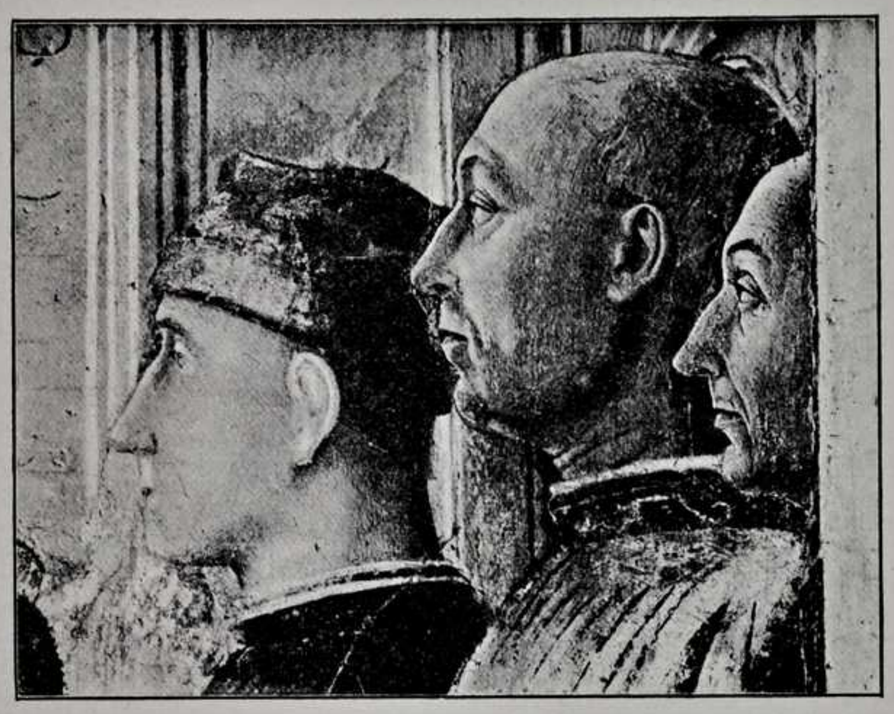


Abb. 40. Aus dem Fresko: Martyrium des heiligen Christoph.
(Phot. Anderson.)

überein. Wir haben vielmehr ohne Zweifel in ihnen die Bildnisse jener drei angesehenen in Padua lebenden Männer zu sehen, die nach Vasari von Mantegna in der Eremitanikapelle porträtiert sein sollen, nämlich des Onofrio di Palla Strozzi, des Girolamo Valle und des Bonifacio Frigimelica. Niccolò, den Goldschmied Papst Innocenz VIII., und Baldassare da Leccio, seine intimen Freunde, Messer Bonramino (Borromeo?) und einen Bischof aus Ungarn, die ebenfalls hier als Krieger porträtiert waren, können wir nicht mehr wiedererkennen. In dem Henker im Martyrium des heiligen Jacobus soll, ebenfalls nach Vasari, ein gewisser Marsilio Pazzo porträtiert sein.

Abb. 41. Aus dem Fresko: Martyrium des heiligen Christoph.
(Phot. Anderson.)

Das letzte Gemälde bleibt in der Materialität des an sich schon wenig sympathischen Vorganges etwas inhaltsleer. Es scheint hauptsächlich auf Experimente in Raumwirkung und Körperverkürzung abgesehen zu sein, aber wenigstens ist durch die Lage des Körpers der Anblick des abgeschnittenen Halses dem Beschauer erspart geblieben. In seinem ursprünglichen Zustande mag das Gemälde durch die Tiefe des Raumes, die Mannigfaltigkeit der Motive und die Feinheit der Ausführung andere Reize entfaltet haben. Beachtenswert ist in den beiden Gemälden die Rückkehr zur Zeittracht und zu einer mehr der Wirklichkeit

Abb. 42. Aus dem Fresko: Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph.
(Phot. Anderson.)

entsprechenden Umgebung. In den ersten vier Fresken sind die Gestalten in antike Rüstungen oder antikisierende Gewandung gekleidet, hier ist durchgehends das Kostüm der Zeit gewählt, und ebenso verbinden sich hier die antiken Gebäude und Zierteile mit gewöhnlichen Gebäuden der Zeit zu einem ganz realistischen Gesamtbild, wie es eine an antiken Resten reiche Stadt wie Verona oder Padua und andere damals wohl gewährt haben kann.

In ihrer künstlerischen Wirkung werden die Eremitanifresken wohl von vielen anderen Kunstwerken erreicht, von manchem vielleicht sogar übertroffen, an historischer Bedeutung können ihnen nur sehr wenige an die Seite gestellt werden.[1] Sie sind epochemachend, grundlegend für die weitere Entwickelung geworden, weil der Künstler in ihnen einen neuen Standpunkt zur Natur einnimmt, der er sich mit einer Energie und Unbefangenheit und zugleich mit einer Tiefe und Grösse des Mitempfindens nähert, wie keiner vor ihm, weil er hier einen neuen Weg zeigt, durch ein rücksichtsloses, durch keine Konvention gebundenes Streben nach Naturwahrheit das rein menschliche Empfinden, unabhängig von dem gegenständlichen Inhalte der Darstellung zum Ausdruck zu bringen.

Der moderne Charakter der Kompositionen Mantegnas wird am besten klar werden durch einen Vergleich mit den ungefähr 70 Jahre vorher

[1] Für das hohe Ansehen, in dem Mantegnas Fresken schon bei den Zeitgenossen standen, zeugen die zahlreichen alten Kopien in kleinerem Massstabe. M. A. Michiel (*Anonimo Morelliano, Ausg. von Frimmel,* p. 30 u. 112) erwähnt zwei in Padua und in Venedig. Von erhaltenen Kopien sind Exemplare von Crowe u. Cavalcaselle (V, p. 381, Anm. 16) beim March. Galeazzo Dondi-Orologio in Padua gesehen worden (Abführung und Hinrichtung Jacobi); in der Gallerie in Parma befinden sich Kopien von der Christophlegende und bei M^e^ André in Paris drei Bilder (vielleicht von Benaglio? S.: *Gaz. des Beaux-Arts* 1886, I, p. 177 m. Abb.).

Abb. 43. Aus dem Fresko: Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph.
(Phot. Anderson.)

entstandenen Fresken Altichieros in der Cappella di S. Felice im Santo und in der Cappella di S. Giorgio in Padua, die ihrerseits schon einen Fortschritt gegenüber der alten symbolisch-andeutenden Illustrationsweise darstellen. Dort beschränkt sich das Streben nach realistischer Wirkung auf einzelne Gestalten und Gegenstände, hier ist der natürliche Eindruck des Geschehnisses als solchen erzielt. Die dargestellten Vorgänge *könnten* auch wirklich sein, weil sie alle Anforderungen, die unsere Erfahrung stellt, befriedigen. Die Einheit der Handlung ist in jedem Gemälde streng durchgeführt, dem Raume im Bilde ist durch die sorgfältigste Berechnung der perspektivischen Verkürzungen eine Realität gegeben, die Beleuchtung in jeder Darstellung wird durch die wirklichen Lichtquellen der Kapelle bestimmt, ja vor allem ist, so weit das unter den gegebenen Verhältnissen möglich war, hier zum ersten Male, wie wir gesehen haben, der Versuch gemacht worden, in der Gesamtanordnung der Ornamentik und der Bilder eine illusionistisch wirkende Raumverzierung zu schaffen. Mantegna geht so auch über die aus Masaccios Schöpfungen in der Brancacci-Kapelle in Florenz sich entwickelnde, grossartig dramatische Komposition der Florentiner, die ihm durch Donatello, Paolo Uccello und andere bekannt geworden war, hinaus. Er verbindet die mehr in ihrem Wesen als in ihrer äusseren Erscheinung wahre Darstellungsweise der Florentiner mit venezianisch-intimer Gefühlsschilderung und liebevoller Beobachtung der alltäglichen Wirklichkeit zu einem bis in alle Einzelheiten innerlich wie auch äusserlich überzeugend wahren Bilde.

Tiefstes Eindringen in die Geheimnisse der Natur bildet die Grundlage der Kunst Mantegnas. Um so schärfer muss das betont werden, als gerade ihm seit Vasari, ja schon von seinem Lehrer Squarcione, der Vorwurf gemacht worden ist, dass er doktrinär nicht die Natur, sondern antike Statuen sich zum Vorbilde genommen habe. Mantegna hat sich

Abb. 44. Aus dem Fresko: Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph.
(Phot. Anderson.)

wohl der Antike in vollster Begeisterung und in eingehendem, verständnisvollem Studium zugewandt; aber nicht in den äusseren Formen seiner Gestalten, sondern in dem Geiste, der sie beseelt, wird man ihren Einfluss erkennen können.

Seine Kunst, besonders die seiner Frühzeit, hat viel weniger antike Formen in sich aufgenommen, als man glauben möchte, und als es auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint. Er entlehnt der Antike im wesentlichen nur das Ornament, architektonische Motive für seine Hintergründe und das Kostüm, wo es dem Gegenstande entspricht. Wohl macht sich der Einfluss antiker Bildwerke auch in Einzelheiten, später besonders in der Gewandbehandlung, in Bewegungsmotiven geltend, er mag auch seinen Schönheitssinn an der Antike geläutert haben, in der Form bleibt er, wie eigentlich alle Quattrocentisten durchaus unabhängig; hierin folgt er nur der eigenen persönlichsten Naturbeobachtung. Der Einfluss der Antike ist im Grunde unwesentlich im Verhältnis zu dem des Naturgefühles.

Die Antike wirkt überhaupt auf die Künstler der Frührenaissance *mehr als Idee, denn als Erscheinung*. Aus der grossen Vorstellung von der römischen Weltherrschaft, von der hohen Kultur jener Zeit, von dem zauberhaften Glanze kaiserlicher Prachtentfaltung, von den unbeschränkten Mitteln, über die die formvollendete Kunst in jeder Hinsicht verfügte, aus dieser Vorstellung entsprang jene Begeisterung, die in der Antike den Inbegriff aller Vollendung und aller Grösse erblicken liess. Je geringer die historischen Kenntnisse der wirklichen Verhältnisse und der Monumente waren, um so ungemessener und um so idealer konnte die Bewunderung sein. Der Italiener sah in der Antike die eigene Vergangenheit und in der glänzenden Stellung der alten Künstler, in ihrem unsterblichen Ruhme den stärksten Antrieb, auch in allem Elend des Lebens nach dem Grossen zu streben. Der wesentlichste Einfluss der Antike liegt in der Hebung des Selbstbewusstseins der Künstler.

Mantegna muss allerdings über genauere litterarische wie archäologische Kenntnisse der Antike verfügt haben als irgend ein anderer Künstler seiner Zeit. Seine Ornamentik, seine Architekturen und die Rüstungen und Geräte sind oder scheinen wenigstens genauer antiken Mustern nachgebildet, als die in den Werken anderer Meister; aber wo sind die Vorbilder für die Bewegungen, die Typen, den Ausdruck und die Formen seiner Gestalten? Unter den antiken Statuen wird man sie vergebens suchen, wohl aber kann man sie in der Wirklichkeit finden, heute noch auf den Strassen venezianischer Städte. Die harte, etwas starre Plastik, die durch allzu eifriges Studium antiker Statuen verschuldet sein soll, ist vielmehr eine ganz natürliche Folge seines hauptsächlichsten Strebens, den Gestalten den Schein der Körperlichkeit zu geben. Auch die Gewandung, die sich fest an die hervortretenden Glieder anschmiegt und in dicken, wulstigen Falten der Bewegung folgt, scheint wesentlich diesem Zwecke, die Formen möglichst plastisch hervortreten zu lassen, zu dienen.

Das ist zwar ein einseitiges, aber doch ein ganz zielbewusstes Streben. Mag hierin auch der Einfluss Donatellos und der Antike mitgewirkt haben, in erster Linie ist es doch die Natur um ihn und die Empfindung in ihm selber, auf die seine ganze Beobachtungs- und Darstellungskraft gerichtet ist. Jede Form und jede Bewegung zeugt von stetiger liebevoller Beobachtung der Gestalt in ihrer spontanen Lebensäusserung. Es sind durchaus individuelle, seiner Umgebung angehörige Menschen, seine Freunde, seine Nachbarn, die Leute, die er beobachtet hat, die uns in seinen Gemälden entgegentreten. Jeder lässt seinen Stand, sein Gewerbe, seine Lebensgeschichte erraten. Wir bedürften nicht der Nachrichten seiner Zeitgenossen, um in den meisten seiner Gestalten Bildnisse seiner Freunde und Bekannten zu vermuten. Wer sie aufmerksam betrachtet, wird eine Fülle fein und scharf nach dem Leben beobachteter Motive, deren charakteristische Bedeutung als Gefühlsausdruck er selber schon oft empfunden zu haben glaubt, wiederfinden.

Das gerade ist das Werk des Künstlers, dass er uns die wogenden Gestaltungen des Lebens, an denen wir fast achtlos vorüberzugehen pflegen, in ihrer Formenschönheit und in ihrer geistigen Bedeutung zum Bewusstsein bringt und in uns die Erinnerung an das im Leben Geschaute wach ruft. Solcher künstlerischen Entdeckungen im Reiche der Natur verdankt die Kunst seiner Zeit unserem Mantegna einen reichen Schatz. Freilich ist noch manches hart und eckig, selbst unklar in den Formen und Bewegungen, die Umrisse sind zu stark angegeben, die Flächen scharf

nebeneinander gestellt. Ist es doch ein kaum mehr als zwanzigjähriger Jüngling, der noch mit der Form ringt.

Aber auch hier schon offenbart er einen feinen Sinn für Schönheit und Eleganz, wie ihn ausser Giovanni Bellini keiner seiner norditalienischen Zeitgenossen besessen hat. Die Schönheit seiner Menschen wird von seinen Bewunderern oft hervorgehoben, und schöne Personen mit den Gestalten seiner Bilder verglichen.[1] Gewiss hat die edle Ruhe, das Ebenmass der Züge und der Rhythmus der Bewegung antiker Bildwerke auf ihn tiefen Eindruck gemacht, aber sie sind in seine Empfindung übergegangen, nicht äusserlich von ihm nachgeahmt worden.

Im Gegensatze zu den Florentinern, die mehr die Gesamtwirkung der Handlung ins Auge fassen, geht Mantegna von der Einzelbeobachtung aus. Giotto, ganz von seinem Gegenstande begeistert, strebt nur nach dem Ausdrucke der Gefühle, die er bei den Menschen im dargestellten Vorgange voraussetzt, für Mantegna ist der Gegenstand der Darstellung nur die Gelegenheit, seine Beobachtungen und persönlichen Empfindungen zur Darstellung zu bringen. Deshalb die grosse Ruhe, die Unabhängigkeit der einzelnen Personen voneinander, deshalb mangelt auch seinen Kompositionen im Grunde die dramatische Konzentration der Handlung. Das Einzelne, jede Gestalt in der Zuständlichkeit ihres Wesens, jede Form ist zu sehr betont, um sich leicht in das Gesamtbild einzufügen.

Die ausserordentliche Feinheit und Sorgfalt in der Ausführung aller Details, auch der unscheinbarsten Dinge, hat nicht sowohl ihre Ursache in der Absicht, durch Virtuosität Staunen zu erregen, als vielmehr in einem fast wissenschaftlichen Interesse an der Sache selber, deren Wesen er zu ergründen sucht. In seinen Darstellungen der Heiligenlegenden dringt er über den religiösen Vorgang hinaus in den Sinn, die darin ausgedrückte Empfindung ein und sucht den rein menschlichen Inhalt zu erfassen und darzustellen. Seine Gefühle als Mensch und Künstler wurzeln tief in der Wirklichkeit der formellen und intellektuellen Erscheinungswelt. Der glücklichen Blindheit des Enthusiasmus war er nicht teilhaftig, er ist der klare Realist, der die Welt sieht, wie sie ist, der tief mitempfindet mit ihrem Elend, der Uebermacht des roh Materiellen über das sittliche Recht des Idealen, der aber die Wirklichkeit nicht mit einer rhetorischen Glorie umhüllt, der lieber tieftraurig vor den Widersprüchen des Lebens fragend stehen bleibt, als uns künstlich einen scheinbaren Ausgleich vorspiegeln zu wollen.

[1] Z. B. von Zaccaria da Pisa in einem Briefe an die Markgräfin Barbara von Mantua vom 9. Mai 1460 und von Isabella von Este in einem Schreiben vom August 1492 (s. Anhang).

Er steht hierin Goethe so nahe, dass man die Vorliebe des grossen Dichters für unseren Künstler wohl verstehen kann. Wie tief sich Goethe ergriffen fühlte, als er die Fresken Mantegnas zum ersten Male erblickte, das zeigen die Worte, in denen er vor ihnen seiner Empfindung Ausdruck gab: „In der Kirche der Eremitaner habe ich Gemälde von MANTEGNA gesehen, einem der älteren Maler, vor denen ich erstaunt bin. *Was in diesen Bildern für eine scharfe, sichere Gegenwart dasteht!* Von dieser ganz wahren, nicht etwa scheinbaren, effektlügenden, bloss zur Einbildungskraft sprechenden, sondern derben, reinen, lichten, ausführlichen, gewissenhaften, zarten, umschriebenen Gegenwart, die zugleich etwas Strenges, Emsiges, Mühsames hatte, gingen die folgenden Maler aus, wie ich an Bildern von Tizian bemerkte, und nun konnte die Lebhaftigkeit ihres Genies, die Energie ihrer Natur, erleuchtet von dem Geiste ihrer Vorfahren, auferbaut durch ihre Kraft, immer höher und höher steigen, sich von der Erde heben und himmlische aber wahre Gestalten hervorbringen.“

Abb. 45. Julius Caesar. Fresko an der Decke der Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua.

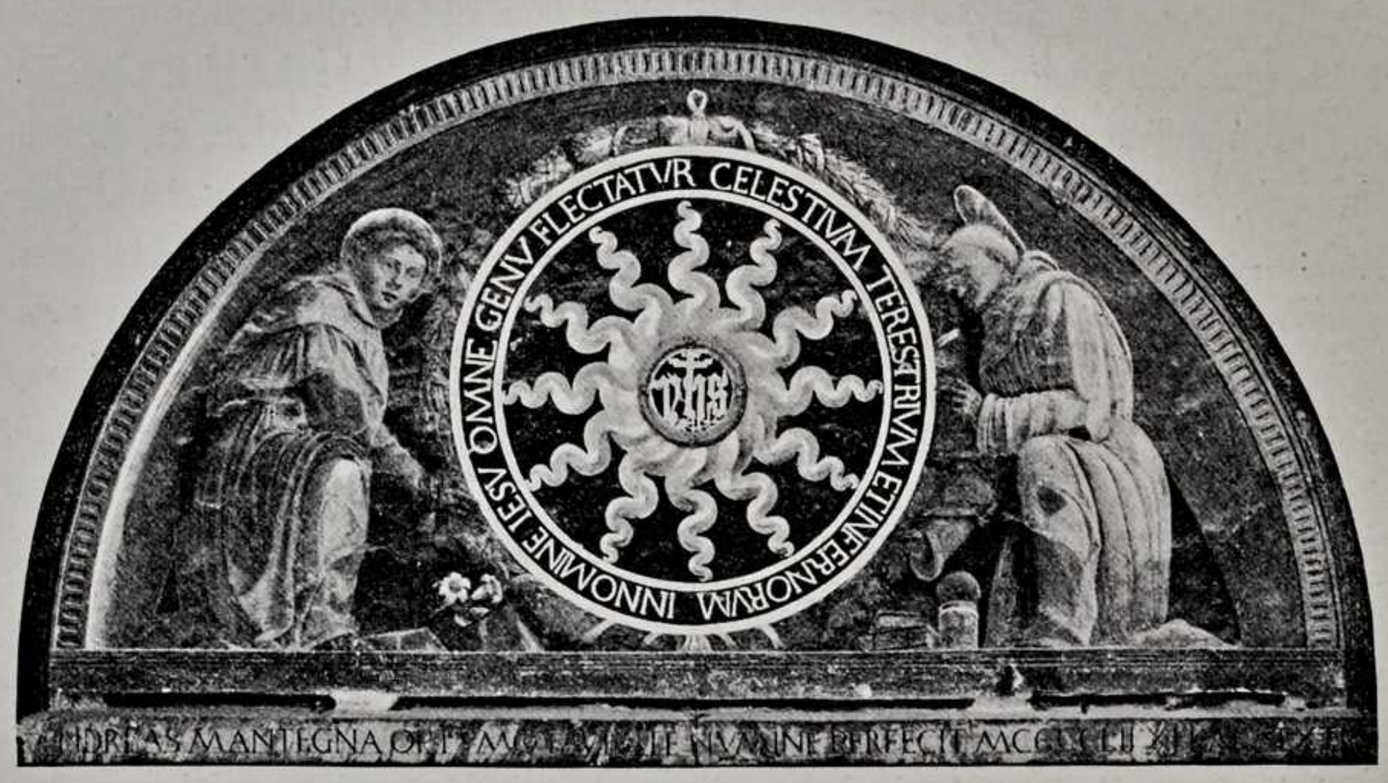


Abb. 46. Die Heiligen Antonius und Bernardinus. Fresko über dem Hauptthor des Santo in Padua.
(Phot. Anderson.)

KAPITEL III.

DIE FRÜHESTEN TAFELBILDER.

Die Gemälde der Eremitanikapelle hatten für Mantegna gewissermassen eine autodidaktische Schule gebildet. Wir konnten beobachten, wie er experimentiert und mehr auf das Studium, als auf die ansprechende Wirkung ausgeht. Er setzt die Rücksicht auf die einheitliche äussere Erscheinung der Gemälde hintenan und ändert kühn von einem Bilde zum anderen Perspektive, Formen und Farben, Ornament und Kostüm, ganz wie es die Studien, die ihn gerade beschäftigen, und die augenblicklich auf ihn wirkenden künstlerischen Einflüsse mit sich bringen. Das Werk ist ihm Selbstzweck, er begnügt sich nicht mit dem äusseren Erfolge, sondern stellt sich in jeder neuen Arbeit neue Probleme, sucht den Gegenstand eigenartig mit seiner persönlichen Empfindung zu erfüllen und immer neue Stimmungen zu schaffen. In den Eremitanifresken zeigt sich das ganz besonders deutlich, weil er hier sich viel freier zu bewegen scheint, als selbst in späteren Altarbildern, in denen der Zwang der konventionellen, wohl vorgeschriebenen Komposition ihn mehr bindet. Seine geistige und künstlerische Ueberlegenheit machte sich hier stark fühlbar schon da, wo wir zuerst seine Wirksamkeit als Leiter und sein Eingreifen als

ausführender Künstler feststellen konnten. Er tritt schon als durchaus selbständiger und fertiger Meister auf.

Wenn unsere Zuweisung der Fresken in die Jahre von ungefähr 1448 bis 1455 richtig ist, so sind sie in der That die frühesten der uns erhaltenen datierbaren Werke Mantegnas, da das Altarbild für S. Sofia in Padua, das der Jüngling mit der selbstbewussten Inschrift: „Andreas Mantinea Pad. an. septem et decem natus sua manu pinxit MCCCCXLVIII“ bezeichnet hat,[1] zum grössten Schaden für unsere Kenntnis seiner Jugendbildung verloren gegangen ist. Erst in dem 1452 datierten Fresko über dem Thore des Santo in Padua ist uns das früheste genau datierte Werk des Künstlers erhalten.

Selbstverständlich können, von elementaren Versuchen ganz abgesehen, weder diese Fresken noch das Altarbild für S. Sofia die frühesten selbständigen Gemälde Mantegnas gewesen sein. Aber wie so viele seiner Werke scheinen auch die Arbeiten seiner frühesten Jugend verloren gegangen oder wenigstens noch nicht aufgefunden oder erkannt zu sein. Nur drei Bilder, die allerdings keineswegs widerspruchslos ihm zugeschrieben werden, charakterisieren sich durch ihre stilistischen Eigentümlichkeiten als ganz frühe, vielleicht noch vor den Eremitanifresken entstandene Werke Andreas: Die Madonna mit dem Kinde im Rahmen mit Engeln mit den Leidenswerkzeugen im Museum zu Berlin, die Madonna mit dem Kinde bei Mr. Butler in London und die Madonna mit dem Kinde bei Herrn James Simon in Berlin.[2]

Die *Madonna* im *Berliner Museum*[3] (s. Abb. 47) ist so frisch und unbefangen in der Auffassung und zeigt in feinen Zügen und Formen wie in den Fehlern und Ungeschicklichkeiten so durchaus den selbständig beobachtenden, wenn auch in der Wiedergabe nicht immer korrekten Künstler, dass sie jedenfalls unter keinen Umständen als das Werk eines späteren Nachahmers angesehen werden kann. Sanft umfasst die Mutter das Kind, das aus ihren Armen auf die Brüstung gestiegen ist und lustig in die Welt hineinsingt. Das Motiv ist sinnig und einfach, aber die Stellung des Kindes bietet ein recht schwieriges Problem in der Wendung des Oberkörpers, der Aufwärtsbiegung des Kopfes und der Haltung der Hände.

[1] Scardeone a. a. O., p. 372 giebt die Inschrift aber vielleicht nicht wörtlich genau.

[2] Die Halbfigur Christi im Sarkophag im Museum in Padua (Abb. Thode, Mantegna, Knackfuss' Künstler-Monographien, Bielefeld u. Leipzig 1897, p. 4) hat mit Mantegna durchaus nichts zu thun; die Inschrift ist eine offenbare Fälschung.

[3] Das Wappen hat nicht bestimmt werden können. Mit dem Bilde für Matteo Bossi (siehe Crowe u. Cavalcaselle V, p. 404) es zu identifizieren, liegt kein Grund vor.

Vor allem ist es der seelenvolle Ausdruck der Madonna, der den Gedanken an einen anderen Künstler fast ausschliesst; dieser sinnend träumerische Ausdruck des Lauschens, besonders in der Verbindung mit dem ganz natürlich frischen Ausdruck des Kindes, ist so durchaus und ausschliesslich

Abb. 47. Madonna mit dem Kinde.
Berlin. Museum.

mantegnesk, dass die Uebereinstimmung der Formen mit den frühen beglaubigten Bildern demgegenüber nur eine äussere Bestätigung bildet.

Die Kopfform der Madonna mit dem spitzen Kinn, der langen, schmalen Nase, die Form des Mundes, die breite Stirn mit den hoch über

den Augen weit gebogenen Augenbrauen stimmt ganz mit der heiligen Euphemia in Neapel und mit der Madonna in der Darstellung im Tempel in Berlin überein, ebenso die Handform mit der starken Mittelhand, den dünnen, eckigen Fingern und dem spitzen Daumen. Die Verkürzung des Kopfes des Kindes ist ähnlich bei mehreren Figuren im Verhör Jacobi versucht, und auch das Ohr zeigt die für Mantegna charakteristische Form. Ganz wie in den Fresken der Eremitani ist auch die Gewandung mit etwas wulstigen, schwer sich rundenden Falten und dem eigentümlichen Motiv des straff angezogenen Gewandteiles und der gegen den Anzug strebenden Querfalten behandelt. Auch die anmutigen donatellesken Engel des Rahmens sind denen der Himmelfahrt in Form und Gesichtstypus nahe verwandt und finden noch im Oelberg in der National-Gallery in London eine Analogie. Die Berliner Madonna steht in den Formen ganz auf dem Standpunkte der oberen Fresken der Jacobuslegende, die Bewegungen der Putten in den Guirlanden und in der Himmelfahrt sind schon besser gelungen, als hier beim Kinde.

Abb. 48. Giovanni Bellini. Madonna mit Kind.
Berlin. Museum.

In der Farbe lässt sich das Bild, das stark, vielfach bis auf die bräunliche Untermalung abgerieben ist, weder den Fresken, noch mit den frühen Tafelbildern Mantegnas vergleichen. Am engsten ist die Verwandtschaft noch mit dem Lukasaltar in der Brera. Die Farbe ist hell und leuchtend emailartig aufgetragen, in fein strichelnder Pinselführung, der Mantegna immer treu geblieben ist; das scharfe Rosa-rot mit weissen Lichtern und grau-braunen Schatten, das tiefe Moosgrün stehen in

einem gewissen Gegensatze zu der stumpferen, graulichen Stimmung der anderen Werke. Es steht den frühesten Bildern Giovanni Bellinis, besonders der Madonna in der Berliner Gallerie (s. Abb. 48), hierin sehr nahe. Nur die Verschiedenheit der Formenauffassung und besonders des Ausdruckes beweist, dass die Bilder nicht von derselben Hand herrühren können. Mantegna und Giovanni Bellini streben hier in freundschaftlichem Wettstreit, sich gegenseitig die Ergebnisse ihrer Studien abzulernen. Beide gehen von der vivarinesken Farbenskala aus, der Giovanni schon in jenem Bilde eine grössere Tiefe und Sattheit der Töne und in der Landschaft eine farbige Stimmung zu geben weiss, während Mantegna im Streben nach plastischer Modellierung nur zu einer grösseren Schärfe gelangt. Bellini wechselt in seinen frühen Werken mehrfach seine Formengrundlage, in der Farbe entwickelt er sich konsequent und selbständig, Mantegna dagegen geht in der Ausbildung der Form von Anfang an zielbewusst vor, schwankt aber in der Färbung, besonders unter dem Einflusse der Bellini, zwischen den verschiedensten Techniken und Methoden hin und her und bildet sich erst spät ein eigenes System.

Abb. 49. Madonna mit Kind (von Mantegna?).
London. Mr. Charles Butler.

Im Motiv wie in Formen und Gewandbehandlung gehört mit dem Berliner Bilde die kleine *Madonna* im Besitze *Mr. Butlers* in *London* (s. Abb. 49) aufs engste zusammen. Das Bild ist allerdings so sehr beschädigt und übermalt, dass eine Zuteilung an Mantegna in der That gewagt erscheinen könnte, zumal die Madonna und der Kopf des Kindes dem Berliner Bilde sehr ähnlich sind. Das Motiv ist aber doch stark und originell abgewandelt. Das Kind sitzt nicht auf der Brüstung, sondern auf dem rechten Arme der Mutter und stemmt die Beinchen kräftig gegen die Brüstung; die Haltung der Hände der Madonna ist demgemäss eine ganz andere; das Kind

schmiegt hier das Köpfchen innig an den Hals der Mutter und fasst den Daumen ihrer Linken. Das Gesicht und die Hände der Madonna und das Gesicht des Kindes sind fast ganz übermalt. Nicht mehr der Ausdruck, sondern nur die Originalität des Motives und die überaus feine sorgfältige Ausführung der wenigen erhaltenen Teile, die charakteristische Form des Ohres des Kindes und die Gewandbehandlung können uns bestimmen, das Bild für eine Arbeit Mantegnas zu halten, die dann gleichzeitig mit dem Berliner Bilde, wenn nicht gar vor ihm entstanden sein müsste. Interessant und beachtenswert ist die Beziehung zu Jacopo Bellini, besonders in den Cherubim des Hintergrundes und in demgrünen,goldpunktierten Mantel der Madonna, den wir in beiden Madonnen Jacopos wiederfinden.

Abb. 50. Madonna mit Kind. Auf Leinwand.
Berlin. Herr James Simon.

Noch unabweisbarer ist der technische Zusammenhang Mantegnas mit dem alten Bellini in dem dritten Bilde dieser Gruppe seiner frühesten Staffeleibilder, dem Brustbilde der *Madonna mit dem schlafenden Kinde*, auf Leinwand gemalt, im Besitze von Herrn James Simon in Berlin (s. Abb. 50). Schon eine gewisse Unbeholfenheit in der Haltung des Kindes, in dem straff angezogenen Mantel der Madonna, die fehlerhafte Zeichnung des zu schmalen Kopfes und der schief stehenden Augen der Madonna deuten auf eine ganz frühe Entstehungszeit, vor allem aber steht das Bild im Typus der Madonna, in Zeichnung und Technik den eben genannten Bildern und der heiligen Euphemia in Neapel von 1454 ganz nahe. Mantegnas Autorschaft sollte nicht ernstlich in Zweifel gezogen werden. Wenn wir auch das selber nicht allgemein anerkannte Berliner Madonnenbild, mit dem das Simonsche, so sehr es auch in Technik und Farbe abweicht, in den Formen die augenfälligste Verwandtschaft zeigt, nicht in

Betracht ziehen wollen, so genügt doch ein Vergleich mit der heiligen Euphemia in Neapel und der Darstellung im Tempel in Berlin, um in allen Einzelheiten gleichen Ausdruck, gleiche Formen und die gleiche Ausführung erkennen zu lassen.

Man beachte die gebogene Form der Nase, die Zeichnung der Augen, die flach unter den hohen, weit gebogenen Augenbrauen liegen, Haltung und Form der Hände, die Bildung des Ohres und des Mundes mit den hochgeschwungenen Lippen, die Ausführung der Haare und der schweren Brokatstoffe und anderes mehr. Das Gesicht der Madonna ist überaus edel und vornehm im Ausdrucke, das in Windeln gewickelte, schlafende Kind ein Meisterstück feinster Naturbeobachtung. Die Händchen machen, durch die Windeln behindert, eine krallende Bewegung, der tief atmende Mund ist etwas geöffnet und die Augen fest zugekniffen, alles ist so unmittelbar nach der Natur studiert, dass man, zumal auch die Heiligenscheine zu fehlen scheinen, fast zweifeln möchte, ob überhaupt die Madonna und nicht eine gewöhnliche Mutter mit ihrem Kinde dargestellt sein solle.

Die Färbung ist der eigenartigen Technik in Wasserfarben (wohl mit Leim oder Gummi gemischt), auf ganz feine Leinwand, entsprechend eine von der Temperamalerei auf Holz durchaus abweichende. Welche Veränderungen die Farbe durch die Zeit, durch Firnissen und Beschädigung der feinen Oberfläche erfahren habe, können wir nicht mehr beurteilen; da solche Leinwandbilder besonders für Dekorationen verwendet wurden, müssen sie doch wohl farbenprächtiger und heller gewirkt haben als das heute der Fall ist. Sie erscheinen jedenfalls dunkel-graubraun, ziemlich stumpf und trübe; die hellen Lichter sind mit dem spitzen Pinsel fein auf den dunkleren Grund aufgesetzt. Die Farbe ist wahrscheinlich ohne Untergrund auf die ganz feine Leinwand aufgetragen, so dass ihre Textur durch die Farbenschicht hindurchscheint und zur Belebung der Fläche mitwirkt. Gegenüber der mühsamen Temperamalerei auf dem Kreidegrunde der Holztafel gewährt diese Technik nicht nur den Vorteil, den Mantegna selber einmal (Brief von 1477) geltend machte, dass man die Bilder leicht für den Transport aufrollen könne, sondern auch den, dass die Farben „alla prima“ aufgesetzt werden, die Arbeit dem, der die Zeichnung beherrscht, schnell von der Hand geht und die Unmittelbarkeit der Wirkung einer Zeichnung erhält.

Bei der Dünne der Farbenschicht waren Verbesserungen der Zeichnung kaum möglich, deshalb konnten nur Künstler, die eine grosse Sicherheit der Zeichnung und der Pinselführung mit der Gewöhnung an eine feine, sorgfältige Ausführung der Einzelheiten verbanden, wie später Albrecht

Dürer, diese Technik wählen. In breiten Flächen flüchtig mit starkem Pinsel aufgetragene Farben würden bei der Stumpfheit der Töne wie Flecke wirken. Erst durch die Oeltechnik wurde der Leinwandgrund in weiterem Umfange auch für eine breite, freie Pinselführung verwendbar. Hier beruht die farbige Wirkung, die doch immer etwas eintönig und matt bleibt, auf der Feinheit der Details.

Von wem Mantegna diese Technik gelernt hat, kann nicht fraglich sein. Gerade in der Lebensbeschreibung Jacopo Bellinis hebt Vasari hervor, dass man in Venedig auch auf Leinwand zu malen gewohnt gewesen sei, nicht nur auf Holz oder auf den frischen Kalkbewurf (al fresco) der Wand, die man in Toscana damals noch ausschliesslich als Malgrund benutzte.[1] In der That ist in Venedig, wo man schon an manchen Werken die Erfahrung gemacht hatte, dass die feuchte, salzhaltige Luft die Fresken schnell zerstörte, die Leinwand besonders für Wand- und Deckengemälde dann fast ausschliesslich verwendet worden. Jacopo Bellini hat nach Vasari z. B. die schon einige Zeit vor 1453 begonnenen Gemälde für die Scuola di S. Giovanni Evangelista in Venedig auf Leinwand gemalt; erhalten ist nur ein Bild seiner Hand auf Leinwand, der Christus im Museum in Verona, leider in einem Zustande, der ein Urteil über die technische Ausführung nicht mehr zulässt.

Jedenfalls lassen diese Thatsachen und Nachrichten keinen Zweifel übrig, dass, wie die Söhne Jacopos und eine ganze Reihe anderer venetischer Maler, besonders die Veroneser, die den Leinwandgrund stark bevorzugt haben, auch Andrea Mantegna diese Technik dem alten Bellini verdanke. Es ist deshalb ein Irrtum, alle auf Leinwand gemalten Bilder Mantegnas in eine späte Zeit seines Schaffens zu versetzen, wie das meist geschehen ist. Die Gruppe der früheren Gemälde auf Leinwand unterscheidet sich wie im Stil auch in der Technik wesentlich von den späten Bildern dieser Gattung. Nicht allein ist die Leinwand in den frühen Bildern eine feine, musselinartige („rensa“ genannt), während die späten auf eine viel dickere, gröbere gemalt sind, sondern auch die Ausführung ist eine durchaus verschiedene, schon deshalb, weil die frühen Leinwandbilder

[1] In Cenino Cenninis Buch von der Kunst (herausgegeben von Milanesi, Florenz 1859, p. 114 ff., übersetzt von A. Ilg, Wien 1871, p. 107 ff.) werden verschiedene Anweisungen für die Bemalung von Stoffen (Prozessionsfahnen u. dergl.) gegeben, aber entweder auf Kreidegrund oder wenigstens in Temperatechnik wie auf Holztafeln auszuführen, nur an einer Stelle ist ein Verfahren, mit „gewissen Aquarellfarben“ einen Stoff zu kolorieren „ohne nachher zu firnissen“, leider nur angedeutet. — Siehe auch: Merrifield, *Original treatises on the arts of painting*, London 1849, I, p. 96.

offenbar ursprünglich keinen Firnisüberzug hatten und ertrugen und durch einen solchen späteren Ueberzug regelmässig verdorben worden sind, während die späten Gemälde, wenn sie auch nicht in Oel ausgeführt sind, doch einen Firnisüberzug nicht nur gestatteten, sondern sogar erforderten.[1]

Es ist überhaupt merkwürdig, welche Schwierigkeiten die Feststellung der Chronologie der Werke Mantegnas gefunden hat, obwohl doch aus allen Perioden seines Lebens sicher datierbare grosse Werke erhalten sind. Die Ansichten gehen über die Zeitbestimmung der Werke, deren Entstehungszeit nicht durch äussere Merkmale festgestellt werden kann, stark auseinander. Es mögen deshalb hier durch einige Bemerkungen, die allerdings der historischen Darstellung vorgreifen, aber vielleicht den Ueberblick erleichtern werden, die wesentlichsten Unterscheidungsmerkmale der frühen von den späten Werken charakterisiert werden. Mantegna ist allerdings sehr früh zur künstlerischen Reife und zum klaren Bewusstsein seiner Aufgabe gelangt und ist seiner stark ausgeprägten künstlerischen Empfindung stets treu geblieben, aber doch ändert er Auffassungsweise und formalen Stil mehr, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Er geht von der unbefangenen Beobachtung der Natur, die er ganz mit seiner persönlichen Empfindung erfüllt, zum „Stil“ über, d. h. er giebt der Darstellung eine ausser der Realität ihrer Erscheinung in der wirklichen Natur liegende Bedeutung. Die Empfindung seiner Gestalten ist dann nicht mehr nur die in der bestimmten Situation in der Natur beobachtete, sondern gesteigert, ins Uebernatürliche gehoben durch eine der Darstellung an sich nicht innewohnende, sondern erst in sie hineingetragene Idee.

Madonna und Kind in Mantegnas frühen Bildern, von denen wir die drei ersten Beispiele soeben betrachtet haben, sind nichts als eine mit aller Natürlichkeit und Tiefe der Empfindung dargestellte Mutter mit ihrem Kindchen. Nichts geht über das Natürliche hinaus, keine Zuthat von Engeln oder Heiligen stört die Intimität zwischen Mutter und Kind, deren Göttlichkeit kaum durch Heiligenscheine angedeutet ist. Das Christkind ist in entzückendem Realismus, schlafend, schreiend oder singend, unruhig sich bewegend geschildert, in den späten Werken wird es dagegen als ein

[1] Vgl. hierzu den interessanten Brief des Protonotars Bentivoglio an Isabella vom 1. Dez. 1504, mitgeteilt von Luzio im „Emporium“, Bergamo 1900, vol. XI, p. 358. — Die eingehende Untersuchung der alten Techniken ist mit den allergrössten Schwierigkeiten verbunden und, wenn überhaupt, nur einem sehr erfahrenen Techniker und Chemiker möglich, dem sie auch überlassen bleiben muss. Vorläufig sind wir trotz aller Studien darüber noch sehr im unklaren. Die kunstgeschichtliche Betrachtung muss sich vorläufig auf das Studium der aktuellen Wirkung der alten Kunstwerke beschränken.

begeisterter Träger der Gottesidee und als älterer Knabe dargestellt, sicher und in bedeutender Pose stehend, enthusiastisch blickend; kein Kind, sondern ein sehender Gott segnet es seiner selbst bewusst den Anbetenden.

Die Madonna, die von zarter Sorge und Liebe erfüllte Mutter, wird zur bewussten, demütigen, selber anbetenden Trägerin des Heilandes. Die frühere Kunst hatte die religiöse Vorstellung des Christkindes als Gott durch feierliche ceremonielle Haltung auszudrücken gesucht, die quattrocentischen Realisten vermenschlichen den Typus in Form und Empfindung und ermöglichen so ihren Nachfolgern, nicht durch äussere Andeutungen, sondern durch Vertiefung und Steigerung der Empfindung das Uebernatürliche zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst strebt immer vom rein Natürlichen zum Idealen und wenn die Ausdrucksmittel der alten Kunst erschöpft sind, wieder zum Realismus zurück — nur um in der Natur neue Formen zu suchen, das Uebernatürliche in der Empfindung zum Ausdruck zu bringen. In der Vermenschlichung der Gruppe der Madonna mit dem Kinde ist Mantegna noch weiter, oder besser gesagt noch tiefer gegangen, als selbst Donatello, er hat einen wesentlichen Anteil an der Ausbildung des Andachtsbildes der Intimität, das durch rein menschliche Empfindung wirken soll.[1] Raffael ist es, der die Darstellung dieses innigen Verhältnisses zwischen Mutter und Kind zur höchsten Idealität und Vornehmheit der Empfindung ausgebildet hat.

Mantegna macht in sich dieselbe Entwickelung durch wie die italienische Kunst überhaupt von der Frührenaissance zur Hochrenaissance; das hochbegabte Individuum folgt denselben Bildungsgesetzen wie die Gesamtheit, spiegelt aber das Bild der Bewegung, Ausgangspunkt und Ziele einer Entwickelung klarer in dem engeren aber tieferen Strome seiner persönlichen Wirksamkeit wieder. In diesem allmählichen Wechsel in der Auffassung des geistigen Inhaltes der Darstellungen vom Realistischen zum Idealen ist auch die Tendenz in der Ausbildung von Form und Technik begründet, von der Ruhe zu grösserer Lebhaftigkeit der Bewegung der Körper und der Linien, von naturalistischer Gewandbehandlung zur stilisierenden, zu grösserer Breite, Weichheit und Fülle der Formen, zu grösserer Schlankheit der Proportionen, zu grösserer Freiheit und Breite der Ausführung, zu stärkerer Intensität, Wärme und Verschmelzung der Farben, wie wir sie an den einzelnen Werken zu verfolgen haben werden. —

[1] Vor Mantegna war es Filippo Lippi, der in die florentiner Kunst das Bild der ganz irdisch-mütterlichen, zart empfindenden, aber nicht idealisierten Madonna eingeführt hat.

Abb. 51. Madonna mit Kind. Auf Leinwand.
Bergamo. Galleria Carrara. (Phot. Taramelli.)

Die Gruppe der oben besprochenen Madonnen und die anderen frühen Andachtsbilder, die wir nun zu betrachten haben, vervollständigen das künstlerische Bild, das wir aus den Eremitanifresken von dem jungen

Mantegna gewonnen haben. Es sind ganz andere Probleme, die er sich hier stellt. Dort sucht er, auch technisch experimentierend, unter dem Einflusse Donatellos, über die Epik seines natürlich-gemütvollen Erzähler-

Abb. 52. Madonna mit Kind. Auf Leinwand.
Mailand. Museo Poldi-Pezzoli. (Phot. Anderson.)

tones zu dramatischer Schilderung der Handlungen, zu plastisch-realer Darstellung der Formen und Charaktere vorzudringen, hier beschäftigt ihn vornehmlich das Studium des Gefühlslebens des Individuums in seiner

Abgeschlossenheit in sich. Die sinnend, zart zurückhaltende, mild melancholische Stimmung ist ein Grundzug seiner künstlerischen Natur; wenn sie auch naturgemäss in der Darstellung der Handlung mehr zurücktritt, so erzeugt im Gruppenbilde dieses Abschliessen der Gestalten voneinander doch eine gewisse Steifheit und eine gewisse Erstarrung der Handlung, während die Einzelgestalt dadurch einen um so höheren Reiz der Erscheinung gewinnt.

In ihrer Empfindung und in ihrer künstlerischen Wirkung sind den drei frühesten Madonnen, besonders der Simonschen, zwei Madonnenbildchen, die irrtümlich fast immer in die letzte Periode seines Schaffens versetzt werden, aufs engste verwandt. Allerdings sind die Formen der *Madonna mit dem Kinde* in der Gallerie in *Bergamo*, wie der *Madonna* des *Museo Poldi-Pezzoli* entwickelter und weicher, aber die Auffassungsweise ist noch ganz dieselbe wie in den frühesten Bildern dieser Gattung. Sie mögen wohl schon in der ersten Zeit von Mantegnas Aufenthalt in Mantua entstanden sein und zu den Bildern gehören, die von den Fürsten gerne zu Geschenken verwendet wurden. Es erhalten sich ja oft ältere geistige Strömungen in der Entwickelung eines Künstlers neben neuen andersartigen eine Zeit lang noch produktionskräftig; sichtbare Abschnitte lassen sich überhaupt nicht im Bildungsgange eines Künstlers feststellen.

Die Uebereinstimmung des Typus der *Madonna* in *Bergamo* (s. Abb. 51) mit der Simonschen und der in der Berliner Darstellung im Tempel ist ganz unverkennbar. Wir haben denselben starkknochigen Bau des Gesichtes mit stark sich markierenden Augenbrauenbogen, der langen schmalen Nase, den geschwungenen, etwas vortretenden Lippen, dem auch hier wieder etwas schief gezeichneten linken Auge. Die Mittelhand ist breit und kräftig, die Finger dünn und eckig, das Haar ist spärlich und in einzelnen feinen Linien, nicht breit und üppig und in Strähnen angegeben wie in den späteren Werken.

Die *Madonna* des *Museo Poldi-Pezzoli* in *Mailand* (s. Abb. 52) scheint viel weichere Formen zu zeigen; sie sind aber nur durch starke Restaurierung und dicken Firnisüberzug so sehr verflaut, und ebenso sind die Finger durch Verschwinden der Details so weich und formlos geworden. Auch die Farbe hat durch den Firnis einen dunkel-bräunlichen Ton erhalten. Das Bild in Bergamo ist vom Firnis verschont geblieben, aber stark verrieben, so dass viele Details, besonders die feinen Lichter, die die Modellierung belebten, verschwunden sind. Die Fleischfarbe ist hier stumpf grau-braun mit rötlichem Schimmer und weiss gehöht, im Auge der Madonna sogar das Licht mit Gold aufgesetzt, ihr Gewand rosa mit

goldenen Lichtern, darüber blauer Moirée-Mantel. Auch in der Gewandbehandlung täuschen manche harten, durch Retouchen entstandenen Linien über den ursprünglichen Charakter; sie zeigt noch die Verbindung von runden wulstigen und brüchigen Falten, die noch nicht so weich und rund wie in der mittleren Zeit und jedenfalls nicht so starr und metallröhrenförmig oder unruhig knittrig sind, wie in den späteren Werken, die Gewänder liegen aber schon glatter am Körper an und sind ruhiger und gleichmässiger bewegt.

Es herrscht hier ganz die trauliche Intimität, die Mantegna in seinen späteren Werken gern durch grandiose Ceremonialität der Erscheinung des Göttlichen ersetzte. In dem Bilde in Bergamo äussert das Kind, das die Madonna ruhig und ernst blickend hält, seine Lebenslust durch seine Bewegungen und durch Schreien oder Singen. Den kleinen, gesunden Burschen, der die ersten beiden Zähnchen zeigt, will die Mutter, nachdem sie ihn gebadet und getränkt hat, wohl zur Ruhe bringen. In dem Mailänder Bilde schläft das Kind noch, die Mutter scheint es sanft wecken zu wollen, es bewegt sich noch mit geschlossenen Augen schlaftrunken, wie es aus dem Bettchen genommen worden ist, und scheint sich von den Windeln befreien zu wollen. Die Beziehung der beiden ist hier viel inniger und die Bewegung und der Ausdruck lebendiger. Ein melancholisch weicher Zug liegt im Gesicht der Madonna. Es ist wohl diese Verbindung des Naturalistischen im Kinde mit der feinen, fast sentimentalen Empfindung der Madonna, die dieses entzückende Idyll der Mutterliebe so beliebt gemacht hat, so dass man es mit Recht zu den frischesten und empfindungsvollsten Schöpfungen des grossen Künstlers zählt.

Wenn wir zur chronologischen Reihenfolge der Werke Mantegnas in unserer Betrachtung wieder zurückkehren wollen, müssen wir uns zwei Werken zuwenden, die in ihrem Charakter als Dekorations- und religiöse Repräsentationswerke gegenüber der Intimität jener Madonnen sich wieder mehr den Eremitanifresken nähern. Als technisch und formell ihnen zugehörig ist schon das Fresko über dem Thore des Santo erwähnt worden, das die beiden *Heiligen Bernardinus und Antonius* knieend, einen Kranz mit dem Christuszeichen haltend, darstellt und der Inschrift zufolge am 21. Juli 1452 vollendet worden ist[1] (s. Abb. 46). Die Komposition, so

[1] Unter dem Bilde in Stein gemeisselt: „ANDREAS MANTEGNA OPTVMO FAVENTE NVMINE PERFECIT MCCCCLII XI KAL SEXTIL.“ Das Fresko ist trotz der Restaurationen von 1610 und 1769 besser erhalten, als man annimmt, der untere Teil hat am meisten gelitten. Die Indulgenztafel ist jetzt entfernt. Vgl. Gonzati, *Basilica di S. Antonio* I, 124; Anon. Morell. p. 10; Brandolese p. 25; Vasari setzt es fälschlich, trotz des Datums, in die späte Zeit.

einfach und selbstverständlich sie scheint, zeugt doch von Ueberlegung und von viel Gefühl für Raumfüllung und von Geschmack. Vor allem das Verhältnis des Rundes mit dem Zeichen Christi zu den es haltenden Heiligen, die ziemlich klein gebildet sind und als Träger bescheiden zurücktreten, ist sehr fein abgewogen. Der Kranz mit der Tafel steht am vorderen Rande der gemalten Nische und füllt die ganze Höhe, aber durch die perspektivische Ansicht des Bogens ist für die Heiligengestalten, die innerhalb der Wandöffnung zu knieen scheinen und sich in

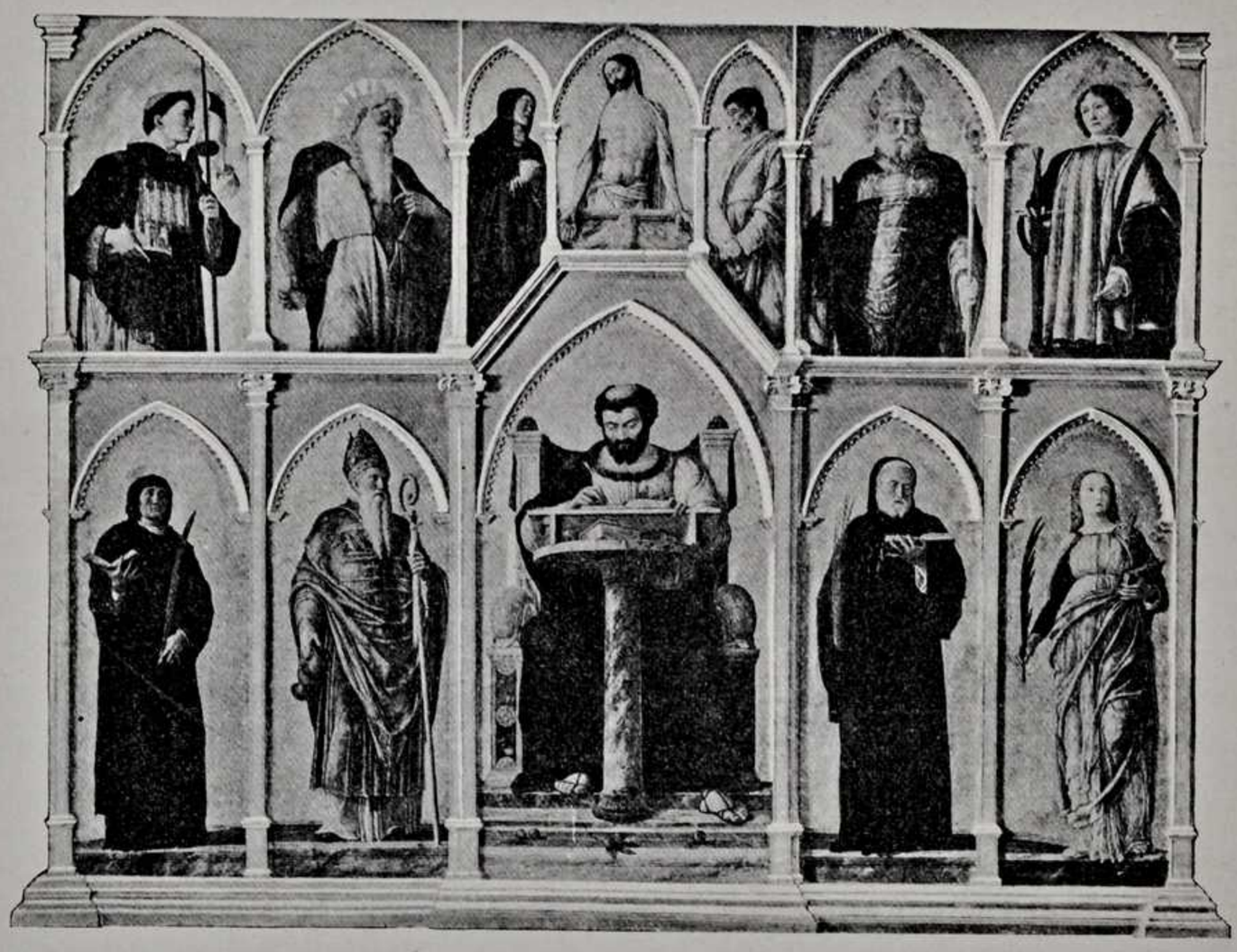
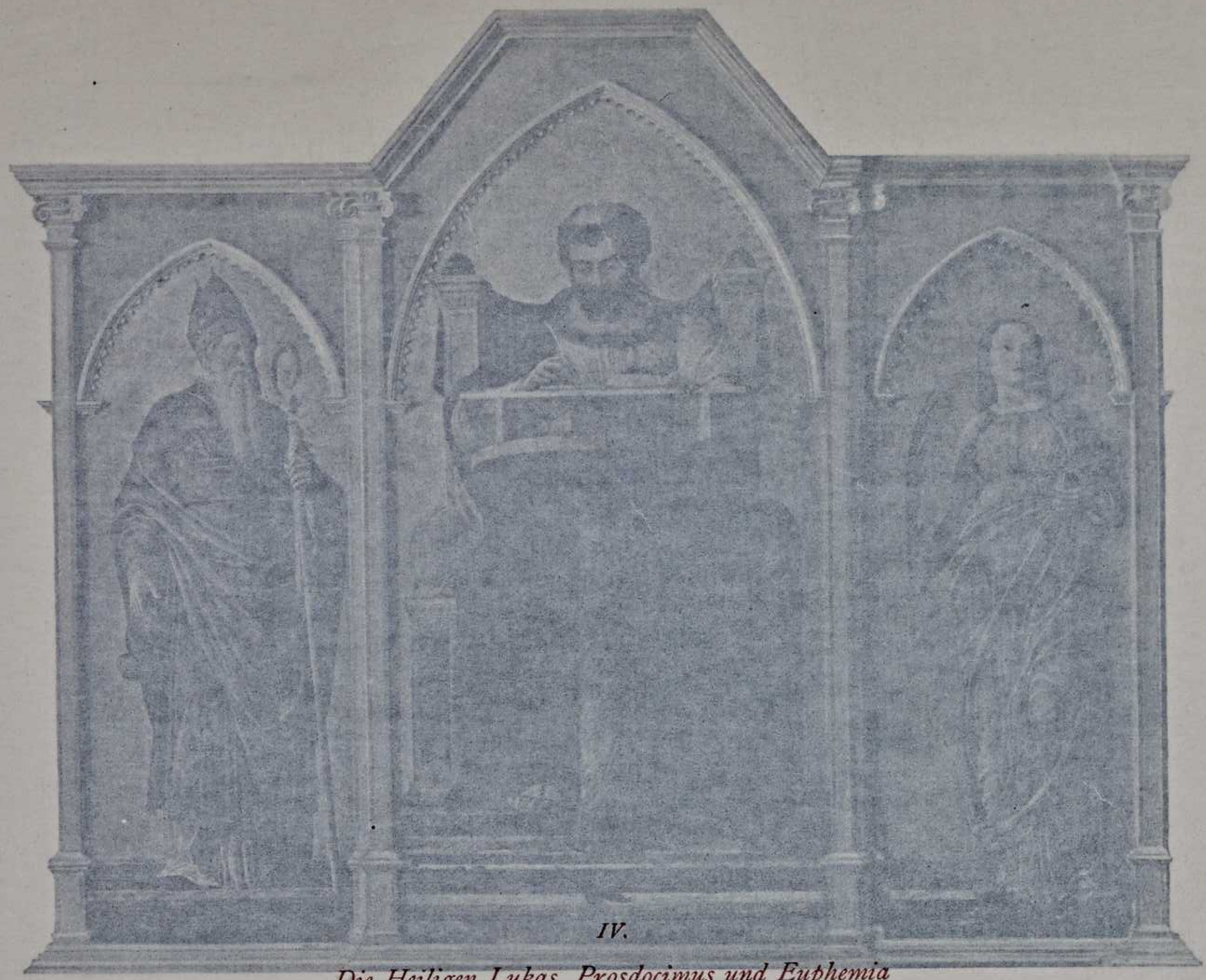


Abb. 53. Altarbild mit dem heiligen Lukas.
Mailand. Brera. (Phot. Anderson.)

leiser Bewegung dem Runde des Bogens anpassen, geschickt mehr Raum nach innen gewonnen worden.

In der formalen Durchbildung steht das Fresko auf dem Standpunkte der unteren Gemälde der Jacobuslegende in der Eremitanikapelle; es ist jedenfalls nach den oberen Bildern entstanden. Die Gewandfalten sind glatter und fallen gerader und gleichmässiger herab, auch die Technik und die Ornamentik ist voller und freier als in jenen Gemälden. Die Aehnlichkeit mit der Himmelfahrt ist besonders auffällig, nur im milden Ausdruck der Gesichter ist es ihr überlegen und zeigt die persönliche, feine Empfindung Mantegnas. Beim heiligen Bernardinus hat sich der Künstler an den



IV.

Die Heiligen Lukas, Prosdocimus und Euphemia

MITTELTEILE DES LUKASALTARS. MAILAND. BRERA.

scheint, zeugt doch von Ueberlegung und von Geschmack. Vor allem mit dem Zeichen Christi zu den es haltenden gebildet sind und als Träger bescheiden abgewogen. Der Kranz mit der Tafel steht der gemalten Nische und füllt die ganze Höhe, perspektivische Ansicht des Bogens ist für die Heiligen- innerhalb der Wandöffnung zu knieen scheinen und sich in

Abb. 53. Altarbild mit dem heiligen Lukas.
Mailand. Brera. (Phot. Anderson.)

VI. Das Heiligenbild aus Eremitani.
MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES, FLORENZ, BERLIN.

leiser Bewegung dem Runde des Bogens anpassen, geschickt mehr Raum nach innen gewonnen worden.

In der formalen Durchbildung steht das Fresko auf dem Standpunkte der unteren Gemälde der Jacobuslegende in der Eremitanikapelle; es ist jedenfalls nach den oberen Bildern entstanden. Die Gewandfalten sind glatter und fallen gerader und gleichmässiger herab, auch die Technik und die Ornamentik ist voller und freier als in jenen Gemälden. Die Aehnlichkeit mit der Himmelfahrt ist besonders auffällig, nur im milden Ausdruck der Gesichter ist es ihr überlegen und zeigt die persönliche, feine Empfindung Mantegnas. Beim heiligen Bernardinus hat sich der Künstler an den

bekannten Typus gehalten, im heiligen Antonius hat er einen ideal schönen Jüngling, der in harmloser Unbefangenheit ohne eine Spur asketischer Strenge aus dem Bilde schaut, geschaffen.

Der *Lukasaltar* der *Brera* in Mailand ist das früheste Altargemälde, das uns von Mantegna erhalten geblieben ist[1] (s. Tafel IV und Abb. 53). Am 10. August 1453 schloss Andrea den Kontrakt mit den Mönchen von S. Giustina in Padua ab, und am 18. November 1454 erhielt er den Rest des ausbedungenen Preises von 50 Golddukaten für das vollendete Gemälde.[2] Brandolese, zu dessen Zeit sich das Bild im Zimmer des Abtes befand, erzählt, dass durch einen Blitzstrahl die Vergoldung und damit wahrscheinlich auch die nach Scardeone „artificiose" (d. h. künstlich verborgen) angebrachte Künstlerinschrift verschwunden sei, von der jedenfalls heute keine Spur mehr zu entdecken ist.[3] Im Jahre 1797 wurde das Bild von den Franzosen nach Mailand gebracht, wo es noch heute in der Brera in einem einfachen modernen Rahmen bewahrt wird.

In der Anordnung, die wahrscheinlich vorgeschrieben war, hat sich Mantegna durchaus dem venezianischen Schema des Polyptychons angeschlossen, das vornehmlich auf das dekorative Zusammenwirken des prächtig geschnitzten und vergoldeten Rahmens mit den einzeln neben- und übereinander angeordneten, z. T. geschnitzten, z. T. gemalten Heiligengestalten berechnet war. Zumal der ursprüngliche Rahmen, der die einzelnen Teile wohl enger miteinander verbunden haben wird, fehlt, bringt diese beziehungslose statuarische Nebeneinanderstellung notwendigerweise einen etwas steifen, unnatürlichen Eindruck hervor. Die Basis, auf der die Heiligen der unteren Reihe wie Statuen stehen, ist zwar die gleiche durch alle fünf Teile, aber der heilige Lukas in der Mitte ist grösser gebildet, als die Heiligen zu seinen Seiten und die Halbfiguren darüber, und noch kleiner wieder sind die Gestalten der Mitte oben. Erst die Betrachtung der einzelnen Teile lässt die Vorzüge des Werkes zur Geltung kommen. In der Zeichnung, in der grösseren Schlankheit der

[1] In der Mitte Lukas (aber ohne das symbolische Tier), links: S. Prosdocimus und S. Scolastica (S. Teresa?), rechts: S. Benedictus (S. Antonius Abbas?) und Euphemia; oben Mitte: Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, links: h. Diakon und Hieronymus, rechts: S. Augustinus und Sebastian (?). Der ursprüngliche Rahmen war gewiss noch in gotischem Stil ausgeführt, wie bei vielen Altarwerken der Vivarini, die doch schon im Bilde selber Renaissanceornamente aufweisen.

[2] S. Moschini, *Pittura in Padova*, p. 34 (s. Anhang).

[3] Brandolese p. 102; Scardeone p. 372; Zani, *Materiali per la storia dell' incisione*, Parma 1802, p. 140.

Proportionen, in der grösseren Frische und Freiheit der Bewegungen, im lebendigen Ausdruck und in den runderen, weniger eckigen Formen, den feineren, weniger wulstigen Falten steht der Lukasaltar den letzten beiden Fresken der Eremitanikapelle sehr nahe.

Der heilige Lukas, der in der Mitte thront, ist eine wunderbar feine Gestalt voll innerer Sammlung und Milde, ebenso wie Hieronymus ohne jeden Anflug des Asketischen oder Zelotischen, das Mantegnas Heiligen überhaupt stets fremd geblieben ist; sie sind körperlich und geistig frische und gesunde Menschen, von milder Teilnahme für ihre Mitmenschen erfüllt. Trotz der statuarischen Gleichmässigkeit sind die Stellungen und Bewegungen recht abwechselnd, mit grösster Sorgfalt nach der Natur beobachtet und von der höchsten Eleganz. Auch darin ist Mantegna allen seinen paduanischen Genossen, ja den meisten seiner Zeitgenossen überhaupt, weit überlegen, dass er mit dem eifrigsten Streben nach Naturwahrheit einen geläuterten Schönheitssinn, eine feine Empfindung für Ebenmass in Form und Bewegung verbindet.

Wie Raffael in seinem Briefe an den Grafen Castiglione soll auch Mantegna, so erzählt Vasari, die Ansicht ausgesprochen haben, dass die ideal schöne Form nicht einer einzelnen menschlichen Gestalt entnommen werden könne, sondern aus einer Reihe von Modellen zusammenkonstruiert werden müsse, und dass deshalb die antiken Statuen vollkommener seien als die Natur, weil sie die Schönheit vieler Menschen vereinigt und schärfer ausgeprägt zeigten. Mag Mantegna auch diese oder ähnliche Ansichten ausgesprochen haben, in der Praxis hat er sich als feiner Künstler von seinem Geschmack im Reiche der Natur herumführen lassen und sich keineswegs mit der Nachahmung antiker Statuen begnügt.

Das Studium antiker Formen mag seinen Sinn für den Wohllaut der Formen und für den Rhythmus der Bewegung geschärft haben, seine Modelle hat er ausnahmslos dem Schatz seiner Naturbeobachtungen entlehnt. Seine Gestalten sind, wenn auch nicht direkt nach Modellen, so doch jedenfalls auf Grund von Studien nach dem lebenden Modell gebildet. Es muss besonders betont werden, dass auch hier, abgesehen von dem Ornament, in Stellung, Typen, Formen oder Gewandung der Gestalten nichts unmittelbar an die Antike erinnert, auch nicht in der heiligen Euphemia, in der man vielleicht ein antikes Bewegungsschema wiedererkennen wollen mag. Das elastische Zurückbiegen des Oberkörpers und das Zurückschieben der einen Schulter ist ein spezifisch mantegneskes Motiv, das der Künstler stetig weitergebildet hat, in seinen spätesten Werken sogar bis zur Uebertreibung, in der tanzenden Muse im Parnass wird es fast

zur Verrenkung, so dass das Gewicht des Oberkörpers nicht mehr auf den Füssen zu ruhen scheint. Schon in den Eremitanifresken fanden wir dies Motiv angedeutet, hier tritt es zum ersten Male klar und in gemässigter Form hervor. Man mag in diesem Vorbiegen der einen Hüfte in mehreren Heiligen des Lukasaltars eher noch eine Reminiscenz an den gotischen Rhythmus der Gestalt, wie sie uns noch in den venezianischen Statuen des XV. Jahrhunderts auffällt, erblicken.

Eine besondere historische Bedeutung gewinnt der Lukasaltar für unsere Kenntnis der Entwickelung Mantegnas durch seinen engen Zusammenhang mit dem Stil der Vivarini. Nicht allein in der Komposition ist dieser Anschluss an die Muranesen ganz unbestreitbar, sondern auch im einzelnen, besonders in der Farbe. Es herrscht eine farbenfreudige Buntheit, aber ohne Schärfe der Gegensätze und ohne Tiefe der Töne. Die Stimmung ist hell, rosa mit weissen und gelben Lichtern, violett und weiss wiegen vor. Die Farben wirken, jetzt wenigstens, etwas stumpf, die Fleischfarbe ist tonartig scharf rötlich. Einzelne Flecken stark hervortretender Farben, besonders ziegelrot, blau, grün und gold-moirée heben die Gesamtwirkung.

Der Vergleich z. B. mit dem Polyptychon von Giovanni und Antonio Vivarini in der Gallerie der Brera beweist schlagend den engen Zusammenhang Mantegnas mit dieser Schule. Merkwürdig ist, dass Mantegna hier noch auf dem alten Standpunkte stehen bleibt, während er in den letzten Eremitanifresken, die den Formen und der Gewandbehandlung nach gleichzeitig mit dem Lukasaltar sein müssen, und in den Bildern auf Leinwand schon einen starken Einfluss der bellinesken Färbung erkennen lässt. Gewiss bot ihm für die Freskotechnik die alte venezianische Malerei kein Vorbild, so dass er sich hierin wohl mehr den Florentinern anschloss. In der Eremitanikapelle, in der ja ohnehin schon bei einem so bunten Durcheinander von Malereien verschiedener Hände eine einheitliche Wirkung nicht mehr zu erzielen war, mag er, ebenso wie in kleinen Bildern manchen Versuch gewagt haben, während er in dem, nach dem Muster der altvenezianischen Kultbilder feierlich gestimmten Altargemälde auf Harmonie der Formen und Farben streng bedacht sein musste. Die höchste Sorgfalt ist auf die gleichmässige Intonation wie auf die Ausführung aller Einzelheiten verwandt. Die Wiedergabe des Stofflichen ist bewunderungswürdig treu, ohne kleinlich zu sein; man beachte z. B. die Rauheit der abgesägten Fläche der Querbretter des Pultes, die Tintenspritzflecke u. s. w.

Die *heilige Euphemia* im Museum in Neapel (s. Abb. 54) ist schon bei der Besprechung des Simonschen Bildes herangezogen worden, weil

Abb. 54. Die heilige Euphemia. Auf Leinwand.
Neapel. Museum. (Phot. Alinari.)

sie das früheste datierte, auf Leinwand gemalte Werk Mantegnas ist. Das Bild ist sehr stark beschädigt, verdient aber doch volles Vertrauen. Die Inschrift: „OPUS ANDREAE MANTEGNAE MCCCCLIIII“, die von Morelli[1] wohl nur seiner Theorie, dass alle Leinwandbilder Mantegnas spätere Werke seien, zu Liebe für falsch erklärt worden ist, erweist sich so sicher als echt wie die Autorschaft Mantegnas als unzweifelhaft. Die Heilige steht, die gesenkte Rechte mit der Palme in den Rachen eines Löwen haltend, in einer halbrund schliessenden Nische unter Fruchtgehänge wie eine gemalte Statue da, herbe und fast steif, ein Eindruck, der durch das in harten Falten quer über die Schulter und den Leib gezogene Gewand erhöht wird, jetzt auch noch durch die Beschädigungen, die die leise Bewegung des Körpers nicht zur Erscheinung kommen lassen. Auch das Gesicht ist sehr beschädigt, doch nicht so, dass man nicht den eigentümlich milden Ausdruck sanfter Güte, ohne Anflug von Schmerz oder asketischer Begeisterung erkennen könnte. Der Dolch in ihrem Herzen ist rein Symbol. Nicht wie eine Märtyrerin, sondern wie eine Königin erscheint ihre kräftige, blühende Gestalt von hinreissender Majestät.

Hier sieht man, wie nahe unser Meister dem Geiste der Antike gekommen war, ohne ihre Formen im einzelnen nachzuahmen. So hätte er auch eine Friedensgöttin bilden können, die die Palme dem Sieger darbringt und den Oelzweig, Siegern und Besiegten Frieden verheissend, emporhebt. Das statuenhaft Starre, das den Gestalten Mantegnas besonders in der frühen Zeit anhaftet, ist in diesen Einzelgestalten weniger auffallend als in den Fresken und Gruppenbildern, weil sie in ihrer Abgeschlossenheit wohl die plastische Ruhe erheischen. Die Formen sind sehr scharf und präzis umschrieben, das Gesicht ist fast rechteckig und lässt den Knochenbau stark hervortreten. Es ist der Frauentypus der Frühzeit, der in den späteren Werken sich zu vollerer, fleischigerer und weicherer Form mit spitzem Kinn umbildet.

Wie ein Duraccord sanften Molltönen steht der hoheitsvoll milden Gestalt der heiligen Euphemia der von Pfeilen durchbohrte, schmerzgequält aufwärtsblickende *heilige Sebastian*, der in der Kirche von *Aigueperse* bewahrt wird, gegenüber (s. Abb. 55). Die Zusammenstellung der beiden Werke, die ungefähr gleichzeitig entstanden sind und trotz der verschiedenen Dimensionen in Formen und Technik wie in der Erscheinung fast als Gegenstücke aufgefasst werden könnten, bietet ein eigenartiges Interesse, weil in ihnen die scheinbaren Gegensätze in Mantegnas

[1] (Morelli) Lermolieff, *Die Gallerien von München und Dresden*, p. 231.

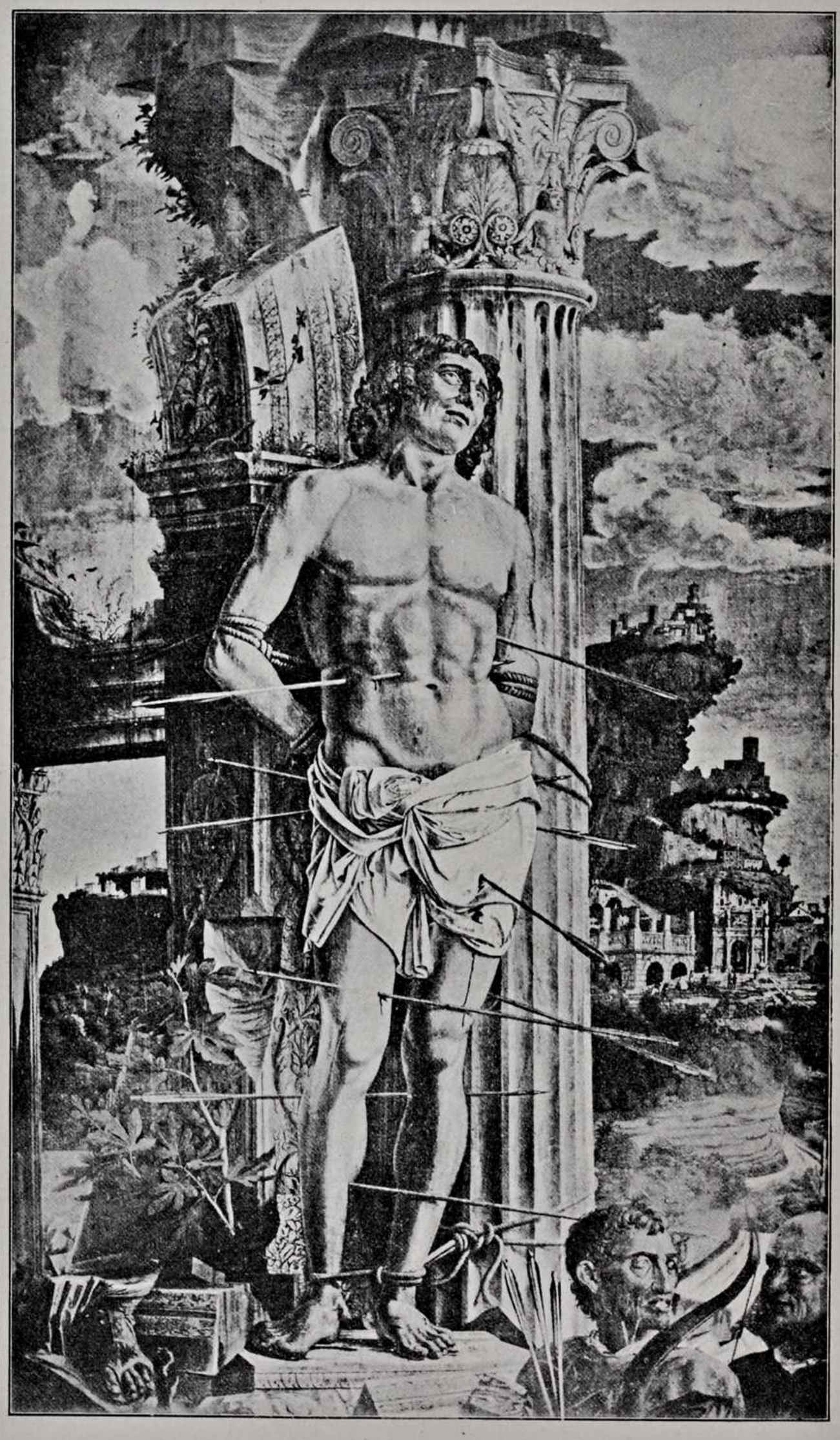


Abb. 55. Der heilige Sebastian. Auf Leinwand.
Aigueperse. Kirche. (Phot. Taddei.)

Natur recht klar sich gegeneinander abheben. Schon in den bisher betrachteten Werken haben wir eine doppelte Tendenz des künstlerischen Ausdruckes beobachten können. Mit dem energischen, fast rücksichtslosen Eindringen in das physische Wesen des Darzustellenden, ohne den Versuch, auch nur das geringste der oft herben, fast verletzenden Wahrheit der Erscheinung zu verhüllen oder zu verschönern, scheint die unendlich melancholisch weiche Zartheit des Gefühlsausdruckes im Gegensatz zu stehen. Die unerbittliche Wahrheit in der Darstellung der Handlung und der Formen, auch des Rohesten, z. B. in den Hinrichtungsscenen, scheint der zarten, fast sentimentalen Stimmung einzelner Gestalten zu widerstreiten, in den frühen Madonnendarstellungen der Realismus der Bildung des Kindes einen anderen Geist zu verraten als der so überaus zart empfundene Ausdruck der Madonna.

Mit dem Hinweise auf den verschiedenartigen Charakter des Gegenstandes allein wird man diesen inneren Kontrast nicht erklären können, denn wir sind zu sehr daran gewöhnt, dass die vorherrschende Stimmung der Künstlerseele sich auch auf die ihr entgegengesetzten Gefühlsäusserungen reflektiert und auf die Formenbildung einwirkt, die Gegensätze in Form und Empfindung nach der persönlichen Grundstimmung modifiziert. Hier stehen die Gegensätze in ihrer ganzen herben Wahrheit einander gegenüber. Mantegna bewahrt in seinem Verhältnis zum Gegenstande eine Objektivität wie nur wenige Künstler, eine fast wissenschaftliche Unvoreingenommenheit, er nimmt ein rein sachliches Interesse an dem physischen Wesen jedes einzelnen Teiles der Darstellung und versenkt sich mit der gleichen Eindringlichkeit in alle noch so verschiedenartigen von der Natur gegebenen Empfindungen. Er bringt wohl seine persönliche Auffassung in energischster Weise zum Ausdruck, lässt aber das natürliche Wesen der Sache, die Wirklichkeit mit allen den Gegensätzen, die in ihr bestehen, voll zur Geltung kommen. Deshalb liegt für unsere, an Stilisierung, an einen künstlichen Ausgleich zwischen der physischen Form und dem geistigen Ausdrucke gewöhnte Anschauung oft ein gewisser Widerspruch zwischen der Form und dem geistigen Inhalt, dessen Träger sie ist.

In der heiligen Euphemia steht die Märtyrerin ohne den leisesten Zug des Leidens, trotz des Dolches in ihrem Herzen, in der milden, sieghaften Schönheit ihrer weiblichen Majestät vor uns, im heiligen Sebastian drückt sich das körperliche Leiden in herbster Wahrheit in den Wunden, in den tiefen Einschnitten der Stricke, die ihn fesseln, und in seinen Zügen aus, aber auch hier wieder eine fast absolute Ruhe, kein Versuch des Körpers, sich den Qualen zu entziehen, im Gesichte eine Milde des seelischen

Ausdruckes, eine Vergeistigung des Leidens, die mit dem herkulischen Bau des Körpers, der Realistik des körperlichen Schmerzes zu kontrastieren scheinen. Nicht, dass etwa hier ein Kontrast zwischen körperlicher Kraftfülle und christlicher Märtyrerergebung, wie ihn die Barockkunst liebt, beabsichtigt wäre; es liegt absolut nichts Ekstatisches in Mantegnas Sebastian. Es sind die beiden Tendenzen des Künstlers nach höchster Wirklichkeit in der körperlichen Erscheinung und nach Ausdruck seiner eigenen zart melancholischen, meditativen Empfindung, die hier eine gewisse Dissonanz bilden. Die Stimmung ist elegisch, aber in der Formenbildung scheint dieser Stimmung nicht Rechnung getragen zu sein.

Noch zweimal hat Mantegna das Bild desselben Heiligen gemalt, der den älteren Künstlern immer so lieb war, weil er ihnen eine erwünschte Gelegenheit zur Darstellung des nackten Körpers bot. Nur wenige Jahre nach dem Bilde in Aigueperse ist der Sebastian in der Gallerie in Wien (s. Tafel X) entstanden, aber schon herrscht ein ganz anderer Geist in dem schlanken Körper des Jünglings. Die Darstellung ist noch vollständig naturalistisch, der körperliche Schmerz ist das Agens der Bewegung, aber es liegt schon eine viel stärkere Erregung der Gefühle, eine ungleich heftigere Bewegung in der Gestalt. Er steht nicht ruhig, schmerzvoll milde, in stummer Klage aufblickend wie jener; nicht wie ein Heiliger, sondern wie ein Prometheus windet er sich im Schmerze, scheint er sich von den Fesseln befreien zu wollen, sein Blick ist fast vorwurfsvoll aufwärts gerichtet, nicht Seufzer sondern laute Klagen scheinen sich seinen geöffneten Lippen zu entringen. Der allerletzten Zeit seines Lebens und Schaffens gehört das dritte Gemälde, das den heiligen Sebastian darstellt, an (Venedig, Baron Franchetti, s. Abb. in Kap. IX). Der Heilige steht hier frei oder schwebt vielmehr in heftigster Bewegung, die auch in den flatternden Enden des Hüftentuches und in den bewegten Haaren angedeutet ist. Die Steigerung der körperlichen Bewegung in den drei Bildern desselben Heiligen ist so charakteristisch für die Wandelung in Mantegnas Auffassung, wie die Steigerung des Gefühlsausdruckes von mild elegischer Schmerzäusserung im Sebastian von Aigueperse zu der emphatischen, fast übertriebenen, rhetorischen in diesem spätesten Werke des Künstlers. In den frühen Werken wiegt das Studium der materiellen Form vor, der geistige Ausdruck scheint fast unbewusst in die Gestalt getragen und sich mit ihr nicht vollständig zu einer Einheit verbinden zu wollen, in den späteren Werken ist der Ausdruck seelischer Bewegung gesteigert und mehr betont und auch die Form bewusster als Ausdrucksmittel für den Inhalt verwertet. Die naive persönliche Empfindung des Künstlers kommt

reiner und natürlicher in den Jugendwerken zur Erscheinung, als in den späteren, in denen ihm fremdartige, ins Uebernatürliche gesteigerte Vorstellungen Inhalt und Form bestimmten.

Der Leser ist zu einem vergleichenden Blicke auf die drei Darstellungen des heiligen Sebastian eingeladen worden nicht nur, weil dieser Ausblick in die spätere Entwickelung unseres Meisters das Verständnis seines Wesens so ausserordentlich erleichtert, sondern auch, weil der Vergleich der drei Bilder miteinander den schlagendsten Beweis liefert, dass der Sebastian von Aigueperse ein ganz frühes Werk ist. Das Studium der Formen kann diese Beobachtung nur bestätigen.

Wir dürfen uns hierin nicht beirren lassen durch die Wahrscheinlichkeit einer späteren Entstehung des Bildes, die man aus seiner Geschichte hat herleiten wollen. Aigueperse gehörte dem Grafen Gilbert Bourbon-Montpensier, der im Jahre 1480 Chiara Gonzaga, die Tochter des Marchese Federico von Mantua (1478—1484) heiratete. Der Braut, die die Mutter des berühmten Connetable Charles von Bourbon, des Führers der französischen Truppen bei der Eroberung Roms im Jahre 1527 werden sollte, wird auch Mantegna sein Brautgeschenk dargebracht haben, aber gewiss nicht das zweiundeinhalb Meter hohe Altarbild in Aigueperse, sondern, wie es damals Sitte war, eine „Maestà", ein kleines Madonnenbildchen oder dergleichen. Wie das Gemälde in den Besitz Gilberts von Bourbon gelangt sein mag, oder wie es sonst nach Aigueperse gekommen, lässt sich nicht ahnen, jedenfalls können wir trotz der äusseren Wahrscheinlichkeit, dass das Gemälde um 1480 direkt von Mantegna erworben worden sei, doch aus künstlerischen Gründen eine so späte Entstehung nicht annehmen.[1]

Die Formenbildung lehnt sich unmittelbar an die der Eremitanifresken an, sie scheint eine Uebertragung der Freskotechnik auf Leinwand. Das Knochengerüst ist stark betont, die Formen hart und scharf geschnitten. Das steil von oben auf den Körper fallende Licht lässt durch scharfe Schatten die Modellierung und die Grenzlinien der einzelnen Flächen noch besonders kräftig und hart hervortreten. Die plastische Durchbildung des Körpers zeugt von dem eingehendsten Studium der Anatomie, deren Kenntnis offenbar mit grosser Freude zur Schau gestellt wird. Die grossen Formen, Knochen und Muskeln sind klar herausgearbeitet, die Pinselstriche ohne Verschmelzung nebeneinander gesetzt, besonders die Umrisse sehr

[1] Vgl. *Gazette des Beaux-Arts* 1886 (XXXIV), mit Heliogravure. Aigueperse liegt unweit Clermont-Ferrand, im Departement Puy-de-Dôme. Das Gemälde ist abgesehen von einigen Abschürfungen gut erhalten.

stark und hart angegeben; die Einzelheiten sind dann aber trotzdem auf das sorgfältigste durchgebildet.

Die Aehnlichkeit mit der Hinrichtung Jacobi, besonders auch des Schützen rechts mit dem Henker und mit den Fresken der Christophlegende ist recht auffallend. Der Augenpunkt liegt wie im Gemälde der heiligen Euphemia ziemlich tief, unter den Knieen des Heiligen. Auch die Faltengebung hat den gleichen Charakter wie in den Eremitanifresken. Die Farbe zeigt einen trüben, gelblich-graubraunen Ton, bräunlich-rote Tinten in den Gesichtern, violett-orangegelb und dunkelrot in den Gewändern. Am blauen Himmel oben hängen schwere, stark beleuchtete Wolken, nach unten zu wird der Ton heller, gelblich-weiss.

Die Landschaft im Hintergrunde glänzt durch den Reichtum der Motive, wie sie Mantegna liebt, Burgen auf den vorspringenden Felsen und Gebäudekomplexe hie und da, unten Ruinen antiker Gebäude, in denen sich die Bewohner der Umgegend eingenistet haben, ein Triumphbogen ganz ähnlich dem im Verhör Jacobi; mit Erzählerfreude sind die Werkstätten der Handwerker, die Krieger vor dem Thore, die Landarbeiter und Spaziergänger geschildert, aber noch nicht mit der Feinheit der miniaturartigen Detailausführung wie in den späteren Werken seit der Mantuaner Zeit. Vieles erinnert in der Landschaft und in der Staffage stark an Jacopo Bellini. Das Kapitell der Säule, an die der Heilige gebunden ist, scheint unmittelbar nach einem antiken Fragment kopiert zu sein, es ist in den Formen feiner und reicher als die Architekturteile sonst bei Mantegna, an dem Pilaster links hinter Sebastian begegnen wir jedoch wieder dem für diese Zeit charakteristischen Ornament aus langen aufrecht stehenden schmalen Blättern, ganz wie in den Eremitanifresken, während später ein zierlicheres, weniger steifes, runderes Rankenmotiv vorherrscht.

Mantegnas Autorschaft wird man nach alledem nicht in Zweifel ziehen können, wie ich hoffe, aber auch nicht die frühe Datierung des Bildes. Den Eindruck einer gewissen schwerfälligen Derbheit der Gestalt, die durch ihre sehr ruhige Stellung, die Härte der Formen, die unten nur als Brustbilder sichtbaren rohen Henker hervorgebracht ist und durch die Riesengrösse des Heiligen (ungefähr zwei Meter), die scharfe Beleuchtung und die starke Untenansicht gesteigert wird, kann man nicht wohl ableugnen, aber doch ist die Wirkung der wuchtigen Erscheinung mit dem fast kindlichen Ausdruck der Trauer, von der sich die beiden Henker in roher Gleichgiltigkeit ohne einen Blick der Teilnahme abwenden, eine überaus ernste und tiefe. Mit der innigsten Freude des Künstlers hat Mantegna die Formen des nackten Körpers durchgebildet, die antiken Gebäudetrümmer

Der Dornauszieher aus Terracotta.

Nr.

BERLIN. KGL. MUSEUM.

stark und hart angegeben; die Einzelheiten sind dann aber trotzdem auf die sorgfältigste durchgebildet.

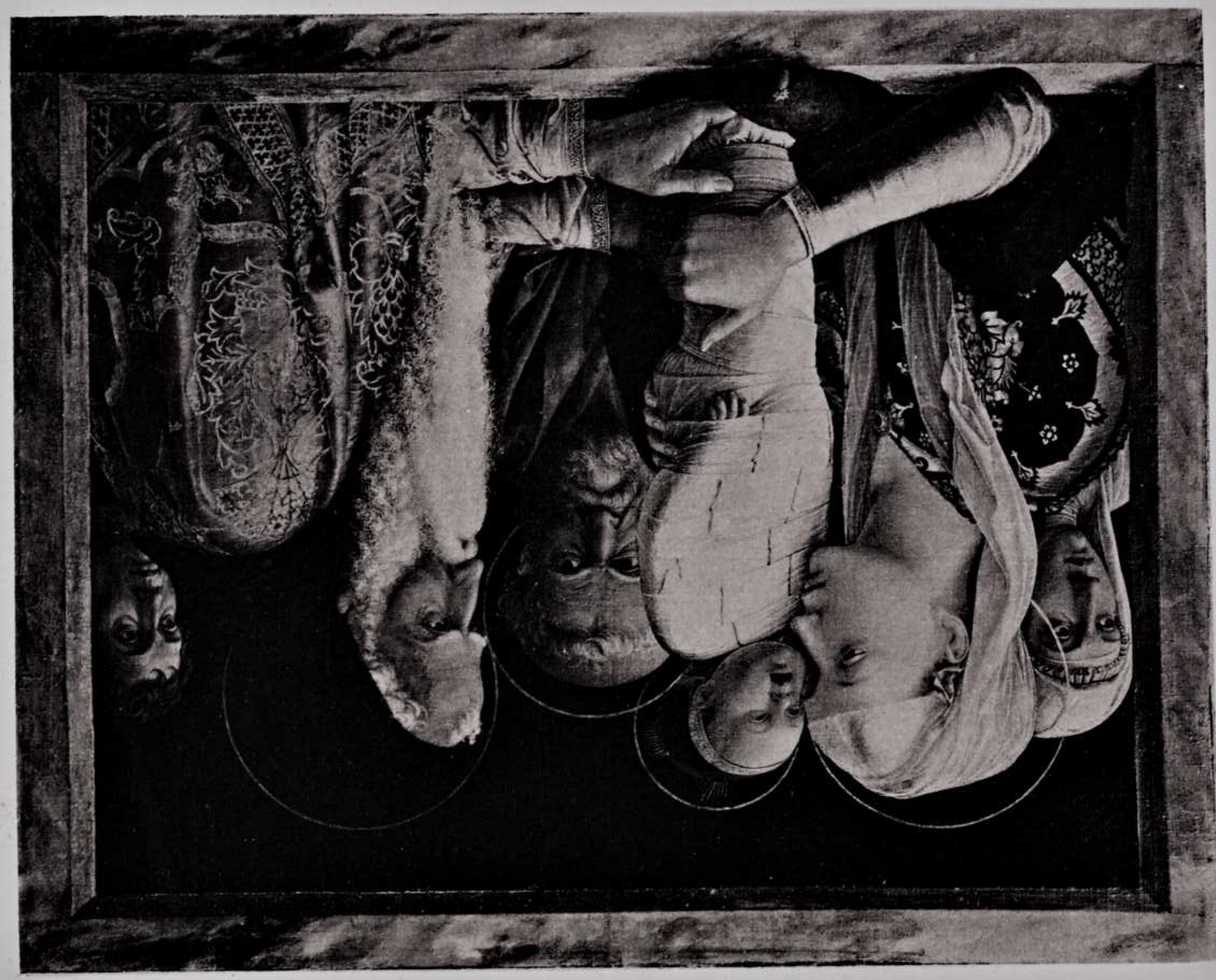
Die Aehnlichkeit mit der Hinrichtung Jacobi, besonders auch des Schützen rechts mit dem Henker und mit den Fresken der Christophlegende ist recht auffallend. Der Augenpunkt liegt wie im Gemälde der heiligen Eremitani ziemlich tief, unter den Knieen des Heiligen. Auch die Faltengebung hat den gleichen Charakter wie in den Eremitanifresken. Die Luft zeigt einen trüben, gelblich-graubraunen Ton, bräunlich-rote Töne in den Gesichtern, violett-orangegelb und dunkelrot in den Gewändern. Am blauen Himmel oben hängen schwere, stark beleuchtete Wolken, nach unten zu wird der Ton heller, gelblich-weiss.

Die Landschaft im Hintergrunde glänzt durch den Reichtum der Motive, wie sie Mantegna liebt, Burgen auf den vorspringenden Felsen mit Häuserkomplexe hie und da, unten Ruinen antiker Gebäude, in denen sich die Bewohner der Umgegend eingenistet haben, ein Triumphbogen ganz ähnlich dem im Verhör Jacobi; mit Erzählerfreude sind die Werkstätten der Handwerker, die Krieger vor dem Thore, die Landarbeiter und Spinnerinnen geschildert, aber noch nicht mit der Feinheit der miniaturartigen Detailausführung wie in den späteren Werken seit der Mantuaner Zeit. Farben erinnert in der Landschaft und in der Staffage stark an Perugino. Das Kapitell der Säule, an die der Heilige gebunden ist, scheint ziemlich genau nach einem antiken Fragment kopiert zu sein, es ist in der Form spitzer und reicher als die Architekturteile sonst bei Mantegna, an dem Pfeiler links hinter Sebastian begegnen wir jedoch wieder dem für diesen so charakteristischen Ornament aus langen aufrecht stehenden schmalen Blättern, ganz wie in den Eremitanifresken, während später ein weicheres, weniger steifes, runderes Rankenmotiv vorherrscht.

Mantegnas Autorschaft wird man nach alledem nicht in Zweifel ziehen können, wohl aber auch nicht die frühe Datierung des Bildes. Den Eindruck jener grossen schwerfälligen Derbheit der Gestalt, die durch ihre sehr ruhige Stellung, die Härte der Formen, die unten nur als Brustbilder sichtbaren rohen Henker hervorgebracht ist und durch die Riesengrösse des Heiligen (ungefähr zwei Meter), die scharfe Beleuchtung und die starke Untenansicht gesteigert wird, kann man nicht wohl ableugnen, aber doch ist die Wirkung der wuchtigen Erscheinung mit dem fast kindlichen Ausdruck der Trauer, von der sich die beiden Henker in roher Gleichgiltigkeit ohne einen Blick der Teilnahme abwenden, eine überaus ernste und tiefe. Mit der innigsten Freude des Künstlers hat Mantegna die Formen des nackten Körpers durchgebildet, die antiken Gebäudetrümmer

BERLIN. KGL. MUSEUM.

V. Die Darstellung im Tempel



kopiert, die Landschaft mit dem Reichtum seiner Phantasie ausgestattet, er hat aber auch seinen Schmerz, die trüben Gedanken seiner Seele in dem Leidenden ausgedrückt so menschlich wahr, wie sich nur selbstempfundenes Leiden ausdrücken lässt.

Der heiligen Euphemia und den oben besprochenen Madonnenbildern schliessen sich die *Darstellung im Tempel* im Berliner Museum und die *Anbetung der Könige* bei Lady Ashburton in Kenthouse in London in der Technik wie auch in der Auffassung aufs engste an. Beides sind Breitbilder auf Leinwand in Halbfiguren. Mantegna hat hier wie in den Madonnen einen neuen Typus des Andachtsbildes für das Haus geschaffen. So viel wir wissen, ist er der Schöpfer dieser Form der Darstellung biblischer Scenen in Halbfiguren, die in der venezianischen Kunst zu grosser Beliebtheit gelangt ist. Durch die Beschränkung der Darstellung auf den oberen Teil der Körper ist das Interesse des materiellen Vorganges reduziert und das Hauptgewicht auf die Darstellung der intimen Empfindung gelegt. Schon dadurch, dass so die Gestalten auch auf kleinen Flächen in grösserem Massstabe ausgeführt werden können, wird der Ausdruck der Gesichter vor der Handlung betont.

Diesem Streben nach Verinnerlichung des gemütvollen Gehaltes der Darstellung entspricht die ganz eigenartige Wendung, die der Künstler dem biblischen Vorgange in der *Darstellung im Tempel* des Berliner Museums (s. Tafel V)[1] gegeben hat. Die Madonna drückt das fest in Windeln gewickelte Kindchen noch einmal voll Liebe an sich, bevor sie es dem greisen Oberpriester, der schon beide Hände nach ihm ausgestreckt hat, übergeben soll. Es ist also nicht die Ceremonie selber, wie gewöhnlich, die hier dargestellt ist, sondern ein Moment vorher, in dem die Zärtlichkeit der Mutter vor einer, wenn auch kurzen Trennung von ihrem Kinde zu gesteigertem Ausdrucke kommt.

Ein wirklich intimer Zusammenhang besteht nur zwischen Mutter und Kind, die übrigen Gestalten sind kaum mehr als Statisten (wie so häufig

[1] Morelli (Lermolieff, *Gallerien von München und Dresden,* p. 226 und *Berliner Gallerie,* p. 98 f.) hat unbegreiflicherweise das Bild für eine Kopie und die schwache, späte (durchaus nicht übermalte) Kopie in Oelfarben auf Holz der Galleria Querini-Stampaglia in Venedig für das Original erklärt. Er stützt sich auch darauf, dass M. A. Michiel (Anon. Morelliano p. 20) das Bild als auf Holz gemalt im Hause des Pietro Bembo beschreibt. Abgesehen davon, dass Michiel es eine Tavola piccola (das piccola fehlt in der Ausgabe Frizzoni) nennt, das Bild also vielleicht gar nicht mit dem erhaltenen identisch ist, bezeichnet er gleich darauf das Doppelporträt des Navagero und Beazzano von Raffael, das bekanntlich auf Leinwand gemalt ist, ebenfalls als eine „tavola".

in den frühen Werken Mantegnas), ohne sie würde eine reizende reliefartige Madonna entstehen, ganz ähnlich den anderen frühen Madonnenbildchen, der man das Fehlen der anderen Personen nicht anmerken würde. Der reliefartige Charakter der Vordergruppe in dem gemalten Steinrahmen ist durch die drei Heiligen im Hintergrunde wieder in das Malerische übergeleitet. Es ist recht charakteristisch, wie Mantegna dem Ausdrucke einer feinen Empfindung die ganze Wirkung der Komposition als solcher opfert und die einzelnen, starr symmetrisch angeordneten Gestalten gegeneinander abschliesst.

Schon aus der Komposition und der Maltechnik müsste man schliessen, dass das Bild zu den ganz frühen Werken Mantegnas gehört.[1] Die Formen und die Farbe und die minutiöse, strichelnde Technik bestätigen diese Datierung. Der Typus der Madonna mit der langen gebogenen Nase, der etwas schiefen Augenstellung ist ganz der gleiche wie in der Simonschen Madonna, in der Euphemia und den anderen gleichzeitigen Bildern. Die übrigen Gesichter sind recht herb und starr, das Kind ist so naturalistisch behandelt wie in allen frühen Werken, ebenso sind die Formen der etwas eckigen Hände mit spitzem Daumen wie überhaupt die sehr scharfe Zeichnung der Umrisse und der Lichter eigentümliche Kennzeichen des frühen Stils, ferner die Gewandbehandlung mit den eng aneinander geschobenen runden, wulstigen Falten und die Vorliebe für dicke Brokatstoffe. Man beachte auch die steife Fältelung unter dem Kopftuche der Heiligen links. Leider hat das Bild wohl durch einen Firnisüberzug einen dicken, trüben, saussischen Ton erhalten, der der Farbe stark Eintrag thut. Aber schon das echt venezianische Strohgelb des Kopftuches der Frau ganz links müsste uns veranlassen, das Bild in die nächste Nähe der Eremitanifresken zu setzen. Damit stimmen auch die übrigen Farben, das stumpfe, erdige Rot des Mantels des heiligen Joseph, das Violett mit gelben Lichtern des Aermels Mariä, das stumpfe Lila mit gelben Lichtern, das dunkle Blaugrün, die mit spitzem Pinsel aufgesetzten weissen Lichter.

Die *Anbetung der Könige* im Besitze der Lady Ashburton in London (s. Tafel VI),[2] die in der äusseren Form, in der Technik und in der intimen Auffassung des Gegenstandes als einer traulichen Familienscene der Darstellung im Tempel sehr nahe steht, kann doch nicht als Gegenstück zu ihr gedacht gewesen sein, wie man angenommen hat. Abgesehen

[1] Es wird für später, meist sogar für ganz spät gehalten. Giovanni de' Lazzara hält es dagegen für gleichzeitig mit den Eremitanifresken (Brief an G. M. Sasso 1803, Campori, *Lettere artistiche*, p. 351). Auch Dr. Bode (Berliner Galleriewerk) nennt es ein frühes Werk.

[2] Ziemlich beschädigt, aber nicht restauriert.

VI.

Die Anbetung der Könige

LONDON. KENT-HOUSE. LADY ASHBURTON.

Die Anbetung der Könige. N.

London, Ken-House. Lady Ashburton

s. Tafel VI.

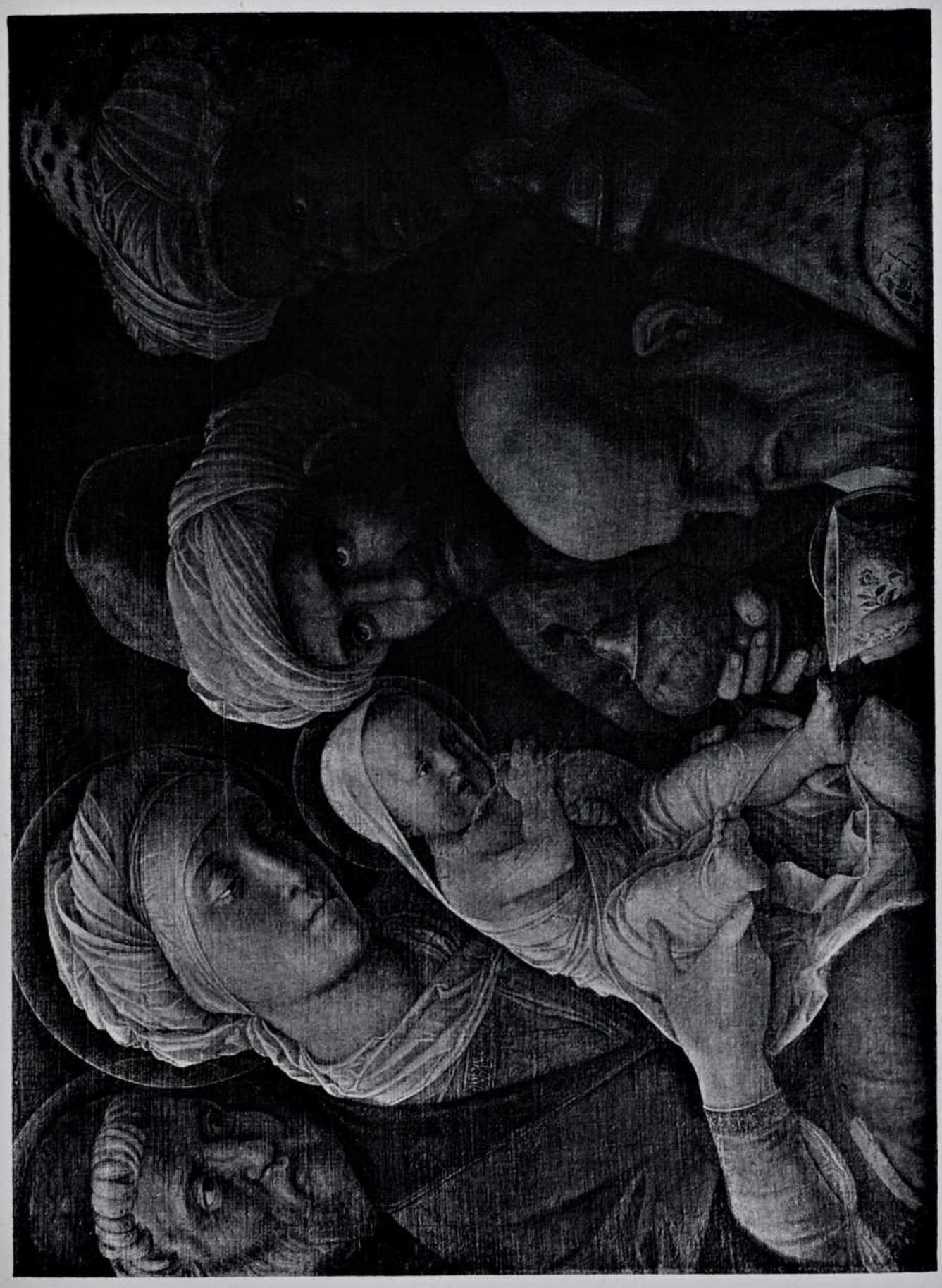
Mantegnas), ohne sie würde eine reizende relief-
stechen, ganz ähnlich den anderen frühen Madonnen-
das Fehlen der anderen Personen nicht anmerken
Charakter der Vordergruppe in dem gemalten
durch die drei Heiligen im Hintergrunde wieder in das
übergeleitet. Es ist recht charakteristisch, wie Mantegna dem
einer feinen Empfindung die ganze Wirkung der Komposition
opfert und die einzelnen, starr symmetrisch angeordneten
gegeneinander abschliesst.

schon aus der Komposition und der Maltechnik müsste man schliessen,
das Bild zu den ganz frühen Werken Mantegnas gehört.[1] Die Formen
die Farbe und die minutiöse, strichelnde Technik bestätigen diese
Datierung. Der Typus der Madonna mit der langen gebogenen Nase, der
etwas schiefen Augenstellung ist ganz der gleiche wie in der Simonschen
Madonna, in der Euphemia und den anderen gleichzeitigen Bildern. Die
übrigen Gesichter sind recht herb und starr, das Kind ist so naturalistisch
behandelt wie in allen frühen Werken, ebenso sind die Formen der etwas
eckigen Hände mit spitzem Daumen wie überhaupt die sehr scharfe Zeich-
nung der Umrisse und der Lichter eigentümliche Kennzeichen des frühen
Stils, ebenso die Gewandbehandlung mit den eng aneinander geschobenen
vielen, knittrigen Falten und die Vorliebe für dicke Brokatstoffe. Man
beachte auch die steife Fältelung unter dem Kopftuche der Heiligen links.
Leider hat das Bild wohl durch einen Firnisüberzug einen dicken, trüben,
süsslichen Ton erhalten, der der Farbe stark Eintrag thut. Aber schon
das echt venezianische Strohgelb des Kopftuches der Frau ganz links
müsste uns veranlassen, das Bild in die nächste Nähe der Eremitanifresken
zu setzen. Damit stimmen auch die übrigen Farben, das stumpfe, erdige
Rot des Mantels des heiligen Joseph, das Violett mit gelben Lichtern des
Aermels Mariä, das stumpfe Lila mit gelben Lichtern, das dunkle Blau-
grün, die mit spitzem Pinsel aufgesetzten weissen Lichter.

Die *Anbetung der Könige* im Besitze der Lady Ashburton in London (s. Tafel VI),[2] die in der äusseren Form, in der Technik und in der intimen Auffassung des Gegenstandes als einer traulichen Familienscene der Darstellung im Tempel sehr nahe steht, kann doch nicht als Gegenstück zu ihr gedacht gewesen sein, wie man angenommen hat. Abgesehen

[1] Es wird für später, meist sogar für ganz spät gehalten. Giovanni de' Lazzara hält es dagegen für gleichzeitig mit den Eremitanifresken (Brief an G. M. Sasso 1803, Campori, *Lettere artistiche*, p. 351). Auch Dr. Bode (Berliner Galleriewerk) nennt es ein frühes Werk.

[2] Ziemlich beschädigt, aber nicht restauriert.



von den verschiedenen Massen (es ist wesentlich kleiner als das Berliner Bild) weist es in der grösseren Lebendigkeit der Bewegungen und der geschlosseneren, um das Kind als Mittelpunkt konzentrierten Gruppierung, wie auch ganz besonders in seinen viel breiteren und weicheren Formen auf eine spätere Entstehungszeit hin. Der Kopf der Madonna zeigt noch den frühen Typus, jenen mild melancholischen, befangenen Ausdruck. Die Finger sind sehr fein rundlich in der Form, die Umrisslinie wenig bewegt, die Gewandfalten sind schon feiner, glatter und geradliniger. Die Ausführung ist sorgfältig vertrieben, Haare und Lichter in feinen Strichen aufgesetzt, der Farbton stumpf und matt. Die Madonna trägt ein rotes Kleid mit grüner, goldgestickter Borte und grau-blauen Mantel, Joseph roten Rock und rote Kappe, der König hinten ist in Rot gekleidet, der Mohrenkönig mit blau-grauem Rock und rötlich-gelblichem Turban. Der Fleischton ist grau-braun mit scharfen rötlichen Lichtern.

Wir haben hier einen ganz ähnlichen Fall vor uns wie bei den Madonnen in Bergamo und im Museo Poldi-Pezzoli, die auch in ihrer Empfindung mit den frühesten Madonnen zusammengehen, während die Formen viel entwickelter und freier behandelt sind. Wahrscheinlich ist die Anbetung der Könige in der That gleichzeitig mit jenen beiden Madonnen entstanden; es sind gewissermassen Nachzügler, in denen Mantegna, neben seinen grossen dekorativen Arbeiten für den Markgrafen von Mantua, diese älteren Typen wiederholte, die sich ja auch, wie die zahlreichen Kopien beweisen, einer grossen Beliebtheit erfreut haben müssen. Sicher bildeten die wenigen erhaltenen Bilder und Kopien nur einen kleinen Teil der zahlreichen Werke dieser Gattung, um die Mantegna von seinen Gönnern und Freunden beständig gedrängt worden sein muss.

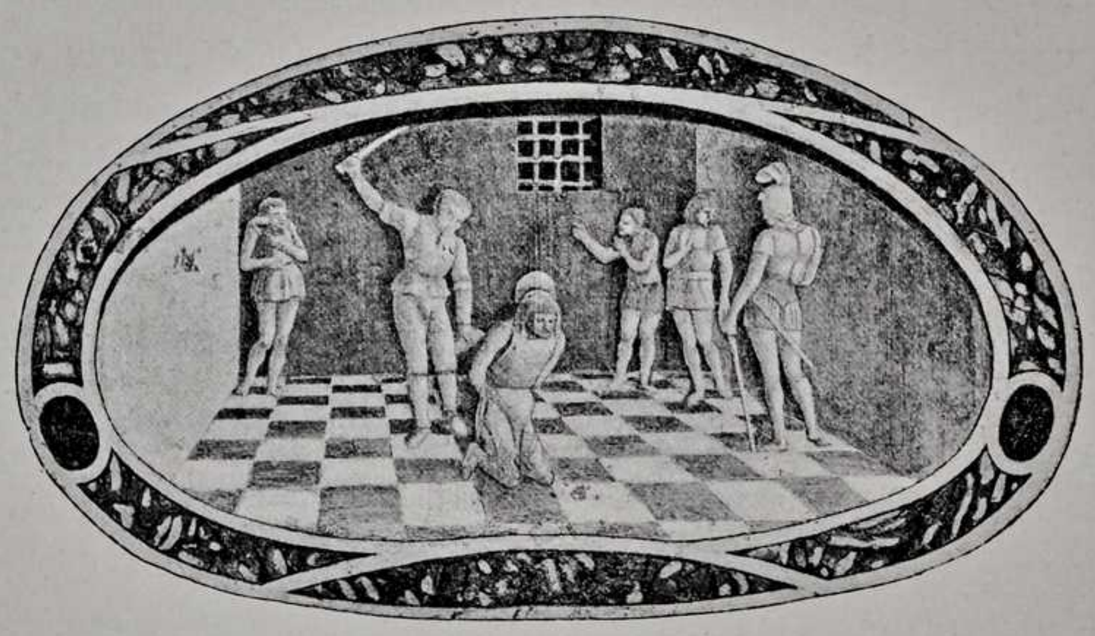


Abb. 56. Die Enthauptung Johannes des Täufers. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea in Mantua.
(Phot. Anderson.)

KAPITEL IV.

DAS TRIPTYCHON FÜR S. ZENO IN VERONA UND ANDERE GLEICHZEITIGE WERKE.

Der junge Künstler, der in so ernster Arbeit nach dem Höchsten strebte, hatte die Genugthuung, seine Bedeutung und seine grosse Ueberlegenheit über alle seine Genossen gleich in seinen ersten Werken voll anerkannt zu sehen. Schon ein äusserer, aber nicht bedeutungsloser Umstand lässt erkennen, zu wie hohem Ansehen Andrea als Künstler und Mensch bei seinen Landsleuten bereits gelangt war: Seine Auftraggeber gehören von nun an fast ausschliesslich den höchsten Kreisen der weltlichen und geistlichen und zugleich der geistigen Aristokratie an. Es sind in jeder Hinsicht, in gesellschaftlicher Stellung und an Bildung hervorragende Persönlichkeiten, mit denen er als Künstler und als Mensch jetzt in nahe Beziehung tritt.

An der Spitze dieser glänzenden Reihe steht der Besteller des ersten grossen Werkes, das Mantegna in den Jahren nach der Vollendung der Eremitanifresken vornehmlich beschäftigte. Der päpstliche Protonotar Gregorio Correr, der als Abt von S. Zeno in Verona ihm ein grosses Gemälde für den Hochaltar seiner Kirche auftrug, gehörte zu den bedeutendsten Vertretern der humanistisch gebildeten Geistlichkeit. Er ist

besonders berühmt geworden durch seine Schrift „De fugiendo saeculo", die er an Cäcilia Gonzaga richtete, als sie gegen den Wunsch ihrer Eltern in ein Kloster eintreten wollte (1444) und durch seine Tragödie „Progne", in der die antike Form so gut nachgeahmt war, dass sie bis in das XVIII. Jahrhundert für antik gelten konnte. Gregorio Correr war ein Schüler Vittorinos da Feltre, eng befreundet mit Niccolo Niccoli und anderen Humanisten. Auf dem Konzil in Basel hatte er mit einer Rede früh grossen Erfolg errungen, aber seine weitere kirchliche Laufbahn entsprach, nicht zur Unehre seines Charakters, keineswegs seinen glänzenden Anfängen als Nipot Papst Gregors XVI. Erst in den letzten Monaten seines Lebens (1464) erlangte er die Würde eines Patriarchen von Venedig.[1] Es liegt auf der Hand, dass diese Beziehung Mantegnas zu Gregorio Correr für uns eine Bedeutung gewinnt, die über das einfache Interesse am Auftraggeber des Altars von S. Zeno weit hinausgeht.

Der Briefwechsel Mantegnas mit dem Markgrafen Lodovico von Mantua gewährt uns Einblick in die Arbeit und zeigt uns, mit welcher Sorgfalt der Künstler, viel zu lange und langsam für die Ungeduld des Markgrafen, der ihn in Mantua erwartete, an dem Gemälde arbeitete. Aus dem ersten Schreiben Lodovicos an Mantegna vom 5. Januar 1457 geht nicht deutlich hervor, wie weit Mantegna damals schon mit der Arbeit fortgeschritten war, der Markgraf wünscht, dass er das Gemälde in Verona ausführe, wohl nicht nur wegen der Pestgefahr in Padua, sondern auch, um ihn näher bei sich zu haben. Am 27. November 1457 fragt der Markgraf beim Protonotar an, wie weit Mantegna die Arbeit gefördert habe. Einem dritten Briefe vom 15. April 1458 lässt sich entnehmen, dass Mantegna in ungefähr sechs Monaten das Gemälde vollendet zu haben hoffte, also doch wohl schon geraume Zeit daran gearbeitet haben musste. Jedenfalls zog sich die Arbeit noch längere Zeit hin, so dass noch im Februar 1459 der Markgraf, nachdem er im Dezember des vorherigen Jahres den Künstler wieder gemahnt hatte, einen neuen Aufschub von zwei Monaten zur Vollendung des Gemäldes dem Protonotar und dem Maler bewilligen musste; aber noch im Juni war das Bild nicht vollständig beendet, da Lodovico in

[1] S. Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri* (ed. Frati. Bologna 1892), III, p. 236. — Gio. d. Agostini, *Scrittori Veneti* I, p. 110—134. — Moroni, *Dizionario di erudizione ecclesiastica*, vol. 93, p. 126. — Rosmini, *Guarino da Verona*. — Morelli, *Operette* I, p. 184. — Voigt, *Wiederbelebung d. class. Altert.* II, p. 32. — W. Cloetta, *Beiträge z. Litteraturgesch.*, Halle 1892, II, *Anfänge d. Renaissancetragödie*, p. 147. — Alfr. v. Reumont, *Beiträge z. ital. Gesch.*, Berlin 1853—57, IV, p. 297 ff.

einem Briefe vom 28. Juni Mantegna von neuem bittet, es in Mantua oder wenigstens in Verona zu vollenden. Erst im Laufe des Jahres kurz vor

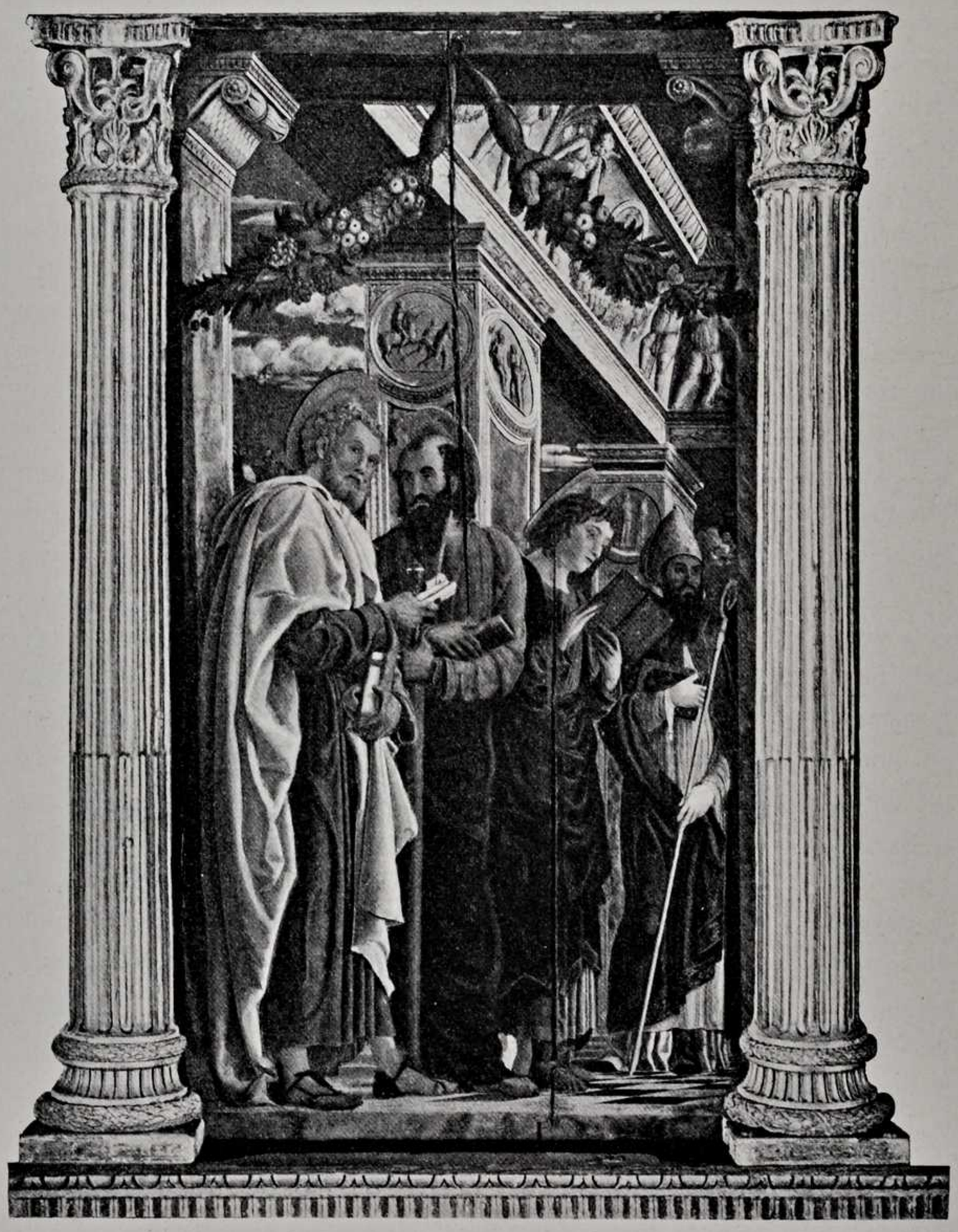


Abb. 57. Linker Flügel des Triptychons in S. Zeno in Verona.
(Phot. Alinari.)

seiner Uebersiedelung nach Mantua konnte Mantegna das Gemälde seinem Auftraggeber überliefern. Also fast drei Jahre hat die Arbeit an dem Werke in Anspruch genommen.

Bis zur französischen Invasion 1797 blieb das Gemälde an seinem Platze, dann wurde es nach Paris entführt und nach dem Wiener Friedens-

Abb. 58. Rechter Flügel des Triptychons in S. Zeno in Verona.
(Phot. Alinari.)

schlusse zurückgegeben. Die drei Predellenbilder sind jedoch in Frankreich geblieben, die Kreuzigung bildet noch heute eine Zierde des Louvre, die beiden anderen Teile der Predella werden im Museum in Tours bewahrt.

In San Zeno in Verona hat man das Bild leider nicht wieder auf dem Hochaltar, sondern hoch oben im Chor aufgestellt, und gute Kopien von Giovanni Cagliari nach den drei Predellenbildern an die Stelle der Originale gesetzt (s. Tafel VII und VIII, Abb. 57 bis 60).

Nur wenige Jahre liegen zwischen dem Lukasaltar und dem Altarbilde in S. Zeno, aber es sind Jahre der Vertiefung und der intensivsten Arbeit, in denen der Künstler sich zur vollen Reife entwickelte. Am auffallendsten ist der Fortschritt in der Komposition. Im Lukasaltar hatte sich der junge Künstler noch mit der einfachen, fast beziehungslosen Zusammenstellung der Heiligen nach alt-venezianischer Weise begnügt, hier sucht er äusserlich und innerlich die Versammlung der Heiligen, um die Madonna zu einem Ganzen zusammenzuschliessen. Es ist allerdings nur der erste Schritt gethan, noch trennen starke Säulen die Madonna von dem Hofstaate der Heiligen, die ehrfurchtsvoll, jeder fast noch allein mit sich beschäftigt, zu den Seiten der einsam thronenden Madonna stehen, aber schon treten die Heiligen in Verkehr miteinander und vor allem sind sie durch die Einheit des Raumes mit der Madonna verbunden. Die drei Teile des Triptychons schliessen sich zu einer lokalen Einheit zusammen.

Eine reiche, geschmackvolle Pfeilerhalle, deren kassettierte Decke von einem Architrav mit Guirlanden haltenden Putten und von zehn mit Medaillons verzierten Pfeilern getragen wird, bildet das Sanktuarium, in dem sich die Heiligen um den Thron der Madonna versammelt haben. Den Pfeilern vorn, die den Raum für den Beschauer in drei Teile teilen, sind plastische Halbsäulen vorgelagert, die architektonische Glieder des Gemälderahmens bilden, und zu denen von den Pfeilern im Bilde durch gemalte Konsolen der Uebergang hergestellt ist. Ueppige Fruchtguirlanden erhöhen den festlichen Glanz; hinter den Blumenhecken des Hintergrundes erblickt man nur den Himmel mit Wolken. Die Idee der antiken Aedicula, die das Bild der Gottheit überdacht und einen heiligen Bezirk um dasselbe bildet, mag Mantegna vorgeschwebt haben und von ihm benutzt worden sein, um einen ganz neuen, grossen Eindruck hervorzurufen, den der lebendigen Vision. Nicht mehr eine ceremoniell steife Neben- und Uebereinanderordnung der Heiligen, ein unnahbares Bild der Gottheit, sondern eine lebendige Gruppe von Gestalten, die so wie sie ist, auch eine Wirklichkeit scheinen konnte, die Madonna thronend von Heiligen umgeben, wie sie der erregten Phantasie des Gläubigen erscheinen konnte.

Einen unmittelbaren und bedeutungsvollen Vorläufer hat der Altar von S. Zeno in Antonio Vivarinis Gemälde der Madonna mit den vier Kirchenvätern in der Akademie in Venedig, das uns wieder Mantegnas

VII.

Madonna mit Kind und Engeln

MITTELBILD DES TRIPTYCHONS IN S. ZENO IN VERONA.

In San Zeno zu Verona hat man das Bild leider nicht wieder auf dem Hochaltar, sondern hoch oben im Chor aufgestellt, und gute Kopien von Giovanni Caroto nach den drei Predellenbildern an die Stelle der Originale gesetzt (s. Tafel VII und VIII, Abb. 57 bis 60).

Nur wenige Jahre liegen zwischen dem Lukasaltar und dem Altarbilde in S. Zeno, aber es sind Jahre der Vertiefung und der intensivsten Arbeit, in denen der Künstler sich zur vollen Reife entwickelte. Am auffallendsten ist der Fortschritt in der Komposition. Im Lukasaltar hatte sich der junge Künstler noch mit der einfachen, fast beziehungslosen Zusammenstellung der Heiligen nach alt-venezianischer Weise begnügt, hier sucht er äusserlich und innerlich die Versammlung der Heiligen, um die Madonna zu einem Ganzen zusammenzuschliessen. Es ist allerdings nur der erste Schritt gethan, noch trennen starke Säulen die Madonna von dem Hofstaate der Heiligen, die ehrfurchtsvoll, jeder fast noch allein mit sich beschäftigt, zu den Seiten der einsam thronenden Madonna stehen, aber schon treten die Heiligen in Verkehr miteinander und vor allem sind sie durch die Einheit des Raumes mit der Madonna verbunden. Die drei Teile des Triptychons schliessen sich zu einer lokalen Einheit zusammen.

Eine reiche, geschmackvolle Pfeilerhalle, deren kassettierte Decke von einem Architrav mit Guirlanden haltenden Putten und von zehn mit Medaillons verzierten Pfeilern getragen wird, bildet das Sanktuarium, in dem sich die Heiligen um den Thron der Madonna versammelt haben. Den Pfeilern vorn, die den Raum für den Beschauer in drei Teile teilen, sind plastische Halbsäulen vorgelagert, die architektonische Glieder des Gemälderahmens bilden, und zu denen von den Pfeilern im Bilde durch gemalte Konsolen der Uebergang hergestellt ist. Ueppige Fruchtguirlanden erhöhen den festlichen Glanz; hinter den Blumenhecken des Hintergrundes erblickt man nur den Himmel mit Wolken. Die Idee der antiken Aedicula, die das Bild der Gottheit überdacht und einen heiligen Bezirk um dasselbe bildet, mag Mantegna vorgeschwebt haben und von ihm benutzt worden sein, um einen ganz neuen, grossen Eindruck hervorzurufen, den der lebendigen Vision. Nicht mehr eine ceremoniell steife Neben- und Uebereinanderordnung der Heiligen, ein unnahbares Bild der Gottheit, sondern eine lebendige Gruppe von Gestalten, die so wie sie ist, auch eine Wirklichkeit scheinen konnte, die Madonna thronend von Heiligen umgeben, wie sie der erregten Phantasie des Gläubigen erscheinen konnte.

Einen unmittelbaren und bedeutungsvollen Vorläufer hat der Altar von S. Zeno in Antonio Vivarinis Gemälde der Madonna mit den vier Kirchenvätern in der Akademie in Venedig, das uns wieder Mantegnas

MITTELBILD DES TRIPTYCHONS IN S. ZENO IN VERONA

engen Zusammenhang mit der alt-venezianischen Kunst ins Gedächtnis rufen muss. Wie aber erst durch Mantegna die Idee räumlich und plastisch zur wirklichen Erscheinung verkörpert ist, das zu erkennen, kann einem vergleichenden Blicke des Betrachters überlassen bleiben.[1] Wir können in dem Altarbilde von S. Zeno den Ausgangspunkt für das religiöse Stimmungsbild, die ideelle Vereinigung von Heiligen im wirklichen Raume, für die „Sacra conversazione" sehen, die in der venezianischen Kunst eine so bedeutende Rolle gespielt hat. Insofern der Künstler an der Grundlage des alten Andachts- und Ceremonienbildes festhalten wollte, ist das Problem in künstlerisch vollendeter Form gelöst, der nächste Schritt musste zur Aufgabe des Prinzipes der Unnahbarkeit des Göttlichen führen, die Madonna mit den Heiligen, wie bei Bellini, und schliesslich auch mit den Menschen in unmittelbare Berührung treten lassen, wie in Tizians Madonnen.

Hier thront die Madonna noch einsam auf hohem, prachtvollem Throne umgeben von musizierenden Engeln, die noch nicht sich dem Christuskinde oder der Madonna zu nähern wagen, noch voll und ganz jedes mit seiner Aufgabe beschäftigt sind. Die Säulen des Rahmens bilden noch eine scharfe Trennung zwischen den Teilen des Bildes, der Raum hat nur geringe Tiefe, der Horizont ist sehr niedrig angenommen, der Augenpunkt liegt im Mittelpunkte des Kranzes am Sockel des Thrones, am unteren Rande des Teppichs, der Thron der Madonna steht ganz vorn und die Heiligen reihen sich im Raume neben dem Throne nach hinten zu. Streng symmetrische Gruppierung ist wie bei den Heiligen und in der Ornamentik auch in den Stellungen der Engel durchgeführt, die in genau korrespondierenden Bewegungen angeordnet sind.

Die Madonna sitzt ganz gerade auf ihrem Throne, sie neigt nur leise das Haupt nach der Seite und richtet den Blick träumerisch in die Ferne. Das nackte Kind, das von der Mutter festgehalten wird, steht ganz ruhig auf ihrem Knie und auf ihrer Hand; es ist ganz Kind in Stellung und Ausdruck. Es neigt das Köpfchen, auf den Gesang der Engel horchend und scheint herabsteigen zu wollen, um mit den frischen Burschen, die so aus voller Kehle singen, zu spielen. Wie die Madonna selber sind auch die Heiligen noch etwas steif und befangen, besonders die der rechten Seite,

[1] Die drei Teile des Vivarinischen Bildes waren übrigens, wie man an den Lücken in den fortlaufenden Ornamenten sieht, durch architektonische Glieder des Rahmens voneinander getrennt. Jetzt sind die drei Teile des Gemäldes auch dementsprechend aufgestellt worden. In derselben Weise wie Mantegna hat auch Domenico Veneziano, wie sein Gemälde in den Uffizien in Florenz (No. 1305) zeigt, die Komposition der „Sacra conversazione" selbständig weitergebildet.

aber alle vornehme und charakteristische Erscheinungen. Neben dem fast mürrischen, wie von inneren Zweifeln geplagten, auf das Buch, in dem er blättert, herabblickenden heiligen Benedikt, steht der frische, lebhaftere Jüngling Laurentius, der sich seinem Nachbar, einem strengen, gewissenhaften Bischof (dem heiligen Zeno) zuwendet. Johannes der Täufer steht einsam von jenen sich abwendend und eifrig lesend, eine herrliche elastische Gestalt von urwüchsiger Kraft der Bewegung; schon in der Art wie er das Buch mit beiden Händen festhält, liegt etwas Bäurisch-Derbes. Auf der linken Seite stehen die beiden thatkräftigen Apostelfürsten. Der eifervolle Paulus scheint lebhaft zu dem selbstbewussten Statthalter Christi zu reden, der kritisch seine Worte zu überlegen scheint. Johannes der Evangelist mit fast weiblichem, melancholischem Ausdrucke voll visionärer Weltentrücktheit scheint nur das körperliche Auge auf das Buch, das er vor sich hält, zu heften und im Geiste von den Worten schon zu fernen Phantasiebildern fortgetragen zu sein. Der heilige Bischof neben ihm (der heilige Augustinus?) hält sein Buch fest im Arme, ein Bild der ruhigen, in sich klaren, nicht von Zweifeln geplagten Gläubigkeit.

Mit bewunderungswürdiger Feinheit und Tiefe der Charakteristik sind die Bilder aller dieser so verschiedenartigen Menschenseelen umrissen, jeder gewissermassen der Vertreter einer besonderen und bestimmt gekennzeichneten Geistesrichtung, in sich fest geschlossene und abgerundete, durch die feinsten Züge in Ausdruck, Stellung und Bewegung charakterisierte Persönlichkeiten. Gebieterisch hält der heilige Zeno das Zeichen seiner Würde gerade und fest aufgestützt vor sich, wie ein Szepter hält Petrus seine Schlüssel und voll Energie umfasst der lebhafte, erregte Paulus sein Riesenschwert. Bezeichnend für die verschiedenen Charaktere ist die Art, wie Johannes der Evangelist mit den zarten langen Fingern sein Buch kaum berührt, wie Johannes der Täufer es derb mit beiden Fäusten anpackt, wie der heilige Benedikt fast krampfhaft mit den dürren Fingern den Rücken seines Buches zusammenpresst und unruhig mit dem Daumen blättert. So trägt jede Form und jede Bewegung zur Präzisierung des Temperamentes bei. Es sind keine Idealgestalten, aus der Vorstellung von den Charakteren der Heiligen konstruiert, ebensowenig wie etwa antiken Statuen nachgebildet; es sind wirkliche Menschen, ohne jeden Schein des übermenschlichen Wesens, nach dem Leben porträtierte Männer des Geistes und der That aus dem Kreise der Freunde und Bekannten des Künstlers, deren Erscheinung dem Charakter der Heiligen entsprach. So bildete sich auch Luther seine Vorstellung von den Heiligen nach den Gestalten seiner Freunde. Wie sind aber alle diese Alltagsmenschen in eine vornehme,

weihevolle Stimmung gehoben, wie wirken ihre so verschiedenartigen Erscheinungen durch die eigenartige warme Empfindung, die sie alle beseelt, harmonisch zusammen zu einem grossartig feierlichen Eindruck.[1]

Die Färbung muss diese glanzvoll festliche Wirkung ursprünglich mehr zum Ausdruck gebracht haben, als das jetzt der Fall ist. Sie ist durch zu starken Firnis stumpf und trübe geworden. Das Bild war für den Hochaltar bestimmt, empfing das Licht von einem Fenster hoch oben zur Rechten, also von der entgegengesetzten Seite wie an seinem jetzigen Standorte. Dementsprechend sind die Farben der linken Seite, die das schräg herabfallende Licht am stärksten empfing, am kräftigsten gehalten; der gelbe Mantel Petri über dem roten Gewande bildet den hellsten Farbenton. Das stärkste Licht ist dagegen auf den Mittelpunkt, das Christuskind und die Madonna konzentriert, auch die Guirlanden über ihnen sind heller und farbenprächtiger als in den Flügeln. Mantegna benutzt mit grossem Geschick die wirkliche Beleuchtung, er giebt dem wirklichen Licht Nahrung in starken Farben und hebt den ideellen Mittelpunkt durch helle, in sich leuchtende Töne hervor. Die Fleischfarbe ist bei der Madonna und dem Kinde hell gelblich mit rötlichen Lichtern, bei den Heiligen bräunlich dunkel, nur bei den jugendlichen Johannes und Lorenz heller. Die Madonna trägt dunkelgrünen Mantel über rotem Untergewande, die Engel sind mit hellfarbigen Kleidern angethan, die vorderen beiden mit gelben Röcken. Paulus sticht mit seinen dunkelblauen und violetten Gewändern gegen den hellen Mantel Petri stark ab, die anderen sind ebenfalls mit Stoffen von dunklen, aber kräftigen Farben gekleidet, besonders die Heiligen des rechten Flügels.

Im ganzen ist der Eindruck etwas bunt und unruhig, die Farben sind viel tiefer und saftiger als im Lukasaltar, aber sie bleiben ohne Verbindung miteinander, es sind Farbenmassen ohne Nuancierung in sich, sie fügen

[1] Schon deshalb ist es ausgeschlossen, dass Mantegna für die Apostel des linken Flügels eine Zeichnung von Giovanni Bellini benutzt haben sollte, wie J. P. Richter (*Lectures on the National-Gallery*. London 1898, p. 32) annimmt; das ist aber auch darum nicht denkbar, weil die Zeichnung in Chatsworth, die mit dem Gemälde überhaupt nur die allgemeine Anordnung der Figuren und das Motiv der Fussstellung und der Gewandung des Apostels links vorn gemein hat, so schwach und so unplastisch, so wenig räumlich gedacht ist, dass sie sich deutlich genug als eine Nachahmung nach Motiven des Gemäldes, das ja vielen Künstlern als Vorbild und Studienquelle gedient hat, zu erkennen giebt. Das Blatt gehört zu einer Gruppe von Zeichnungen, deren einige von Morelli Giovanni Bellini zugeschrieben worden sind, die aber jedenfalls von verschiedenen, mehr oder weniger tüchtigen Schülern und Genossen des jungen Mantegna herrühren.

sich nicht zu einem Gesamttone zusammen, obwohl sie augenscheinlich mit grosser Sorgfalt und mit Ueberlegung angeordnet sind. Der Künstler sucht überall durch Farbenflecke heller und starker Tinten die Monotonie der grossen Flächen, besonders der dunklen Farben zu brechen, wo die Modellierung mit Licht und Schatten nicht ausreicht. Die Gewänder sind so drapiert, dass die Gewandteile verschiedener Farben einander kreuzen, und so durch Wiederholung der Farben in kleineren Flächen der Uebergang von einem Tone zum anderen hergestellt wird. Man beachte z. B. das Stückchen des roten Gewandes, das unter dem dunkelgrünen Mantel der Madonna wieder vorkommt, die feine Wirkung des roten Teppichs auf dem grauen Marmor. Eine wunderbar feine Wirkung jeder Farbengruppe, aber keine Gesamtwirkung.

Gerade in der Farbenkomposition folgt Mantegna mehr dem Verstande als dem Gefühle; besonders in seinen früheren Werken ist die Unterordnung der Farbe unter die Form, die abwägende Ueberlegung in der Anordnung der Töne auffällig, nur seine Meisterschaft in der Beleuchtung, in der feinen Zerteilung des Lichtes über die Gestalten und im Raume um sie, verhindert, dass seine Menschen wie bemalte Statuen wirken. Durch seine perspektivische Kunst und durch die Beleuchtung giebt er ihnen den Schein des wirklichen Lebens.

In der Formengebung und in der Gewandbehandlung steht der Altar von S. Zeno noch wesentlich auf der Grundlage der Eremitanifresken. Es ist hier noch eine gewisse Schwerfälligkeit der Bewegung und etwas Starrheit im Ausdruck, noch ein Rest venezianischer Pose geblieben. Die Modellierung des Nackten zeigt in ihrer Härte noch grössere Verwandtschaft mit den Fresken, besonders Johannes der Täufer, dessen bronzeartig glatter Ton lebhaft an den Henker in der Hinrichtung Jacobi erinnert. Auch die Gewandbehandlung mit den dicken, wulstigen und schwer herabhängenden Falten und die Vorliebe für dicke schwere Stoffe sind noch fast die gleichen geblieben wie dort. Der Fortschritt ist trotzdem augenfällig genug, vornehmlich auch in der grösseren Individualisierung der einzelnen Formen, besonders z. B. der Hände der verschiedenartigen Personen, in der Natürlichkeit des Ausdruckes und der Bewegungen.

Von einem Einflusse der Antike in den Körperformen, Bewegungen oder Gewändern wird man auch hier beim besten Willen nichts entdecken können, wohl aber spielt die Antike in den Ornamenten eine bedeutende Rolle. Man beachte, wie die Formen der Gesichter, Gewänder u. s. w., selbst der als bewusste Nachbildungen der Antike gedachten Figuren, z. B. der Putten des Frieses ganz in das Mantegneske übersetzt sind. Sehr

VIII.

Die Kreuzigung

MITTELSTÜCK DER PREDELLA DES TRIPTYCHONS IN S. ZENO. PARIS. LOUVRE.

samttone zusammen, obwohl sie augenscheinlich mit mit Ueberlegung angeordnet sind. Der Künstler arbenflecke heller und starker Tinten die Monotonie besonders der dunklen Farben zu brechen, wo cht und Schatten nicht ausreicht. Die Gewänder die Gewandteile verschiedener Farben einander Wiederholung der Farben in kleineren Flächen der Töne zum anderen hergestellt wird. Man beachte roten Gewandes, das unter dem dunkelgrünen wieder vorkommt, die feine Wirkung des roten Marmor. Eine wunderbar feine Wirkung jeder Gesamtwirkung.

enkomposition folgt Mantegna mehr dem Verstande rs in seinen früheren Werken ist die Unterordnung , die abwägende Ueberlegung in der Anordnung eine Meisterschaft in der Beleuchtung, in der feinen über die Gestalten und im Raume um sie, ver- chen wie bemalte Statuen wirken. Durch seine nd durch die Beleuchtung giebt er ihnen den

und in der Gewandbehandlung steht der Altar dlich auf der Grundlage der Eremitanifresken. Es Schwerfälligkeit der Bewegung und etwas Starr- ein Rest venezianischer Pose geblieben. Die zeigt in ihrer Härte noch grössere Verwandt- besonders Johannes der Täufer, dessen bronzeartig den Henker in der Hinrichtung Jacobi erinnert. mit den dicken, wulstigen und schwer herab- die Vorliebe für dicke schwere Stoffe sind noch fast wie dort. Der Fortschritt ist trotzdem augenfällig auch in der grösseren Individualisierung der einzelnen z. B. der Hände der verschiedenartigen Personen, in Ausdruckes und der Bewegungen.

der Antike in den Körperformen, Bewegungen man auch hier beim besten Willen nichts entdecken die Antike in den Ornamenten eine bedeutende wie die Formen der Gesichter, Gewänder u. s. w., Nachbildungen der Antike gedachten Figuren, ganz in das Mantegneske übersetzt sind. Sehr

Dr. Karl Voll
I. XIV
MITTEILUNG DES GEBIETS DER KUNSTGESCHICHTE IN F. SEEO, PARIS, FONTAINE

geschmackvoll und selbständig ist das antiken Sarkophagen entlehnte Motiv der guirlandentragenden Putten zur Verzierung des hohen Architraves verwendet, und besonders interessant sind die Medaillons an den Pfeilern, deren eines die Rossebändigergruppe auf dem Quirinal in Rom wiederzugeben scheint. Auch die anderen sind gewiss antiken Kunstwerken nachgebildet, die Mantegna in Padua und Umgegend oder aus Zeichnungen Jacopo Bellinis und anderer altertumskundiger Freunde kennen gelernt hatte.

Fast noch bedeutungsvoller als die Haupttafeln selber sind für Mantegnas Entwickelungsgeschichte die drei *Predellenbilder*, die ursprünglich den Sockel des Altargemäldes in S. Zeno schmückten. Das hervorragendste der drei Bilder ist die *Kreuzigung* im Louvre in Paris, die ohne Zweifel die Mitte der Predella einnahm und in Erhaltung wie in Ausführung den beiden anderen in Tours bewahrten Teilen weit überlegen ist (s. Tafel VIII).

Die Komposition ist so gross gedacht, dass man vor der Photographie nur mit Mühe die Vorstellung der kleinen Dimensionen des Originales sich in Erinnerung zu bringen vermag. Der Tod Christi ist mit dem kühnsten und herbsten Realismus geschildert. Der magere Körper hängt starr herab, die Füsse sind durch den Nagel zusammengequetscht, die dürren Arme, fast aus den Gelenken gerissen, bilden beinahe eine gerade Linie, der Kopf ist schlaff auf die Schulter gesunken, in den Zügen drückt sich die ganze Qual des Todeskampfes aus, die Spuren der letzten krampfartigen Zuckungen um Mund und Nase. Aber eine Hoheit liegt in der Bewegung und im Ausdrucke, die den Beschauer tief empfinden lässt, dass es ein edles, hohes Wesen ist, das hier so furchtbar gelitten hat. Der Platz um das Kreuz ist fast frei, die beiden Seitengruppen bilden mit dem unteren Bildrande ein Dreieck, dessen Spitze im Hintergrunde liegt, und in dessen Mitte sich das Kreuz erhebt. Die beiden Schächer sind halb von der Seite gesehen, und lassen Christus als Mittelpunkt zur Geltung kommen, dessen Körper hoch über den teilnahmlosen oder vom Schmerz fortgerissenen Menschen sich ganz frei gegen den Himmel abhebt, um den Eindruck der einsamen Grösse des Dulders zu steigern. Das Licht kommt von rechts her, lässt die Gruppe des bösen Schächers und der Soldaten im Schatten, konzentriert sich auf Christi Oberkörper und fällt in scharfen Glanzlichtern auf die eine Seite seines Gesichtes und verbreitet sich dann über die Gruppe des guten Schächers und der klagenden Freunde. Auch am Himmel ist die Mitte über dem Horizont am stärksten beleuchtet.

Alles ist auf die grossartig tragische Wirkung berechnet, die aber nicht durch die Heftigkeit der Bewegungen, sondern durch die Gegensätze

in der Charakterschilderung und Empfindung hervorgebracht ist. Unmittelbar neben das Kreuz ist der schlanke Feldzeichenträger gestellt, als Abschluss der Gruppe der Soldaten, in wirkungsvollstem Kontrast zu Christus, von dem er sich gleichgiltig abgewendet hat. Der heilige Johannes, in Gegensatz gestellt zu dem neugierig zum bösen Schächer aufblickenden Reiter rechts, ist in seiner Haltung, in der die ganze überwältigende Tiefe seines Schmerzes schon durch die kaum merkliche Zurückbiegung des Oberkörpers zum Ausdrucke kommt, eine der grandiosesten Gestalten, die Mantegna, ja man kann sagen, die Kunst überhaupt geschaffen hat. Nicht in der Form, wohl aber in der Verbindung des unbefangenen, absolut ehrlichen Realismus mit grossartiger Ruhe, mit einer Bewusstheit des Leidens in diesem Johannes nähert sich der Künstler dem Geiste der Antike.

Es liegt etwas von der Stimmung der antiken Schicksalstragödie in seinen Schöpfungen, nicht nur weil er überall die ernste Seite des Lebens betont, die tragischen Gegensätze, den vergeblichen Kampf gegen die Macht des Schicksals hervorhebt, sondern auch weil er den menschlichen Charakter als etwas Feststehendes schildert, durch das der Mensch sein Geschick unabänderlich bestimmt sieht. Auch die Menschen, die ruhig und glücklich scheinen, zeigen bei ihm einen Anflug von trauriger Melancholie, als ob sie den Druck einer drohend über ihnen schwebenden übernatürlichen Macht fühlten. So sind auch z. B. die aus der Vorhölle von Christus befreiten Ureltern in der Komposition Mantegnas, die uns in Kopien und Nachstichen der Schule erhalten ist, von Schrecken und Angst bewegt. Nur seine Kinder sind ganz harmlos heiter, die Greise voll milder Resignation. In der gemessenen, verhaltenen Bewegung, die er seinen jugendlichen Gestalten zu geben liebt, in dem Schwunge, der leisen Wendung des Oberkörpers, der die Beine nicht folgen zu wollen scheinen, giebt sich eine gewisse Zurückhaltung und Unentschlossenheit zu erkennen. Jeder heftige Ausdruck des Gesichtes wird bei ihm leicht zur Grimasse, wie im Johannes oder in den Frauen bei der Leiche Christi in der Brera (s. Abb. in Kap. VI), er schildert den Schmerz, das Weinen ganz naturgetreu, ohne jede Konvention, an die wir zu sehr gewöhnt sind, und scheint dann zu übertreiben. Wahrhaft grossartig wirkt er nur durch die Ruhe in der Bewegung und im Ausdrucke, durch die Andeutung des Reflexes der Empfindung auf den Körper.

Die Komposition leidet als Ganzes unleugbar an einer gewissen Steifheit, die besonders durch die Reihe der gerade aufrecht nebeneinander stehenden Gestalten, aber auch durch das scharfe Abschneiden des Vordergrundes gegen den Hintergrund, das um so auffälliger ist, als das Terrain

der vorderen Felsplatte nach hinten zu sich senkt, hervorgebracht wird. Die beiden abgeschnittenen Figuren ganz vorn und die scharf einschneidende Felsspitze hinten verstärken diesen Eindruck der Zufälligkeit der Vedute. Erst wer sich in längerer Betrachtung in das Gemälde vertieft, wird die grosse Feinheit in der räumlichen Anordnung, in der Gruppierung erkennen; die geistigen Beziehungen der Gestalten und Gruppen sind nur leise angedeutet, noch nicht wie in der späteren Kunst durch stärkere Hervorhebung der hauptsächlichsten Punkte zu einem klaren, schnell übersehbaren Bilde konzentriert. Wie eine gefühlvolle Erzählung vor naiv aufmerksamen Zuhörern zu einer effektvollen Prunkrede, die durch starke Betonungen und durch Schlagworte ein verwöhntes, zerstreutes Publikum zu fesseln suchen muss, verhalten sich die Kompositionen Mantegnas zu denen seiner Nachfolger der Hochrenaissance, vor allem Raffaels, die auf seinen Schultern stehen. Mantegna ist selber später freier, lebendiger, beredter geworden, aber nie hat er über diese Einfachheit und Tiefe der seelischen Empfindung, die ohne jede Spur von Rhetorik bleibt, hinauszugehen vermocht.

Die Wirkung der Farben ist sehr lebhaft und kräftig, ihre ursprüngliche emailartige Leuchtkraft hier noch deutlich zu erkennen. Die Farbenzusammenstellung ist sehr harmonisch mit vorwiegenden orange-gelben und rosa Tönen. Starke, tiefe Farben, wie besonders zinnoberrot, sind nur stellenweise für kleine Gegenstände zur Belebung stumpfer Farbenflächen gewählt. In der Gruppe rechts geht der Farbenaccord von grün über hochgelb zu blau, dann zu rosa (Mantel Christi als Mittelpunkt der Soldatengruppe) und wieder zu grün über und findet in dem zinnoberrot des Schildes am Boden sein Gegengewicht.

Die beiden anderen Predellenbilder, jetzt im Museum in Tours, sind wie gesagt viel schlechter erhalten, stumpfer in der Farbe als die Kreuzigung und auch in der Ausführung weniger vorzüglich. In der *Auferstehung Christi* (s. Abb. 59) hebt sich der Felsen, in den die Grabnische eingehauen ist, gegen den vom fahlen Morgenlichte beleuchteten Himmel ab. Die gewaltige Gestalt Christi — trotz ihrer weiteren Entfernung vom Bildrande grösser gebildet als die vorn lagernden Soldaten — ist von einem Kranze von Cherubim und Strahlen umgeben und wird durch einen von rechts einfallenden Lichtstrahl grell beleuchtet. Magisch hebt sie sich von dem dunklen Hintergrunde der Höhle ab und wirft blendende Reflexlichter auf die erschreckt auffahrenden Wächter. Christi Körper zeigt fahle Totenfarbe, sein weisser Mantel grünliche Schatten, die goldige Strahlenglorie, die rote Fahnenstange und das rote Kreuz auf der Fahne bilden dazu einen starken Gegensatz. Die zwei Krieger rechts sind am

hellsten beleuchtet, ihre Gesichtsfarbe frischer, gelblich-rötlich, ihre Gewänder heller im Ton, violett mit rot und blau, rosa und zinnoberrot; bei den anderen wiegen orange-gelb, violett und grün vor, durch einzelne Flecke kräftigerer Farben gehoben.

Die Hauptwirkung beruht auf dem Gegensatze der grandiosen Ruhe der geisterhaften Erscheinung Christi zu den durch den Lichtstrahl aus dem Schlafe geweckten Soldaten, die wie in der ersten unwillkürlichen Bewegung von Furcht gelähmt scheinen. Man hat Mantegnas auferstehenden

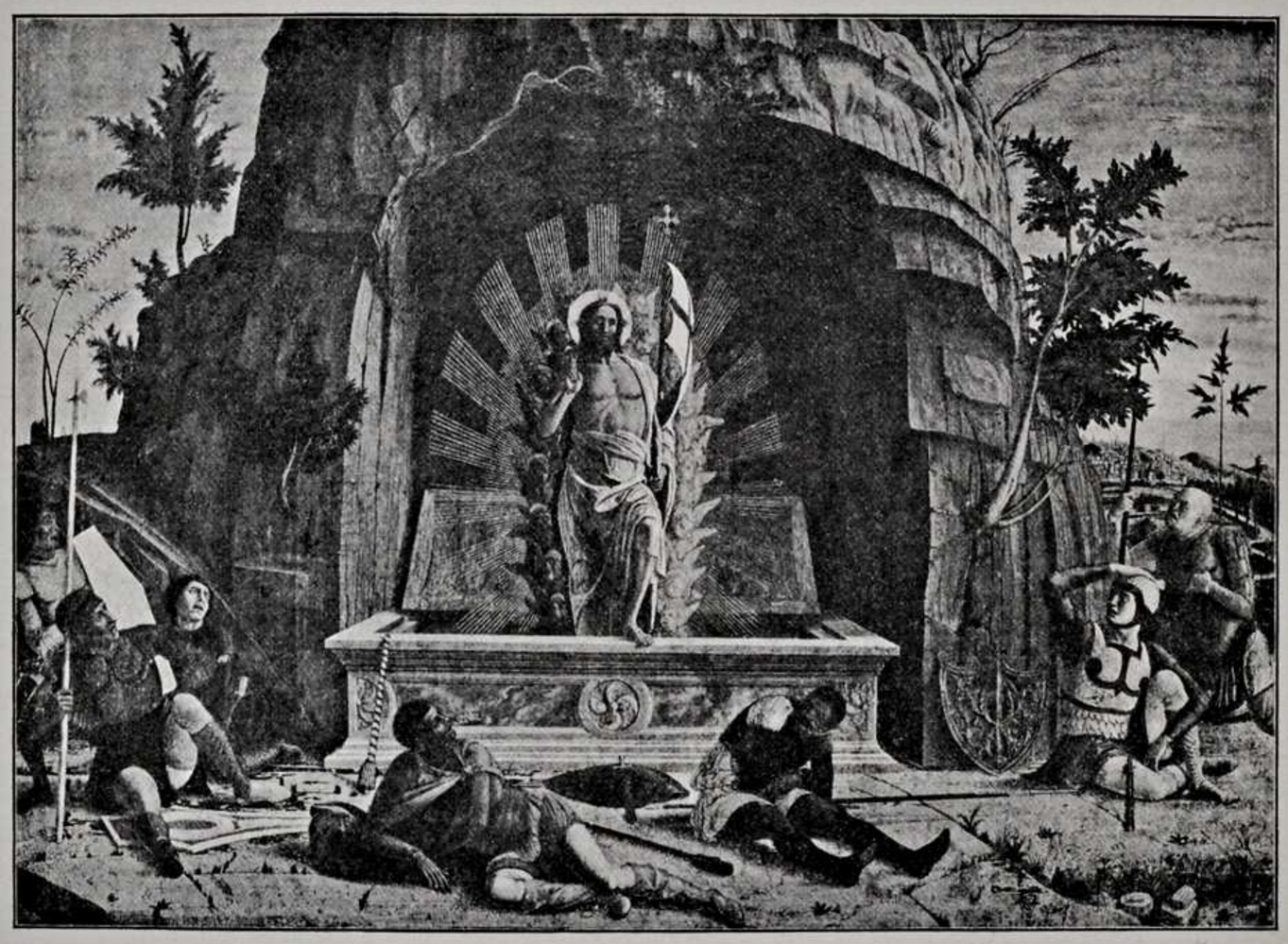


Abb. 59. Die Auferstehung Christi. Teil der Predella des Triptychons in S. Zeno in Verona.
Tours. Museum.

Christus mit dem Gemälde Pieros della Francesca in Borgo San Sepolcro zusammengestellt, in dem Christus ebenso in materieller Kraftanstrengung aus dem Grabe zu steigen im Begriffe steht. Wenn auch an einen direkten Zusammenhang nicht gedacht werden darf,[1] so ist der Vergleich doch

[1] Eugène Müntz (*Archivio storico dell'Arte* II [1889], p. 273) hat eine Abhängigkeit Mantegnas von Piero angenommen. Wenn wir auch die recht ungewisse Chronologie der Werke Pieros und alle äusseren Umstände nicht in Betracht ziehen, so muss ein direkter Zusammenhang schon deshalb ganz unwahrscheinlich sein, weil die beiden Werke eben nur die Idee gemein haben, in der Ausführung in jeder Hinsicht voneinander abweichen.

überaus interessant. Pieros Kolossalität, seine fast architektonische Monumentalität in der Erscheinung Christi erreicht Mantegna nicht, aber er giebt dafür auch einen lebendigen Vorgang, nicht ein starres Bild des Auferstandenen wie jener. Pieros Christus hat den Fuss auf den Grabesrand gesetzt, aber er lässt keine Fortsetzung der Bewegung vermuten, er steht wie festgebannt und die Wächter bleiben in tiefstem Schlafe; Mantegnas Christus lässt in der elastisch schwungvollen Bewegung seines Körpers auf das aufgestützte Bein die nächste kräftige Bewegung, die den Körper auf den Rand des Grabes emporheben wird, vorausfühlen. Beiden ist der tiefe Sinn für die Wirklichkeit, die Materialität der Handlung gemeinsam und deshalb mussten sie auch, ohne voneinander zu wissen, den Vorgang so gleichartig darstellen, sie sind auch verwandt in dem Streben nach grösster Naturwahrheit in der Darstellung des Zuständlichen, aber während Piero in seiner Monumentalität bis zur Starrheit, in der Realistik bis zur Derbheit geht, sucht Mantegna vor allem auch die Natürlichkeit der Bewegung, die Elastizität des Körpers und des Ausdruckes zur Darstellung und mehr noch zur Empfindung zu bringen und seinen Gestalten Vornehmheit und Eleganz, ausser der charaktervollen auch die schöne Form zu verleihen.

Ob Mantegna Piero oder seine Werke kennen gelernt hat, wissen wir nicht, aber jedenfalls lässt sich ein unmittelbarer Einfluss Pieros bei ihm nicht wahrnehmen. Mantegnas Kompositionsweise, sein Streben nach Grossräumigkeit, sein Formengerüst, Proportionen, Gewandbehandlung, Ausdruck der Empfindung, alles ist grundverschieden von Piero, sie berühren sich nur soweit zwei gross und tief angelegte Künstlernaturen derselben Zeit und Kunstrichtung gleichlaufende Pfade betreten müssen. Auch im Studium der Lichtwirkung braucht Mantegna nicht von Piero abhängig zu sein. Viel eher mag er hierin von Giovanni Bellini gelernt haben, denn gegenüber dem Streben Pieros nach der Wiedergabe der Wirkung des diffusen Lichtes (Luftperspektive) geht Mantegna wie Bellini mehr auf feine Kontrastwirkung durch konzentriertes Licht aus, Mantegna sogar unter fast vollständiger Nichtbeachtung der Luftperspektive, d. h. der Beobachtung, dass die entfernteren Gegenstände infolge der Abschwächung der Sehkraft nach der Ferne und durch die dem Hintergrunde vorgelagerten Luftschichten unklarer erscheinen. Er geht augenscheinlich selbständig und mit feiner Ueberlegung vor. Durch die Komposition der Auferstehung war er veranlasst, der Gestalt Christi durch eine Beleuchtung, die nicht von der natürlichen Lichtquelle, dem Dämmerlicht der aufgehenden Sonne, ausgehen konnte, die Wirkung einer überirdischen Erscheinung zu geben. Das Licht strahlt nicht von Christus selber aus, sondern fällt von aussen

auf ihn, da die linke Seite seines Körpers im Schatten liegt, das Licht auf die Wand der Höhle und auf die Soldaten nur von ihm reflektiert, aber die Beleuchtung ist nicht durch die natürliche Situation motiviert.

Es ist eine ganz einfache, konsequente Weiterbildung dieser Idee, die ihn dazu führt, im *Oelberge* (s. Abb. 60), der die linke Seite der Predella des S. Zeno-Altares bildet, als Ausgangspunkt für dies übernatürliche Licht den Engel zu wählen, der dem betenden Heiland Tröstung und Kraft bringt. Auch im Oelberge sind es die ersten schwachen Strahlen

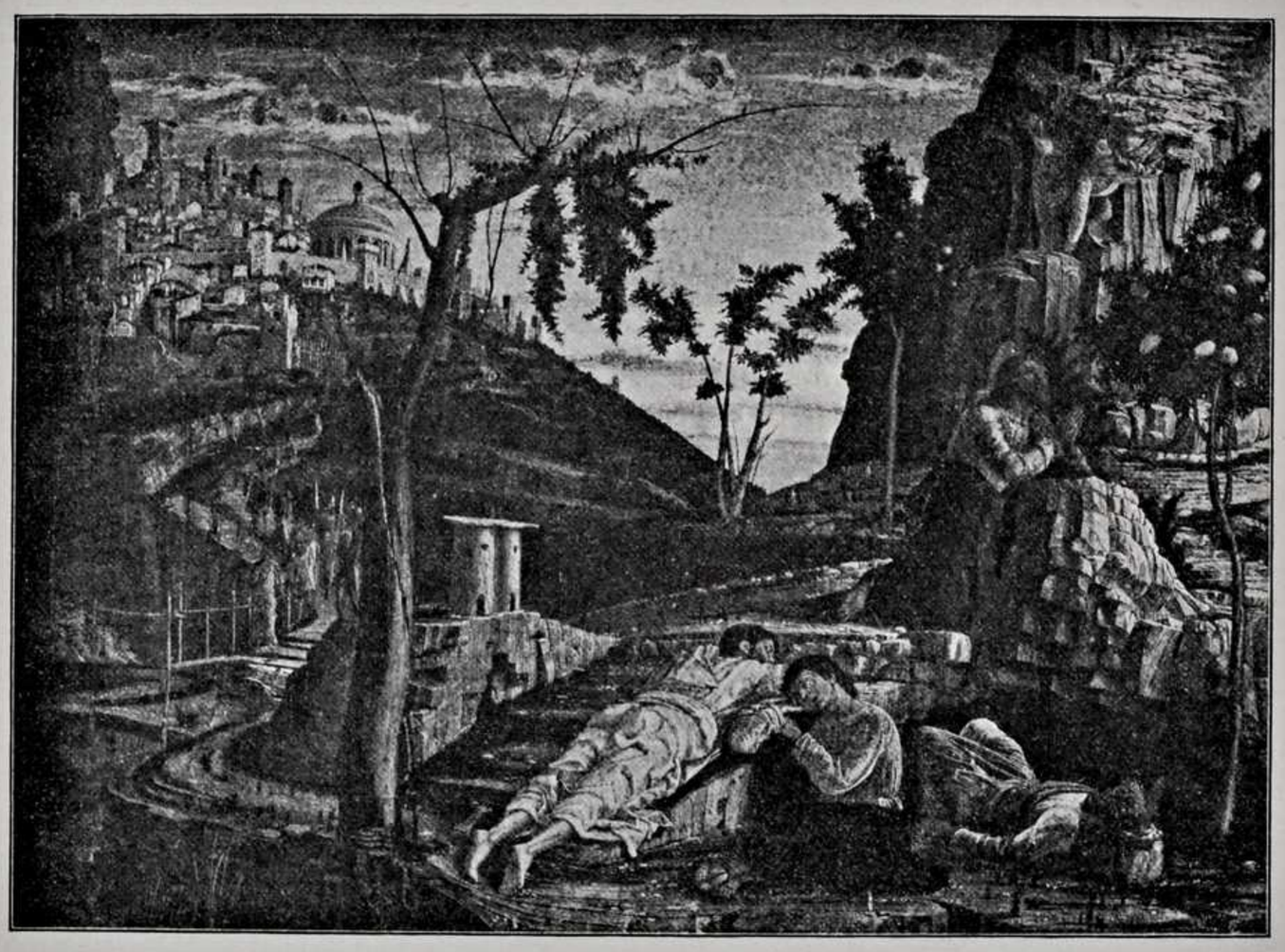


Abb. 60. Der Oelberg. Teil der Predella des Triptychons in S. Zeno in Verona.
Tours. Museum.

der im Hintergrunde aufgehenden Sonne, die den Horizont mit gelblichem Lichte beleuchten, nur schwache Streiflichter auf die dunklen Wolken und auf die Stadt auf dem Hügel werfen und bis in den Vordergrund links, in den Waffen der nahenden Verfolger wiederscheinend dringen. Ueberaus fein zeichnen sich die dunklen Bäumchen vom klaren, kalten Himmel ab. Christus und die schlafenden Apostel auf der rechten Seite des Vordergrundes sind hell und scharf beleuchtet von dem übernatürlichen Lichte, das von dem in heftiger Bewegung aus Wolken herabfliegenden Engel ausgeht. Hier zur Rechten sind auch die warmen, hellen Töne auf dem gelben Gewande Christi, auf dem citronenfarbenen Mantel des links liegenden

Apostels, auf den gelblich-violetten Felsen und den glänzenden Früchten im Laub des Baumes konzentriert. Der Gegensatz zwischen dem kalten Lichte der Morgendämmerung und dem warmen, das von der übernatürlichen Quelle ausgeht, ist offenbar beabsichtigt und sorgfältig studiert. Piero della Francesca ist wohl in künstlichen Beleuchtungseffekten weit über Mantegna und wohl auch über die Bellini hinausgegangen, er hat in seinem „Traum des Kaisers Konstantin“ in S. Francesco in Arezzo eine von überirdischem Lichte beleuchtete Nachtscene von zauberhafter, unübertroffener Wirkung geschaffen, das Problem der doppelten Beleuchtung tritt uns aber, so viel wir wissen, hier zum ersten Male entgegen. Allerdings ist die künstlerische Wirkung auf die Stimmung nur angedeutet, die natürliche Lichtquelle ist der überirdischen nicht geopfert, die Gegensätze zu schwach, die Ausführung der Einzelheiten, die Lokalfarben zu stark hervortretend, um die Absicht voll zur Geltung kommen zu lassen. Erst Correggio hat die Beleuchtung aus einer ideellen Lichtquelle neben dem natürlichen Lichte als künstlerisches Ausdrucksmittel der Göttlichkeit der Erscheinung in überzeugender Wirklichkeit zur Darstellung gebracht. Wie bedeutungsvoll aber solche Ansätze in den vielbewunderten und studierten Werken Mantegnas für die spätere Entwickelung werden mussten, bedarf keiner Auseinandersetzung.

In dieser Verwertung intensiver und wohl berechneter Beleuchtungseffekte für den Ausdruck der Idee in der Komposition und besonders auch für die plastische Modellierung der Formen können wir wohl den wesentlichsten Fortschritt Andreas von den Eremitanifresken zu dem S. Zeno-Altar erblicken. Konnte dort noch mancher Zug ein Abhängigkeitsverhältnis Mantegnas von der Antike mit einer gewissen Berechtigung vermuten lassen, machte sich dort jedenfalls der Einfluss Donatellos sehr stark fühlbar, so steht hier, besonders in den Predellenbildern, die gegenüber dem Altarbilde selber einen weiteren Fortschritt bezeichnen, der Künstler in jeder Hinsicht der Natur durchaus selbständig gegenüber, jene fremden Elemente scheint er überwunden oder verarbeitet zu haben und auch in der Landschaft, im Licht und in der Farbe eigene, neue Mittel und neue Wirkungen zu suchen. Immer enger und unmittelbarer schliesst er sich an die Natur an; nur auf dem intensivsten Studium der Wirklichkeit können die Fortschritte, die wir nicht allein in der Beleuchtung, sondern auch in der grösseren Ungezwungenheit der Bewegungen, der feineren Durchbildung der Formen feststellen dürfen, beruhen. Mag der ideelle Inhalt seiner Gegenstände auch ein übernatürlicher sein, die materielle Darstellung bleibt durchaus auf dem Boden des Wirklichen und des physisch Möglichen, Form und Bewegung

entfernen sich nicht um Haaresbreite von der Wirklichkeit; selbst da nicht, wo der Gegenstand zur Darstellung des Uebernatürlichen in der Form zwingt. Der herabschwebende Engel im Oelberge z. B. ist an sich nichts als eine heftig schreitende Gestalt, die nur von unten nach oben gesehen ist.

Wie der gegebene Inhalt dem eigenen rein menschlichen Gefühl des Künstlers untergeordnet ist, so die durch den Gegenstand bedingte Form der vom Künstler als wirklich beobachteten und empfundenen. Die Jünger sind in ihrem Schlafe so realistisch dargestellt, wie Mantegna das bei von schwerer Arbeit ausruhenden Männern beobachtet haben wird. Die Stellungen der aus dem Schlafe aufschreckenden Wächter in der Auferstehung sind mit der grössten Treue und psychologischen Feinheit wiedergegeben. Da ist der eine vorn, der mit dem Rücken zum Grabe gelegen hatte und sich nun halb im Schlafe umwendet,[1] neben ihm einer, der voll Grauen sich in sich zusammenzieht, links ein tapferer, der sich an der Lanze aufrichten will, hinter ihm einer, der schreiend flieht, und ein anderer, der wie ohnmächtig scheint, auf der rechten Seite ein sitzender Krieger, der wie geblendet den Arm vor die Augen hält, und hinter ihm der Dicke, der in fast komischer Pose mit offenem Munde, wie verzaubert die Erscheinung anstarrt. Ebenso durchaus realistisch, ohne Nebenempfindung, sind die beiden Schächer in der Kreuzigung mit ihren konvulsiven Bewegungen dargestellt.[2]

Es ist ein unendlicher Reichtum der feinsten Motive, die der Künstler dem unerschöpflichen Vorrate seiner Beobachtungen entnommen hat, und die er mit staunenswerter Sicherheit und Sorgfalt wiedergiebt. Es ist wohl diese grosse Exaktheit und Schärfe in der Nachbildung jeder Form, diese gewissenhafte Klarheit und Härte ihrer Umrisse, die, neben seinen antiquarischen Neigungen in Kostüm und ornamentalem Beiwerk, Mantegna die Bezeichnung eines „gelehrten“ Künstlers eingetragen haben. Insoweit mag sie eine gewisse Berechtigung haben, als die Arbeit selber, das Studium häufig zu deutlich erkennbar bleibt, als das Verschwinden vieler Einzelheiten im Gesamtbilde in der Natur nicht genügend berücksichtigt

[1] Eine alte Kopie nach einer Studie Mantegnas zu einer ähnlichen Gestalt bewahrt die Sammlung in Windsor. Phot. Braun.

[2] Crowe u. Cavalcaselle meinen, dass in dem guten Schächer die Marsyasstatue der Uffizien nachgeahmt sei, wie mir scheint, ohne jede Berechtigung, da das Motiv ein wesentlich verschiedenes ist. Marsyas ist nur an den Armen aufgehängt und der frei herabhängende Körper durch die eigene Last ausgezerrt, der Körper des Schächers ruht auf der Fussfessel, die die Beine auch zur Biegung zwingt, und die Arme sind nur nach hinten zusammengebunden, ohne den Körper zu halten.

ist, nicht aber, wenn damit etwa der Vorwurf erhoben werden sollte, dass er seinen wissenschaftlichen Studien die künstlerische Empfindung untergeordnet habe. Die Form dient ihm nur zum grossartigen, schwungvollen Ausdruck seiner starken, persönlichen, rein menschlichen Empfindung, die alles durchdringt und belebt. Darum verfällt er leicht in die Karikatur, wo der Gegenstand über seine persönlichen Gefühle hinausgeht.

Der Altar für S. Zeno in Verona muss ausserordentlichen Beifall gefunden haben, nicht nur bei den Künstlern, die ihn, wie Francesco Benaglio in seinem Gemälde in S. Bernardino in Verona, kopierten oder die Gruppierung und einzelne Gestalten für ihre Werke verwerteten, wie Butinone in den Predellen des Altarwerkes in Treviglio und andere mehr, sondern auch bei dem kunstliebenden Publikum. Sicher war es ein besonderes Wohlgefallen an dem Werke, das in dem Podestà von Padua, Giacomo Antonio Marcello, den Wunsch, eine Wiederholung des Oelberges zu besitzen, rege machte. Es ist wenigstens äusserst wahrscheinlich, dass wir in dem *Oelberg* der National-Gallery in London (s. Tafel IX) die „operetta“ wiedererkennen dürfen, zu deren Vollendung der Marchese von Mantua, in dessen Diensten Mantegna damals eigentlich schon stand, aus besonderer Rücksichtnahme für den hohen venezianischen Beamten, seinem Künstler durch einen Brief vom 14. März 1459 noch acht bis zehn Tage in Padua länger zu verweilen gestattete. In einem Schreiben vom 4. Mai spricht der Markgraf die Hoffnung aus, dass das Bild vollendet sei; im folgenden Briefe vom 29. Juni 1459 ist nur noch von der Vollendung des Altars von S. Zeno die Rede, Mantegna wird also wahrscheinlich das Bild, um sich dem Podestà seiner Vaterstadt gefällig zu erweisen, noch vor dem grossen Altarwerke fertiggestellt haben.

Das Londoner Bild[1] schliesst sich jedenfalls stilistisch ganz eng an die Predellenbilder des S. Zeno-Altars an, es ist eine Weiterbildung der Komposition der Predella, die Mantegna sehr geschickt umgearbeitet hat. Der eine Apostel rechts geht augenscheinlich auf Studien nach demselben Modell, das schon für den Apostel links im Oelberg in Tours benutzt wurde, zurück. Der links schlafende Apostel ist eine der gelungensten Gestalten Mantegnas, das Vorsinken der Weichteile des Leibes in der seitlichen Lage des Körpers, die Verschiebungen des Mantels, jeder Teil lässt die pulsierende Atembewegung des vollen, kräftigen, gesund und ruhig schlafenden Körpers empfinden. Der Vorzug gegenüber der S. Zeno-Predella besteht vor allem darin, dass Christus mehr in den Mittelpunkt

[1] Bezeichnet: OPVS ANDREAE MANTEGNA.

gerückt und durch den erhöhten Platz stärker hervorgehoben ist, die Jünger, obwohl sie den Vordergrund einnehmen, sich ihm mehr unterordnen und dass die Landschaft grössere Tiefe und Klarheit der Anlage gewonnen hat.

Der wesentlichste Fortschritt liegt auch hier wieder, wie bei den Predellenbildern des S. Zeno-Altars, im Kolorit. Das Streben nach grösserer Tiefe und Wärme der Farben bleibt nicht ohne wohlthuende Wirkung und giebt auch den Formen und Umrissen eine grössere Weichheit. Die Gesamthaltung ist dunkler, warm bräunlich, und mildert die Buntheit und Härte der einzelnen Farben, die noch ganz wie im Veroneser Altar eine kompakte Masse ohne Abstufungen in sich bilden. Das hellrote Gewand Christi ist bis auf ein kleines Stück von seinem dunkelgrünen Mantel bedeckt, der links liegende Apostel hat himmelblaues Gewand und rosafarbenen Mantel mit kirschroten Schatten, der vorn liegende dunkelcitronenfarbenes Gewand und grau-violetten Mantel, der hinten liegende moosgrünen Mantel über tiefroten Kleidern. Der Himmel hat grünlichen Ton (wohl aus blau verändert), wie auch das Wasser und der Boden grünlich, aber ins braun gestimmte Farbe zeigen. Das Licht der aufgehenden Sonne bestrahlt von links her die Spitzen der Berge und die Stadt und dringt zwischen den Hügeln und an dem Felsen, auf dem Christus kniet, vorbei nach dem Vordergrunde. Die Wolken am dunklen Himmel sind scharf von links unten her beleuchtet. Das stärkste Licht konzentriert sich auf der Gruppe der Engel auf Wolken, die Christus die Leidenswerkzeuge zeigen. Die Gestalt Christi bildet aber, so sehr sie in der Komposition hervortritt, nicht den malerischen Mittelpunkt, sie bleibt vielmehr die dunkelste im ganzen Gemälde.

Eine Stimmung durch Licht und durch Farbe ist von Mantegna offenbar beabsichtigt, aber man kann nicht sagen, dass eine einheitliche Wirkung, die Erregung einer Gemütsstimmung durch den Gesamteindruck der Färbung erzielt wäre. Fraglos ist Mantegna zu diesen Versuchen durch den Wetteifer mit Giovanni Bellini veranlasst worden. Den schlagenden Beweis hierfür liefert Giovanni Bellinis Oelberg, den ein glücklicher Zufall ebenfalls in die National-Gallery in London geführt hat, und der wie kein anderes Werk Bellinis zum Vergleich mit Mantegnas Schöpfungen herausfordert (s. Abb. 61).

Die Komposition von Giovanni Bellinis Oelberg, der wie viele andere seiner Jugendwerke lange Zeit für ein Werk Mantegnas gehalten worden ist, scheint in der That nicht unabhängig von der Mantegnas; beiden Künstlern hat höchstwahrscheinlich eine Zeichnung Jacopo Bellinis, wie die im Londoner Skizzenbuche fol. 43—44, vorgelegen, die sie jeder in

IX.

Christus am Oelberge

LONDON. NATIONAL-GALLERY.

gerückt und durch den erhöhten Platz stärker hervorgehoben ist, die Jünger, obwohl sie den Vordergrund einnehmen, sich ihm mehr unterordnen und diese die Landschaft grössere Tiefe und Klarheit der Anlage gewonnen hat. Der erstaunlichste Fortschritt liegt auch hier wieder, wie bei den Predellenbildern des S. Zeno-Altars, im Kolorit. Das Streben nach grösserer Tiefe und Wärme der Farben bleibt nicht ohne wohlthuende Wirkung und gibt auch den Formen und Umrissen eine grössere Weichheit. Die Gesamtbeleuchtung ist dunkler, warm bräunlich, und mildert die Buntheit und Härte der einzelnen Farben, die noch ganz wie im Veroneser Altar eine kompakte Masse ohne Abtönungen in sich bilden. Das hellrote Gewand Christi ist fast nur an einem kleinen Stück von seinem dunkelgrünen Mantel bedeckt, der hinter liegende Apostel hat himmelblaues Gewand und rosafarbenen Mantel mit dunkelbraunen Schatten, der vorn liegende dunkelcitrònenfarbenes Gewand und grasgrünen Mantel, der hinten liegende moosgrünen Mantel über rötlichen Kleidern. Der Himmel hat grünlichen Ton (wohl aus blau verdorben), wie auch das Wasser und der Boden grünlich, aber ins braun gehende Farbe zeigen. Das Licht der aufgehenden Sonne bestrahlt von links her die Spitzen der Berge und die Stadt und dringt zwischen den Felsen und an dem Felsen, auf dem Christus kniet, vorbei nach dem Mittelgrunde. Die Wolken am dunklen Himmel sind scharf von links oben her beleuchtet. Das stärkste Licht konzentriert sich auf der Gruppe der Engel auf Wolken, die Christus die Leidenswerkzeuge zeigen. Die Gestalt Christi bildet aber, so sehr sie in der Komposition hervortritt, nicht den malerischen Mittelpunkt, sie bleibt vielmehr die dunkelste im ganzen Gemälde.

Eine Stimmung durch Licht und durch Farbe ist von Mantegna allerdings beabsichtigt, aber man kann nicht sagen, dass eine einheitliche Wirkung, die Erregung einer Gemütsstimmung durch den Gesamteindruck der Färbung erzielt wäre. Fraglos ist Mantegna zu diesen Versuchen durch den Wetteifer mit Giovanni Bellini veranlasst worden. Den schlagenden Beweis hierfür liefert Giovanni Bellinis Oelberg, den ein glücklicher Zufall kürzlich in die National-Gallery in London geführt hat, und der wie kein anderes Werk Bellinis zum Vergleich mit Mantegnas Schöpfungen herausfordert (s. Abb. 61).

Die Komposition von Giovanni Bellinis Oelberg, der wie viele andere frühe Jugendwerke lange Zeit für ein Werk Mantegnas gehalten worden ist, scheint in der That nicht unabhängig von der Mantegnas; beiden Kompositionen hat höchstwahrscheinlich eine Zeichnung Jacopo Bellinis, wie die im Londoner Skizzenbuche fol. 43—44, vorgelegen, die sie jeder in

XI. Christus am Oelberge. LONDON: NATIONAL-GALLERY.

seiner Art selbständig verwertet haben. Die Feinheit der Formen, die Natürlichkeit der Bewegungen Mantegnas erreicht Bellini nicht entfernt, auch in der Haarbehandlung und Faltengebung bleibt er steif und hart. Seine Komposition ist ungleich schwächer als die Mantegnas. In Andreas Gemälde bilden die Apostel mit Christus zusammen eine geschlossene Gruppe, bei Bellini sind sie von Christus getrennt, und zwischen ihn und sie schiebt sich im Hintergrunde die Schar der Verfolger. Gegenüber der klaren symmetrischen Gruppierung Mantegnas würde die Komposition Bellinis zerrissen und leer erscheinen, wäre sie nicht von Farbe und Licht

Abb. 61. Giovanni Bellini. Der Oelberg.
London. National-Gallery.

erfüllt. Alles ist auf die überaus poetische Wirkung der aufgehenden Sonne, die die Stadt auf dem dunklen Felsen hell beleuchtet und ihre ersten kühlen Strahlen bis in den Vordergrund auf die Apostel sendet, berechnet. Die Landschaft öffnet sich hinten in weiter Ebene und lässt das Licht in vollem Glanze über die Hügel erstrahlen, die sich scharf und dunkel gegen die Lichtsphäre abgrenzen und einen Rahmen für Christi Haupt, das sich bedeutungsvoll von dem Lichtstreifen über dem Horizonte abhebt, bilden. Es ist noch das alte venezianische Farbensystem, das Bellini, wie Mantegna, hier verwendet, rosa mit kirschrot, himmelblau, dunkelgrünliches blau mit Goldlichtern, gelb mit rosa-Schattierung u.s.w., aber er versteht, durch wunderbar feine, warme Abtönung der Farben

gegeneinander und im Verhältnis zum Lichte eine zauberhafte, harmonische Gesamtwirkung zu erzielen, während Mantegna weder eine solche Tiefe und Leuchtkraft der Farbe zu erreichen, noch die beabsichtigten starken Lichtkontraste durch Verbindung der Farben miteinander zu einem gemeinsamen, der Beleuchtung untergeordneten Gesamtton voll zur Geltung zu bringen vermag.

Am auffallendsten wird Mantegnas Mangel in den landschaftlichen Hintergründen. Wenn auch alle Einzelheiten eine wunderbare Naturtreue und Delikatesse der Ausführung, Stimmung und Intonation zeigen, so scheinen seine Landschaften doch immer aus einzelnen Stücken zusammengesetzt, konstruiert zu sein. Der Hintergrund trennt sich scharf vom Vordergrunde und wirkt kaum anders als eine, allerdings unendlich feine Coulisse. Es fehlt die Tiefe. Die Hauptfiguren stehen *vor*, nicht *in* der Landschaft. Wenn Mantegna auch in der liebevollen und sicheren Beobachtung und Wiedergabe jedes Gegenstandes in der Natur nicht nur als einer der frühesten, sondern auch als einer der vorzüglichsten Landschaftsmaler gelten muss, so ist er doch vor dem letzten grossen Problem, der Zusammenstimmung des Einzelnen zu einem Ganzen, zu einem Bilde der Wirklichkeit stehen geblieben.

Selbst im Oelberg, in dem die Gruppe der Verfolger im Mittelgrunde die Aufgabe erleichterte, hat er die Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund nicht herzustellen vermocht. Sein Streben richtet sich zu intensiv auf die plastische Gestaltung der Figuren des ersten Planes; seine perspektivische Darstellungsweise mit tiefgewähltem Horizont erschwert die Entwickelung der Landschaft nach der Tiefe zu und drängt sie gewissermassen in die Höhe, und zwingt ihn, wie wir das schon in den Eremitanifresken gesehen haben, das Terrain stark ansteigend darzustellen; sein dekoratives Gefühl, alle Flächen zu beleben, veranlasst ihn, die Höhe mit Felsenmassen, die oft, wie auch im Oelberg und in der Kreuzigung, spitz in die Komposition hineinragen, den Himmel mit starkbeleuchteten Wolken zu füllen. Freilich muss man wohl bedenken, dass die Felsbildungen der Gegenden, die Mantegna vornehmlich besucht und studiert haben wird, die Gebirge des wilden Etschthales nördlich von Verona und am Gardasee, in der That einen solchen Charakter haben. Von diesem mantegnesken System der Landschaftsbildung gehen fast alle oberitalienischen Malerschulen, ausser der venezianischen besonders die ferraresische, aus.

Was ihn aber vor allem hindert, seiner Landschaft als Ganzem den Eindruck der Natürlichkeit zu geben, ist die Nichtbeachtung der Luftperspektive und der Mangel einer einheitlichen Farbenstimmung, durch

die allein eine Einheit des Raumes hergestellt werden kann. Es war allerdings erst durch die Anwendung der Oeltechnik möglich, der Landschaft Breite der Formen und Tiefe der Tönung zu geben. Auch die spätere freie Aquarelltechnik, die Radierung und ähnliche Techniken gehen im wesentlichen auf die Effekte der Oelmalerei aus. Giovanni Bellini, der auch seinerseits sich der Erlernung der Oeltechnik mit einer bei ihm ungewöhnlichen Energie zugewandt hat, ist es gewesen, der zuerst durch die Farbenstimmung die Landschaft mit der Darstellung zu einem harmonischen Accorde zu verbinden gewusst hat. So feinsinnig Mantegna in seinem Oelberg die leuchtenden, kräftigen Farben gewählt und angeordnet, so reizvoll er die Farbenflächen durch einzelne Pflanzen und Tiere und dergleichen belebt, so sorgfältig er das Spiel des Lichtes beobachtet hat, in dem Versuch, den Pfaden Bellinis zu folgen, bleibt er weit hinter seinem Genossen zurück. Er selber scheint in späteren Werken nicht wieder auf diese Bestrebungen zurückgekommen zu sein. Sie hatten für ihn wohl wesentlich den Wert von Studien. Dass die Mühe aber nicht verloren war, das werden uns die Werke der nächsten Periode seines Schaffens beweisen. Er musste in seiner gründlichen, ehrlichen Weise solche, seiner Natur im Grunde doch fremden Elemente erst vollständig verarbeiten, um sie ganz nach seinem eigenen Empfinden verwerten zu können.

Des öfteren werden die Besprechungen über die Herstellung und die Aufstellung des grossen Altarwerkes Mantegna nach Verona und nach S. Zeno geführt haben. Der landschaftliche Reiz der herrlich gelegenen Stadt und ihr Reichtum an antiken Bauresten werden ihn vor allem gefesselt haben, aber auch an den Werken mittelalterlicher Kunst ist er nicht achtlos vorübergegangen. Die Reliefs der Fassade von S. Zeno, die für uns als älteste Reste romanischer Skulptur so hohes historisches Interesse haben, müssen auch die Aufmerksamkeit des fein beobachtenden Künstlers erregt haben. Auf der Gestalt des Gotenkönigs Theodorich, des Dietrich von Bern (Verona) der deutschen Sage, der dort zu Ross einen Hirsch verfolgend dargestellt ist, den die Inschrift als Ketzer (Arianer) zur Hölle fahren lässt, muss sein Blick haften geblieben sein. Am Himmel in Wolken dahinjagend erscheint die Gestalt des Theodorich, vielleicht als Symbol des christenverfolgenden Heidentums, in dem Bilde des *heiligen Sebastian* des Wiener Museums (Tafel X).

Ein helles Licht wirft diese an sich so unscheinbare Entlehnung auf das Verhältnis der frischen Kunst der Frührenaissance zu den Kunstschöpfungen vergangener Zeiten. Der wilde Jäger, von dem man sich in Verona vielleicht manche, nun längst verklungene Sage erzählte, hatte

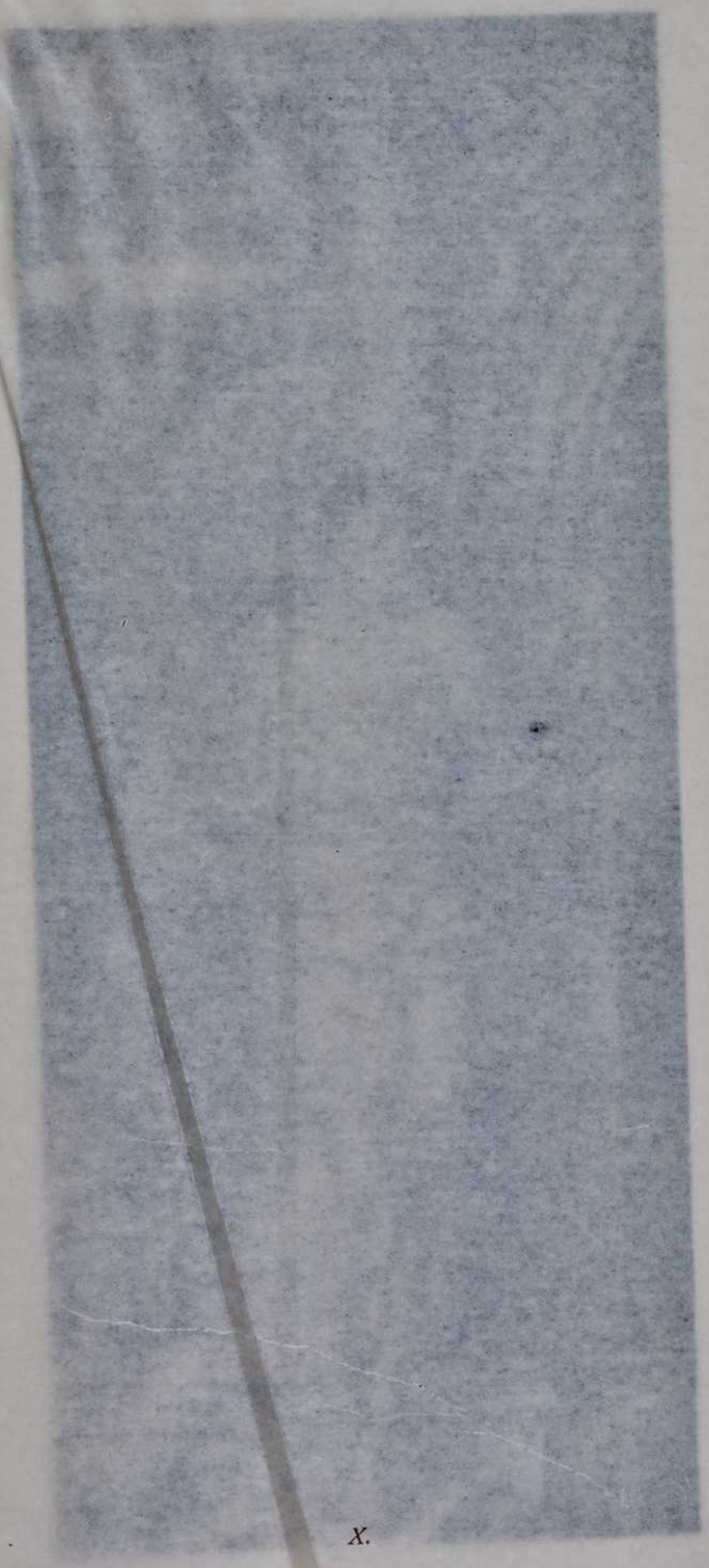
Mantegnas künstlerische Phantasie gereizt. Nicht an der äusseren Form, die er sich selbständig schuf, blieb der Künstler haften; es ist die innere Grösse des Gegenstandes, die ihn an die Antike fesselt, wie hier der sagenhafte Zauber, den die Gestalt des Theodorich auf seine Vorstellung ausübte, das roh gemeisselte Relief des romanischen Bildners zu einem künstlerischen Bilde umgestaltete. So lebte in jedem Trümmerhaufen, in jedem Bruchstück antiker Skulptur, in jeder Inschrift die grosse Idee der antiken Welt, wie sie sich in der Ahnung der Renaissance gebildet hatte, wieder auf. Daraus erklärt sich auch, dass das Interesse der Künstler jener Zeit so sehr häufig an künstlerisch geringwertigen Resten der alten Kunst mit solcher Liebe hängt.

Mantegna ist der Antike bis zu seinem letzten Hauche treu geblieben, aber in seiner späteren Zeit steht er ihr doch ganz anders gegenüber: er geht selbständig *formal rekonstruierend* vor, besonders im Triumph Caesars, er giebt so seiner eigenen Vorstellung auch äusserlich Form und entfernt sich damit um so mehr von dem Geiste der Antike. Seine Darstellungen antiker Gegenstände gehören, soviel wir wissen, alle seiner späteren Zeit an. In der jugendlichen Begeisterung des Studiums strebt er nur, sie zu verstehen, sich ganz mit ihrer Empfindung zu durchdringen und kommt ihr, weil er in der Form seine Selbständigkeit durchaus bewahrt, geistig um so näher und bleibt zugleich natürlicher und wahrer. Viel mehr noch als in der Kreuzigung im Louvre, bei der schon darauf hingewiesen wurde, ist das bei dem Sebastian der Wiener Sammlung der Fall, der ganz in den Ideenkreis gehört, der ihn damals beherrschte.

Nicht die Stadt im Hintergrunde mit ihren antiken Gebäuden und dem Amphitheater, die mit Verona grosse Aehnlichkeit hat, nicht die Ruine des Triumphbogens, an dessen Säule der Heilige gefesselt steht, oder die Skulpturenfragmente, die sich auch in vielen anderen seiner frühen Werke finden, selbst nicht die griechische Form der Künstlerinschrift sind so charakteristisch gerade für seine damalige Auffassungsweise, wie die Gestalt des Heiligen selber, so vollständig sie in den Formen auf unmittelbarem Naturstudium beruht.

Der Wiener Sebastian ist nicht mit Unrecht[1] mit dem einen der gefesselten Sklaven Michelangelos verglichen worden; man widerspricht dem nicht, wenn man Bewegung und Ausdruck als laokoonhaft bezeichnet. Schon im Vergleiche mit dem Bilde in Aigueperse trat uns die Eigenart dieses Sebastian deutlich entgegen. Wie ein sophokleischer Held bricht

[1] Von Crowe u. Cavalcaselle V, p. 406.



X.

Der heilige Sebastian

WIEN. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.

Phantasie gereizt. Nicht an der äusseren Form, die er schuf, blieb der Künstler haften; es ist die innere Gesinnung, die ihn an die Antike fesselt, wie hier der Geist, in den die Gestalt des Theodorich auf seine Vorstellung von dem gemeisselte Relief des romanischen Bildners zu einem Heiligen umgestaltete. So lebte in jedem Trümmerhaufen, jedem Bruchstück antiker Skulptur, in jeder Inschrift die grosse Idee der Renaissance, wie sie sich in der Ahnung der Renaissance gebildet hatte, wieder auf. Daraus erklärt sich auch, dass das Interesse der ganzen Zeit so sehr häufig an künstlerisch geringwertigen Resten der alten Kunst mit solcher Liebe hängt.

Mantegna ist der Antike bis zu seinem letzten Hauche treu geblieben, aber in seiner späteren Zeit steht er ihr doch ganz anders gegenüber: er gibt selbständig *formal rekonstruierend* vor, besonders im Triumph Cäsars, er giebt so seiner eigenen Vorstellung auch äusserlich Form und entfernt sich damit um so mehr von dem Geiste der Antike. Seine Darstellungen antiker Gegenstände gehören, soviel wir wissen, alle seiner späteren Zeit an. In der jugendlichen Begeisterung des Studiums strebt er nur, sie zu verstehen, sich ganz mit ihrer Empfindung zu durchdringen und kommt ihr, weil er in der Form seine Selbständigkeit durchaus bewahrt, geistig um so näher und bleibt zugleich natürlicher und wahrer. Viel mehr noch als in der Kreuzigung im Louvre, bei der schon darauf hingewiesen wurde, ist das bei dem Sebastian der Wiener Sammlung der Fall, der ganz in den Ideenkreis gehört, der ihn damals beherrschte.

Nicht die Stadt im Hintergrunde mit ihren antiken Gebäuden und dem Amphitheater, die mit Verona grosse Aehnlichkeit hat, nicht die Ruine des Triumphbogens, an dessen Säule der Heilige gefesselt steht, oder die Skulpturenfragmente, die sich auch in vielen anderen seiner frühen Werke finden, selbst nicht die griechische Form der Künstlerinschrift sind so charakteristisch gerade für seine damalige Auffassungsweise, wie die Gestalt des Heiligen selber, so vollständig sie in den Formen auf unmittelbarem Naturstudium beruht.

Der Wiener Sebastian ist nicht mit Unrecht[1] mit dem einen der gefesselten Sklaven Michelangelos verglichen worden; man widerspricht dem nicht, wenn man Bewegung und Ausdruck als laokoonhaft bezeichnet. Schon im Vergleiche mit dem Bilde in Aigueperse trat uns die Eigenart dieses Sebastians deutlich entgegen. Wie ein sophokleischer Held bricht

Der heilige Sebastian

[1] Von Crowe u. Cavalcaselle V. S. 100.

WIEN. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.

er in laute Klage über sein unabwendbares Schicksal aus. Der schlanke Körper von vollendeter Plastik der Formen ist ganz von Schmerz durchdrungen, die starke Verbiegung des Leibes ist vollkommen motiviert durch die Wirkung des Schmerzes und durch die Fesseln, die den Oberkörper an die Säule drängen und ihn, da die Füsse auf dem Blocke vor dem Sockel nur eine unsichere Stütze finden, in schräge Lage gegen die Stricke an den Füssen schiebt. Durch die Fesseln werden die Kniee aneinandergedrückt und der Oberkörper gezwungen, seinen Schwerpunkt nach der entgegengesetzten Richtung zu suchen, der Brustkasten ist durch die Fesselung der Hände herausgedrückt und die Schultern schmerzvoll in die Höhe gezogen. Die ganze Bewegung ist meisterhaft durchgeführt und von tragischer Wirkung; der etwas reichlichen Pfeile hätte es nicht bedurft, um uns das Leiden des gefesselten Jünglings zur Anschauung zu bringen. Die zertrümmerte Pracht, die den Heiligen umgiebt, die lachende Landschaft, in der wir die drei Henker eiligen Schrittes sich entfernen sehen, und der geisterhafte Reiter in den Wolken bilden einen eigenartig stimmungsvollen Rahmen für die Gestalt des allein seinen Qualen und seinen Gedanken überlassenen Märtyrers.

In der Formengebung, in der Schärfe der Umrisse, der Modellierung und der Gewandfalten schliesst sich der heilige Sebastian ganz dem Altar von S. Zeno an, wenn auch in der Feinheit der Durchbildung der Formen, der Verbindung der Muskeln miteinander keine der Gestalten des Altarwerkes ihn erreicht. Wie das Streben nach grösserer Lebhaftigkeit der Bewegung ist auch das Bemühen, der Farbe grössere Wärme und Tiefe zu geben, die Gegensätze von Licht und Schatten stärker zu betonen, wie wir das auch im Londoner Oelberg bemerkten, nicht zu verkennen. Die Fleischfarbe ist ziemlich tief rötlich-bräunlich, das von links oben stark einfallende Licht ist durch weissliche Strichelung auf dem dunklen Fleische angegeben. Von dem tiefblauen Himmel heben sich die dicken, weissen Wolken stark beleuchtet ab. Die Felsen von rötlich schimmerndem Sandstein und die roten Ziegel mit den hellen Mörtelschichten dazwischen oben am Bogen bilden sehr fein berechnete Hebungen in der Farbenzusammenstellung.

Um dieselbe Zeit wie der Wiener Sebastian, kurz vor der Uebersiedelung nach Mantua, muss auch das *Bildnis des Kardinals Lodovico Mezzarota,* das in der Berliner Gallerie (Tafel XI) bewahrt wird, entstanden sein. Die Persönlichkeit des Dargestellten hat durch die Namensaufschrift auf der Rückseite einer Kopie des Bildes, durch den Vergleich mit der auf den Kardinal geprägten Medaille (s. Abb. 62) und durch die etwas veränderte

Abbildung von Mantegnas Gemälde in einem Stiche in Jac. Phil. Tomasinus' Elogia virorum illustrium (Patavii 1630, I, p. 12)[1] festgestellt werden können. Hier wird auch ausdrücklich das Gemälde von Mantegna, das sich damals im Besitze des Francesco Leone, wohl eines Mitgliedes derselben Familie Leone, die als Erbin der Ovetari die Kapelle in der Eremitanikirche durch Mantegna hatte ausmalen lassen, befand, als das Vorbild des Stiches genannt. Auch das von Tomasinus abgebildete, von zwei Engeln gehaltene Wappen des Kardinals ist, wie der Autor angiebt, nach einem Wandgemälde Mantegnas in S. Lucia in Padua kopiert.

Lodovico Mezzarota[2] war 1402 in Padua geboren, trat als Arzt in die Dienste Papst Eugens IV., zeichnete sich als Führer der päpstlichen Truppen im Kampfe gegen Francesco Sforza, dessen Feldherrn, den berühmten Condottiere Niccolò Piccinino, er besiegte, und unter Calixt II.

Abb. 62. Medaille auf Kardinal Mezzarota.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

als Kardinallegat und Führer der päpstlichen Flotte im Kriege gegen die Türken, denen er (1457) bei Metelino bei Rhodos eine empfindliche Niederlage beibrachte,[3] aus. Seine kriegerischen Verdienste verschafften ihm die höchsten geistlichen Würden eines Erzbischofs von Florenz, eines Patriarchen von Aquileja, Bischofs von Bologna und endlich 1440 den Kardinalshut. Aus seinen reichen Pfründen brachte er ein enormes

[1] S. Bode, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*. Kgl. Museen zu Berlin 1898, p. 174. — Friedländer, *Zeitschrift für Numismatik* VII, p. 180 und *Repertorium für Kunstwissenschaft* III, p. 236.

[2] S. Moroni, *Dizionario di erudiz. ecclesiast.*, vol. 45, p. 12ff. — Voigt, *Wiederbelebung d. class. Alt.*, 2. Aufl., I, p. 528; II, p. 208 u. 432. — Jac. Phil. Tomasinus, *Elogia*. — Scardeone, *Antiq. Patavii*, p. 129. — Gasparis Veronensis, *De gestis P. M. Pauli* II, in *Muratori Scriptores* III, 2, p. 1027.

[3] An der Schlacht bei Belgrad 1456 kann Mezzarota dagegen keinen Anteil gehabt haben.

XI.

Bildnis des Kardinals Mezzarota

BERLIN. KGL. MUSEUM.

Überlieferung von Mantegnas Gemälde in einem Stiche in Jac. Phil. Tomasinus' Elogia virorum illustrium (Patavii 1630, I, p. 12)[1] festgestellt werden können. Hier wird auch ausdrücklich das Gemälde von Mantegna, das sich damals im Besitze des Francesco Leone, wohl eines Mitgliedes derselben Familie Leone, die als Erbin der Ovetari die Kapelle in der Eremitanikirche durch Mantegna hatte ausmalen lassen, befand, als das Vorbild des Stiches genannt. Auch das von Tomasinus abgebildete, von zwei Engeln gehaltene Wappen des Kardinals ist, wie der Autor angiebt, nach einem Wandgemälde Mantegnas in S. Lucia in Padua kopiert.

Lodovico Mezzarota[2] war 1402 in Padua geboren, trat als Arzt in die Dienste Papst Eugens IV., zeichnete sich als Führer der päpstlichen Truppen im Kampfe gegen Francesco Sforza, dessen Feldherrn, den berühmten Condottiere Niccolò Piccinino, er besiegte, und unter Calixt II.

Abb. 62. Medaille auf Kardinal Mezzarota.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

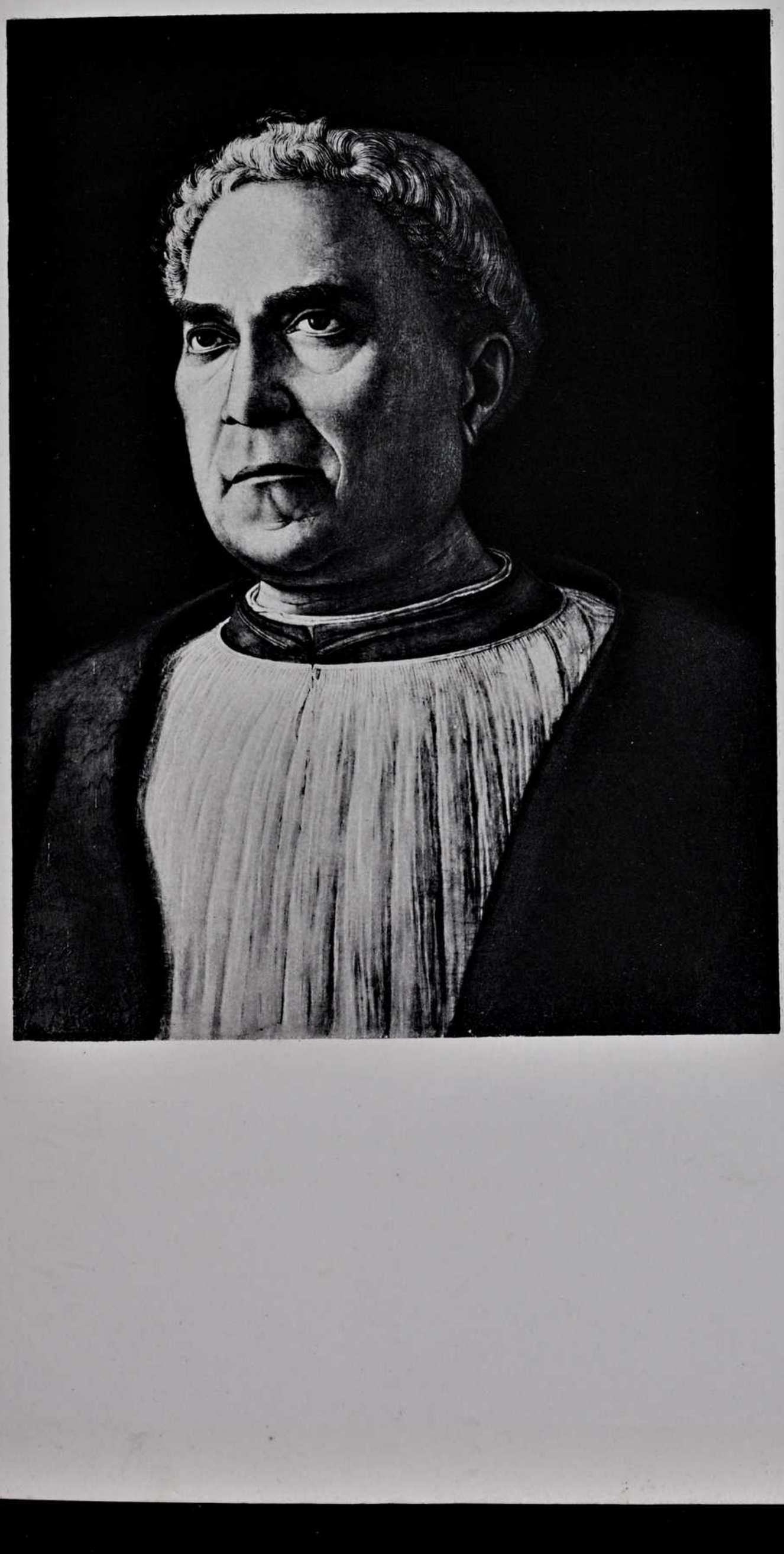
als Kardinallegat und Führer der päpstlichen Flotte im Kriege gegen die Türken, denen er (1457) bei Metelino bei Rhodos eine empfindliche Niederlage beibrachte,[3] aus. Seine kriegerischen Verdienste verschafften ihm die höchsten geistlichen Würden eines Erzbischofs von Florenz, eines Patriarchen von Aquileja, Bischofs von Bologna und endlich 1440 den Kardinalshut. Aus seinen reichen Pfründen brachte er ein enormes

[1] S. Bode, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde.* Kgl. Museen zu Berlin 1898, p. 174. — Friedländer, *Zeitschrift für Numismatik* VII, p. 180 und *Repertorium für Kunstwissenschaft* III, p. 236.

[2] S. Moroni, *Dizionario di erudiz. ecclesiast.*, vol. 45, p. 12 ff. — Voigt, *Wiederbelebung d. class. Alt.*, 2. Aufl., I, p. 528; II, p. 208 u. 432. — Jac. Phil. Tomasinus, *Elogia.* — Scardeone, *Antiq. Patavii*, p. 129. — Gasparis Veronensis, *De gestis P. M. Pauli* II, in *Muratori Scriptores* III, 2, p. 1027.

[3] An der Schlacht bei Metelino soll Mezzarota dagegen keinen Anteil gehabt haben.

Bildnis des Kardinals Mezzarota
BERLIN. KGL. MUSEUM.



Vermögen zusammen, das er zur Entfaltung eines bis dahin unerhörten Luxus verwendete. Ein solcher Missbrauch der geistlichen Würden erregte selbst in jener wenig skrupulösen Zeit den Unwillen, so dass Papst Paul II. nach dem Tode des Kardinals den ganzen Nachlass, mit dem dessen Erben Niccolò und Luigi Scarampo sich schon hatten aus dem Staube machen wollen, für den Kirchenschatz einzog. 1465 starb „Kardinal Lucullus" (so wurde er genannt), wie es heisst aus Schmerz, dass er nicht zum Papst gewählt worden war, in Rom, wo sein 1505 errichtetes Grabmal sich in S. Lorenzo in Damaso noch erhalten hat.

Trotz seiner Fehler — er soll auch dem Spiel leidenschaftlich ergeben gewesen sein — bleibt der streitbare Kardinal eine gewaltige Erscheinung, ein Mann von Stein und Eisen, der alles seiner eigenen Energie und Klugheit verdankte, rücksichtslos und leidenschaftlich, ganz weltlich in seinem Denken und Streben wie in seiner Lebensweise, voll Talent und von hochfliegenden Plänen für die weltliche Herrschaft des Papsttums beseelt. Dem Humanismus stand Mezzarota nicht fern, er war Kanzler der römischen Universität und hat mit Cyriacus von Ancona und Francesco Barbaro, Francesco Filelfo, Poggio und anderen in brieflichem Verkehr gestanden. Für seine Kunstliebe spricht, abgesehen von seiner Sorge für die Gebäude und Plätze um seine Titularkirche S. Lorenzo in Damaso in Rom, nur die Nachricht, dass er für einen antiken geschnittenen Chalcedon mit dem Raube des Palladiums den hohen Preis von 200 Golddukaten bezahlt habe.[1]

In der Werkstatt Squarciones, mit dem er bekannt gewesen sein soll,[2] mag der Kardinal den jungen Mantegna kennen gelernt haben, und ihm bei einem Aufenthalte in Padua auf der Reise nach Venedig oder Aquileja den Auftrag gegeben haben, sein Bildnis zu malen. Der Stil weist das Bild jedenfalls in die Zeit des Altars von S. Zeno und des Wiener Sebastian. Kardinal Mezzarota hielt sich übrigens vom 27. Mai 1459 bis 8. Februar 1460 zum Konzil Papst Pius' II. in Mantua auf, wie Schivenoglia in seiner Chronik berichtet.

Wie der Charakter des Mannes in der Geschichte seines bewegten Lebens erscheint, so hat ihn Mantegna dargestellt. Ein eiserner Wille prägt sich in dem scharf geschnittenen Munde, den fest zusammengezogenen Augenbrauen aus, hohe Intelligenz und feurige Leidenschaftlichkeit leuchten

[1] Müntz, *Précurseurs de la Renaissance* und *Les Arts à la cour des Papes* II, p. 177. Seine Beziehung zu Squarcione und Mantegna lässt sein Kunstinteresse doch in etwas besserem Lichte erscheinen als Müntz annimmt.

[2] Scardeone, p. 371, sagt von Squarcione „ab Aquileiensi Patriarcha humanissime salutatus".

aus den klaren, scharfblickenden Augen; etwas Misstrauisches liegt in dem Blick, in der Senkung der Augenbrauen. Energie und Selbstsucht, die Grundzüge dieses Charakters, sind überzeugend in dem Gesichte ausgedrückt. Wenn das Gemälde auch durch die fast starre Unbeweglichkeit und die etwas kleinliche, unmalerische Behandlung hinter vielen anderen Bildnissen zurückstehen muss, so kann es doch in der tiefen, feinen Charakteristik und in der Würde der Haltung ohne Frage zu den hervorragendsten Meisterwerken der Porträtkunst gerechnet werden.

Seine Tendenz auf die Darstellung des Zuständlichen, derjenigen Gemütsstimmungen, die habituell, bleibend sind, seine Gabe, das Charakteristische der Formen mit wunderbarer Sicherheit zu erfassen, seinen Gestalten vornehme Ruhe und Eleganz der Erscheinung zu geben, machten Mantegna ganz besonders geschickt für das Bildnis. Schon in den Eremitanifresken hatte er, wie wir gesehen haben, eine Reihe von Bildnissen angebracht und die Fresken der Camera degli Sposi in Mantua sind wesentlich Gruppen von Bildnissen, die nur lose durch eine ceremonielle Handlung und durch eine ornamentale Idee miteinander verbunden sind. Seine zahlreichen anderen Bildnisse sind leider fast sämtlich verloren gegangen. Auch im Bildnisse liegt Mantegnas Grösse in der grossen Sachlichkeit und Einfachheit der Auffassung. Er giebt nur das, was da ist, ohne persönliche Zuthat, ohne der dargestellten Person etwas von seinem eigenen Empfinden unterzuschieben.

Mit dem wissenschaftlichen Ernste eines Forschers dringt er in die Tiefe des Charakters selber, wie er sich in den Zügen zu erkennen giebt, ein und giebt treu und ehrlich wieder, was er unparteiisch beobachtet hat. Das eindringlich Prägnante der Formen giebt seinen Bildnissen, besonders beim ersten Anblicke, etwas das Ansehen der Starrheit, weil die Bewegungen des Körpers und der Muskeln des Gesichtes so wenig momentan sind. Man vergleiche dagegen, um in der Zeit zu bleiben, Donatellos Porträts, besonders das des Niccolò Uzzano im Museo Nationale in Florenz! Mantegna scheint seine Menschen in körperlicher Ruhe, aber in der angespanntesten geistigen Thätigkeit, im Augenblicke tiefen unbewussten Nachdenkens belauscht zu haben. Sie scheinen vollständig allein und unbeobachtet, ohne Beziehung zur Aussenwelt zu stehen. So wird der kluge, feste Krieger im Kardinalsgewande nicht den Menschen gegenübergetreten sein, wie ihn Mantegna dargestellt hat. Die Schatten trüber Erinnerungen, wie sie dem alten Manne nur in Stunden stiller Einsamkeit aufgestiegen sein werden, liegen auf seinen Augen und in dem herben Zuge um die etwas herabgezogenen Mundwinkel. Der Farbton

des Fleisches ist wie beim Wiener Sebastian ziemlich stumpf bräunlich-rot mit feinen weissen Lichtern, die mit spitzem Pinsel aufgesetzt sind. Das weisse Chorhemd, unter dem das rote Gewand durchschimmert, ist durch diesen feinen koloristischen Effekt zu dem roten Kardinalsmantel und der stark rötlichen Farbe des Gesichtes gestimmt.

Nur kurze Zeit später, in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Mantua, ist ein zweites, weniger bedeutendes, aber nicht weniger anziehendes Bildnis entstanden, das erst vor kurzer Zeit als Werk Mantegnas erkannt worden ist, das kleine Gemälde des Museums in Neapel, das den jungen Kardinal *Francesco Gonzaga* darstellt[1] (s. Abb. 63). Die Uebereinstimmung der Züge dieses Jünglings mit dem Bildnisse des Kardinals in Mantegnas Fresko in der Camera degli Sposi in Mantua und auf der Medaille Sperandios (s. Abb. in Kap. VII) ist geradezu schlagend. Die Formen der aufgeworfenen Lippen, der am Ansatz und in der Mitte stark eingesattelten Nase mit den dicken Flügeln, der Augenknochen u. s. w. sind zu charakteristisch, um nicht untrügliche Kennzeichen zu liefern. Freilich ist aus dem schmalen, schüchternen Knabengesicht ein fettes, behäbiges und selbstbewusstes Prälatenantlitz geworden. Der stolze Herr konnte nun auch auf eine Reihe von ebenso erfolgreichen wie genussreichen Jahren seines Kardinalates zurückblicken. Offenbar hat Mantegna den jungen Prinzen porträtiert, als er, soeben von Papst Pius II. zum Kardinal ernannt (22. Dezember 1461), von Pavia, wo er studierte, nach Mantua heimgekehrt war (1. Januar 1462), um sich seinen Eltern in der neuen Würde vorzustellen. Das Alter des Kardinals, der 1444 geboren war, also damals 17 Jahre zählte, stimmt sehr gut mit dem des auf unserem Bilde Dargestellten.

Das ist in der That der Zeitpunkt, den man dem Bilde in Mantegnas Werk anweisen müsste, auch wenn kein äusserer Anhaltspunkt dafür vorhanden wäre. Es schliesst sich in der Technik durchaus dem ebenfalls auf Holz gemalten Bildnisse des Kardinals Mezzarota an. Es zeigt die gleiche fein strichelnde Art der Ausführung, die feinen weissen Lichtschraffierungen über dem stumpf gelblich-rötlichen Fleischton, die gleiche sorgfältige Behandlung der Haare, die vorzügliche, strenge Modellierung der Formen

[1] Das Bild ist zuerst von Dr. Gustavo Frizzoni als Werk Mantegnas in Anspruch genommen worden in der „Napoli Nobilissima" (IV, 1895, p. 24 mit Abbildung). Ich bin auf diesen Aufsatz erst durch die Güte des Verfassers selber aufmerksam gemacht worden, nachdem ich das Bild bereits in das Verzeichnis der Werke Mantegnas aufgenommen hatte. Vielleicht wird das übereinstimmende Ergebnis unserer voneinander unabhängigen Beobachtungen der Zuschreibung an Mantegna auch äusserlich mehr Gewicht verleihen.

Abb. 63. Bildnis des jungen Kardinals Francesco Gonzaga.
Neapel. Museum. (Phot. Alinari.)

und die meisterhafte Stofflichkeit der Gewänder und der weichen Fältelung des Chorhemdes und dergl. m. Die Wirkung des Kopfes, der sich mit dem rosa-roten Mantel und der Kappe von dem grünlich-blauen Grunde

abhebt, ist bei aller Einfachheit äusserst reizvoll. Es zieht selbst an seinem unvorteilhaften Platze, trotz der Uebermalung auf der Wange, den Blick auf sich und fesselt den aufmerksamen Betrachter.

Jede äussere Anspannung der Muskeln fehlt, und der Blick ist in keine bestimmte Richtung gezogen, wie bei dem Menschen, der nicht durch die Gegenwart anderer Personen oder durch die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Gegenstand angeregt ist, der ganz mit sich und in sich beschäftigt ist. Diese seelische Konzentration, diese Beziehungslosigkeit zur Aussenwelt, der Ausdruck halb unbewussten Sinnens, die dem Gesichte so viel innere Lebendigkeit giebt, sind so ganz und ausschliesslich Eigentümlichkeiten der Bildniskunst Mantegnas, dass sie mehr noch als äussere Beglaubigung und Formen seine Autorschaft ausser Zweifel setzen. Nur er verstand es, sich so zu vertiefen in diesen Dämmerzustand der Knabenseele, der die Welt und das Leben noch mit dem dichten, geheimnisvollen Schleier des Rätselhaften bedeckt scheinen.

Ein verloren gegangenes Werk, das Doppelbildnis des Johannes von Czezmicze (Giovanni da Cesinge oder Janus Pannonius genannt, geboren 1434, gestorben 1473), der bis 1454 unter Guarino in Ferrara und dann in Padua studierte, bis er 1459 nach Ungarn zurückkehrte, um sein Bistum Fünfkirchen zu übernehmen, und seines Freundes Galeotto Marzio da Narni, der ebenfalls in Padua studierte und Janus nach Ungarn an den Hof Königs Matthias Corvinus folgte, muss auch kurz vor 1459, wo Janus Italien verliess, entstanden sein. Wir erfahren von diesem Gemälde nur aus der Elegie, die Janus Pannonius an Mantegna richtete.[1] Aber schon aus dem Tone dieses Lobgedichtes können wir ersehen, dass die Beziehungen Mantegnas zu diesen Männern sich nicht auf das äusserliche Verhältnis des Künstlers zum Auftraggeber beschränkt haben werden.

In dem Kreise der Humanisten, der sich in Venetien, in Padua, Verona, Ferrara gebildet hatte, war Mantegna nicht nur der grosse Maler, sondern auch der geniale Genosse der wissenschaftlichen Gespräche und Forschungen. Laurentius Pignorius nimmt keinen Anstand, ihn in seinem „Symbolicarum epistolarum liber“[2] unter den Inschriftenforschern zwischen

[1] Jani Pannonij Opera. Basileae, Oporinus 1518 und Utrecht 1784, p. 232 (s. Anhang). — Fr. Rosmini, *Guarino*. — Ueber das Bildnis eines Augustinermönches Paulus, das aus der Eremitanikirche in den Besitz Dr. Fusaros in Padua gekommen war, und über dessen Verbleib nichts bekannt zu sein scheint, s. Crowe u. Cavalcaselle (V, p. 373, Anm. 5), die an der Autorschaft Mantegnas ihre Zweifel aussprechen.

[2] Patavii 1628, p. 18.

Marcanova und Feliciano und Fra Giocondo da Verona aufzuführen. Wenn wir auch über seine wissenschaftlichen Kenntnisse uns aus seinen Gemälden kein Urteil bilden können, so ist doch unzweifelhaft, dass er jedenfalls durch seine Persönlichkeit eine hervorragende Stellung in jenem Kreise der Altertumsforscher eingenommen hat. Es ist bekannt, dass Felice Feliciano seine Sammlung von antiken Inschriften, die in einer vom 1. Januar 1463 datierten Handschrift der Bibl. Capitulare in Verona erhalten ist, unserem Künstler gewidmet hat, die Aufzeichnungen Felicianos im Anhange seiner für Samuele da Tradate angefertigten Abschrift von Francesco Scalamontes Lebensbeschreibung des Cyriacus von Ancona jedoch zeigen uns das Leben und Treiben, die mehr phantastische als wissenschaftliche Ideenrichtung jener Gesellschaft in ganz neuer eigenartiger Beleuchtung.[1]

Samuele da Tradate, aus dem Gefolge des Marchese Lodovico von Mantua, war der „Imperator", Andrea Mantegna und Joannes Antenoreus (wohl Marcanova) die „consules" der Gesellschaft, die Feliciano am 23. und 24. September 1464 an die Ufer des Gardasees führte, mit ihnen nach antiken Denkmälern zu forschen, die Inschriften zu studieren und zu kopieren. Eine überschwängliche Begeisterung spricht aus der Erzählung, der Feliciano die bezeichnende Ueberschrift „Jubilatio" giebt, eine Begeisterung nicht nur für das Altertum, dessen Glanz man in der Phantasie zu neuem Leben zu erwecken suchte, sondern auch für die Natur, deren Reize in feurigen Worten geschildert werden. Mit Lorbeer und Epheu bekränzt führt der „Imperator" Samuele da Tradate zitherspielend und jubilierend die Freunde im reichgeschmückten Nachen über den Gardasee, das „Feld Neptuns"; und am anderen Ufer angelangt, senden sie im Tempel der Madonna dem „höchsten Donnerer und seiner glorreichen Mutter" laute Dankgebete (ingentes laudes) empor dafür, dass sie ihnen Herzen und Geister erleuchtet hätten, so grosse Orte und ehrwürdige Reste des Altertums zu finden und zu geniessen. Wenn auch diese Aufzeichnungen Felicianos sich auf eine etwas spätere Zeit beziehen, in der Mantegna schon in den Dienst des Markgrafen von Mantua getreten war, so liegt der Ursprung dieser Beziehungen doch gewiss eine Reihe von Jahren zurück.

Felice Feliciano aus Verona, Antiquario genannt, mag Mantegna durch seine vielseitige Begabung, wie durch seine Eigenart angezogen

[1] Das Manuskript, von dem TIRABOSCHI (*Storia d. letteratura italiana* VI, 1, p. 262) erzählt, befindet sich jetzt in der Biblioteca Capitulare in Treviso, deren liebenswürdigem Vicebibliothekar Dott. Angelo Marchesan ich die Mitteilung der im Anhange wiedergegebenen Berichte Felicianos verdanke.

haben. Ausser durch seine archäologischen Studien that er sich auch als Dichter hervor, druckte mit Innocenzo Ziletti zusammen 1476 in Verona Petrarcas Vite degli Uomini illustri und ergab sich später mit Leidenschaft der Alchymie, die ihn an den Bettelstab brachte. In der „Novelle Porretane“[1] des Sabadino degli Arienti wird er als ein etwas heruntergekommenes Original geschildert. Einen solideren Eindruck macht Giovanni Marcanova aus Padua, der jedenfalls in dem Joannes Antenoreus des Felicianischen Berichtes zu erkennen ist. Er lehrte um 1446—1448 in Padua und hatte dann von 1452 bis an seinen Tod (1467 in Padua) den Lehrstuhl der Philosophie in Bologna inne. Ausser einer Sammlung antiker Inschriften, die in zwei Handschriften in Bern (1457—1460) und in Modena (von 1465) erhalten ist, hat er Abhandlungen über die Würden, den Triumph und das Kriegswesen der alten Römer geschrieben. Auch Matteo Bossi (geboren 1427 in Verona, gestorben 1502 in Padua), der gelehrte Abt von Fiesole, der Freund der Medici, wird zu diesem Kreise in intimen Beziehungen gestanden haben, wie sich aus seinem Briefe an Marcanova[2] und einem anderen über Mantegna,[3] der auch sein Bildnis gemalt haben soll[4] und ihm nach Vasari ein Madonnenbild aus Verona übersandte,[5] entnehmen lässt.

Dagegen hat sich bisher noch keine persönliche Beziehung zwischen Mantegna und Fra Giovanni Giocondo aus Verona (geboren 1433?, gestorben 1515), der gewiss ein bedeutendes Mitglied der Gesellschaft der Paduaner und Veroneser Humanisten gewesen ist, feststellen lassen. Fra Giocondo hatte sich nicht allein als Gelehrter, als Kompilator einer Sammlung antiker Inschriften, die er Lorenzo de' Medici widmete, als Herausgeber der Briefe des Plinius und des Vitruv einen Ruf erworben, sondern auch als Architekt ein solches Ansehen verschafft, dass er 1514 von Leo X. Raffael als technischer Berater in der Leitung des Baues von S. Peter in Rom beigegeben wurde. Wenn Mantegna, wie wir wohl annehmen dürfen, ihm persönlich näher getreten ist, dann muss der junge Künstler nicht

[1] 3. und 14. Novelle der „*Porretane* di M. Sabadino Bolognese“ (1581 Venezia).

[2] Matteo Bossi, *Recuperationes Faesulanae*, Bologna 1493. Brief 20, zwischen 1456 und 1465 geschrieben.

[3] Ebenda Brief 84, zwischen 1481 und 1490 geschrieben (s. Anhang).

[4] Rosini, *Lyceum Lateranense* II, 59. — Leop. Camillo Volta, *Saggio della Tipografia Mantovana*, Venezia 1786. — Selvatico, *Comm. zu Vasari* III, p. 419 und Crowe u. Cavalcaselle glaubten es irrtümlich in dem Berliner Bildnisse des Mezzarota erkennen zu dürfen.

[5] Vasari, *Vite* III, p. 394; man hat es irrtümlich mit dem Bilde der Brera identifiziert.

allein durch die Gelehrsamkeit des reich begabten Mannes, sondern auch durch seine kunsttheoretischen Kenntnisse, besonders in der Perspektive, eine wesentliche Förderung erfahren haben.[1] Auch der Paduaner Dichter Niccolo Lelio Cosmico[2] (gestorben 1500 in hohem Alter), der von Platina unter den Mitgliedern der römischen Akademie genannt wird, mag vor seiner Uebersiedelung nach Rom zu diesem Kreise gehört haben, wie viele andere einheimische und fremde Gelehrte.

Merkwürdigerweise ist, soviel ich weiss, auf diese augenscheinlich nach festen Regeln konstituierte Humanistenvereinigung mit ihrem „Imperator" und zwei „Consuln" an der Spitze, die man sich wohl als eine archäologische Akademie in der Art der etwas späteren römischen, die so schnell ein Ende mit Schrecken nahm, vorzustellen hat, noch nicht hingewiesen worden. Sie bietet uns einen neuen Beweis für die Selbständigkeit des venetischen Humanistenkreises, dessen lokale Eigenart sich, ganz ähnlich wie die der venetischen Kunst, in einer Verbindung minutiöser Einzelforschung mit einer phantasievollen Ueberschwänglichkeit der Empfindung zu erkennen giebt. Es ist eine eigene Welt ausserhalb der Wirklichkeit des Lebens, eine Welt, in der sich Idealität und Genusssucht, strenge wissenschaftliche Forschung und Utopismus, christliche Religion und antike Mythologie vermischen, die sich diese Schwärmer durch ihre enthusiastische Vorstellung von der Antike schaffen. Die äussere Form mag uns wohl oft wie eine Spielerei erscheinen, für die geistige Entwickelung ist dieser Idealismus, diese, wenn auch überspannte, doch grossartige Idee von den Zielen ihrer wissenschaftlichen Arbeit, von ihrer geistigen Führerschaft, durch die sie wohl eine Wiedererweckung der römischen Weltherrschaft in einer Art von geistigem Imperialismus erträumen mochten, doch von höchster Bedeutung gewesen.

Vor allem der Künstler konnte in einer solchen ideellen Rekonstruktion antiken Geistes und antiken Lebens einen idealen Inhalt finden, den er in seiner inneren humanistischen Ungläubigkeit — neben der ja äussere

[1] Siehe Tiraboschi, *Storia d. Lett. italiana* VI, p. 304 ff. — Scardeone p. 57. — Maffei, *Verona illustrata* II, p. 189. — Voigt, *Wiederbelebung des classischen Altertums.* — Ueber Feliciano s. a. Mommsen, *Corpus inscr. lat.* X, 1. — Schöne, *Ephimeris epigraphica* 1872, p. 255. — Henzen, *Monatsbericht der Berliner Akad.* 1860, p. 221; 1868, p. 382. — Ueber Fra Giocondo s. Vasari V, p. 261 und Urbani de Ghelthof im *Bolletino di Arti*, Venezia 1877—1879, I, p. 6 und 26; II, p. 1 und 33.

[2] Siehe Vittorio Rossi in *Giornale storico della letteratura italiana* XIII (1889), p. 101.

Observanz der kirchlichen Regeln sehr wohl bestehen konnte — aus den religiösen Gegenständen, die er zumeist darzustellen hatte, nicht zu schöpfen vermochte. Jede grosse Kunst strebt naturgemäss nach einer solchen Erhebung über das Alltägliche in ein erträumtes Reich, mag es nun wie hier auf dem heimischen, zum Teil auch wissenschaftlich erforschten Boden der antiken Welt aufgebaut sein, oder wie von Rembrandt in der geheimnisvoll leuchtenden und beleuchteten Märchenpracht des Orients, oder wie von Watteau in den arkadischen Gefilden, oder wie von den Romantikern unseres Jahrhunderts in der Poesie mittelalterlichen Rittertums gesucht werden. Vom aktuellen Gegenstande der Darstellung kann dieser ideale Inhalt durchaus unabhängig bleiben, die Empfindung des Künstlers trägt ihn in jeden noch so heterogenen Gegenstand, den er darzustellen hat. Mantegna brauchte deshalb nicht zu antiken Gegenständen zu greifen; die unbefangene, grossartig überlegene Auffassungsweise des rein Menschlichen, die ihm die Antike inspirierte, konnte er auch in Darstellungen der christlichen Legende zum Ausdruck bringen, wie wir das bei der Betrachtung der einzelnen Werke beobachten konnten.

Im Verkehr mit diesen archäologisch gebildeten Freunden und Gönnern konnte Mantegna die reichen Kenntnisse der antiken Sagenstoffe und Geschichte, der Schriftsteller, der Altertümer und Kunstwerke sammeln, die ihm ein selbständiges, eingehendes Studium ermöglichten, die ihm den Ruf eines der besten Kenner der alten Kunstdenkmäler verschafften und ihn befähigten, den der Antike entlehnten Stoffen, wie es die gelehrte Zeit verlangte, auch äusserlich eine historisch korrekte Form zu geben.

Es mögen die glücklichsten Jahre seines langen, arbeitsamen Lebens gewesen sein, die Mantegna mit diesen gleichstrebenden und verständnisvollen Freunden in Padua und in Verona verlebte. Wir verstehen recht wohl, warum er zauderte, in die Dienste eines Herrn zu treten, seine goldene Freiheit den Launen eines Fürsten zu opfern. Die Welt stand ihm offen. Reichliche Aufträge gaben ihm lohnenden Verdienst. Schnell hatte er sich berühmt gemacht. Fürsten, Prälaten und Gelehrte suchten ihn nicht allein als den grossen Künstler, sondern auch als den überlegenen, gebildeten Geist und als liebenswürdige Persönlichkeit. Seit 1454 war Mantegna, wie schon erwähnt, mit Jacopo Bellinis Tochter Nicolosia vermählt. Vasaris Angabe wird durch das Testament des Künstlers von 1504 und durch einen Brief Isabellas von Este an Giovanni Bellini (19. Oktober 1505), in dem sie von Mantegna als seinem Schwager spricht, bestätigt. Die Zeit der Vermählung lässt sich einem jüngst

entdeckten Dokument vom 25. Februar 1454 (1453 Venezianischen Stiles) entnehmen, demzufolge Jacopo Bellini sich auf seine Arbeit in der Scuola di S. Giovanni Evangelista in Venedig einen Vorschuss auszahlen lässt, um seine Tochter Nicolosia für die Ehe auszustatten.[1]

In den Briefen des Marchese Lodovico von 1458 und 1459 ist schon von seiner Familie die Rede. Nicolosia muss jedenfalls noch 1468 gelebt haben, aber schon vor dem Gatten gestorben sein, da sie in seinem Testamente von 1504 als verstorben erwähnt wird. Leider ist uns über Nicolosia nichts überliefert, und es bleibt ganz unserer Phantasie überlassen, uns von der Schwester Giovanni Bellinis eine Vorstellung zu machen, ihre Gestalt unter seinen Madonnen zu suchen, sie der zarten, poesievollen, menschlich und künstlerisch vornehmen Empfindungsweise ihres Bruders teilhaftig zu glauben. Das Verhältnis der Mitglieder der Familie Mantegna zu einander, besonders das der Söhne zum Vater, scheint jedenfalls ein überaus herzliches gewesen zu sein. Ganz ähnlich wie bei Rembrandt lässt auch Mantegnas finanzielle und gesellschaftliche Lage erst nach dem Tode der Frau jene Unordnung erkennen, die zu Zwistigkeiten in der Familie führte und die letzten Jahre seines Lebens verbitterte. Damals verlebte Mantegna die ersten glücklichen Jahre seiner Ehe, die ihn jedenfalls nicht aus der künstlerischen Atmosphäre entfernte. Wir können wohl annehmen, dass durch die enge Verbindung mit den Bellini unserem Mantegna der Zugang zu den künstlerischen und gelehrten Kreisen und zur vornehmen Welt wesentlich erleichtert worden ist.

Vasari scheint einen längeren Aufenthalt Mantegnas in Verona vorauszusetzen; wie aber aus der Korrespondenz mit dem Markgrafen von Mantua hervorgeht, war der Künstler bis zu seiner Uebersiedelung nach Mantua dauernd in Padua ansässig und wird nur kürzere Ausflüge von dort, wie später von Mantua aus, nach dem nahen Verona unternommen haben. Vasari giebt an, er habe damals in Verona für den Altar der Heiligen Christoph und Antonius in einer Kirche, deren Namen er zu nennen unterlässt, eine Tafel gemalt.[2] Ebensowenig wie dieses Werk lassen sich

[1] Siehe Paoletti, *Raccolta di Documenti inediti dall' Archivio di Venezia*, Padova 1894, fasc. 1 (s. Anhang).

[2] Das Bild für S. Maria in Organo in Verona, das Vasari in einem Atem mit diesem Werke und dem Altar von S. Zeno nennt, ist, wie sich aus den Ausgabebüchern der Kirche feststellen lässt, erst 1496—1497, und zwar in Mantua, von Mantegna gemalt worden und noch heute in dem 1497 datierten Gemälde der Sammlung Trivulzio in Mailand nachweisbar. Vasaris Angaben sind überhaupt so ungenau und wirr, dass sie für die Chronologie der Werke Mantegnas nicht verwertet werden können.

von den Fresken, die er an Häusern in Verona ausgeführt haben soll,[1] heute Spuren nachweisen. Mantegneske Freskenreste giebt es in Verona wie in Mantua genug, aber keiner von ihnen kann mit Wahrscheinlichkeit als Werk Mantegnas bezeichnet werden.

[1] Ridolfi, *Meraviglie* I, 113. — Crowe u. Cavalcaselle V, p. 401.

Abb. 64. Medaille auf Marchese Lodovico von Mantua von Vittore Pisano. Vorderseite.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

Abb. 65. Bronzebüste des Marchese Lodovico von Mantua von Donatello.
Berlin. Museum.

KAPITEL V.

MANTEGNA IN MANTUA.

Während der Arbeit an dem Altargemälde für S. Zeno erhielt Mantegna die ehrenvolle Einladung vom Markgrafen Lodovico von Mantua, an seinen Hof überzusiedeln und seine Thätigkeit seinen Diensten zu widmen. Gewiss wird der Markgraf Proben von Andreas Geschicklichkeit gesehen, vielleicht sogar bei einem Aufenthalte in Padua die Fresken in der Eremitanikirche und andere Werke des Künstlers bewundert haben. Männer, wie Kardinal Mezzarota oder Matteo Bossi, die Mantegna persönlich kannten, mochten ihm von dem jungen Manne, dessen Talent Aufsehen erregte, erzählt haben. Wahrscheinlich war es vor allem ein Beamter seines Hofes, Samuele da Tradate, von dessen freundschaftlichen und wissenschaftlichen Beziehungen zu Feliciano, Marcanova und zu Mantegna schon die Rede gewesen ist, der die Aufmerksamkeit des Markgrafen auf den jungen Künstler lenkte, in dem sich die höchste künstlerische Begabung in so einziger Weise mit litterarischer Bildung und wissenschaftlichem Interesse für die Erforschung des klassischen Altertums verband.

Gerade ein solcher Mann musste nach dem Sinne des Fürsten sein, dessen Kunstsinn durch eine gelehrte Erziehung eine ganz ähnliche Richtung erhalten hatte. Der Ruhm des Malers bildete den Hintergrund, vor dem die Schilderung Samueles die Gestalt Mantegnas dem Marchese in so leuchtenden Farben erscheinen liess, dass in ihm der lebhafte Wunsch erwachte, diesen neuen Stern an seinen Hof zu ziehen, dass er mit freundlichen Worten, mit Versprechungen und Ehrenbezeugungen nicht kargte und mit bewunderungswürdiger Liebenswürdigkeit und Geduld den Widerstand des zaudernden und wortkargen Künstlers zu überwinden suchte.

Die erste Aufforderung, die Lodovico an Mantegna gerichtet hat, ist nicht erhalten, wahrscheinlich war sie durch einen Vertrauensmann mündlich übermittelt worden. Das älteste uns bekannte Schriftstück, das Lodovico in Beziehung zu Mantegna zeigt, ein Brief des Markgrafen an den Maler vom 5. Januar 1457, nimmt schon auf frühere Verhandlungen und eine zusagende Antwort Andreas Bezug. Der Marchese drückt seine Freude über Mantegnas Bereitwilligkeit, in seine Dienste zu treten, aus und ermahnt ihn dringend, Padua zu verlassen, um sich vor der dort herrschenden Pest zu sichern und das Gemälde für den Protonotar in Verona zu vollenden. Trotz erneuter Aufforderungen Lodovicos ist Mantegna aber doch bis zu seiner Uebersiedelung nach Mantua in Padua geblieben, er hat sogar sein Haus dort noch lange (bis 1492) behalten.

Der Marchese wünschte jedenfalls, Mantegna in Verona sich etwas näher und erreichbarer zu haben und ihn vor allem dadurch aus dem heimatlichen Kreise, der eine so grosse Anziehungskraft auf ihn ausgeübt zu haben scheint, zu entfernen. Am 27. November fragt Lodovico beim Protonotar an, ob das Gemälde, das Mantegna für ihn zu malen habe, noch nicht vollendet sei. Im April des folgenden Jahres hören wir, dass der Bildhauer Luca Fancelli (Luca Tajapietra) zu Mantegna gesandt worden ist, um anzufragen, wie es mit der Uebersiedelung stände. Auf den Bericht des Lukas schreibt der Markgraf am 15. April 1458 an Mantegna einen langen Brief, in dem er die schon gemachten Anerbietungen noch erhöht, ihm eine Besoldung von 15 Dukaten monatlich, Wohnung, Getreide für 6 Personen und Holz verspricht. Er fügt noch viele gute Worte hinzu und erklärt sich sogar bereit, wenn Mantegna damit nicht zufrieden sei, sein Möglichstes thun zu wollen, so dass sein Gehalt ihm der geringere Teil seiner Belohnung scheinen solle. Auch die Uebersiedelung solle ihm keine Kosten verursachen, sobald er bereit sei zu kommen, werde ein Schiff ihn mit seiner Habe und seiner Familie nach Mantua abholen. Er bewilligt ihm auch gerne die sechs Monate Frist, die Mantegna zur Vollendung des

Altarbildes für S. Zeno gefordert hatte, ja er will sogar noch ein paar Monate länger, bis nächsten Januar, warten, damit Mantegna in Ruhe alle seine Angelegenheiten dort besorgen könne und mit ruhigem Gemüt zu ihm komme. An freundlichen Worten und Versicherungen, dass er seine Versprechungen halten werde, hat es der Marchese also nicht fehlen lassen. In der That hatten, wie der Fürst selber in dem Briefe andeutet, die Freunde, die ihn wohl in Padua halten wollten, den Künstler vor zu grosser Vertrauensseligkeit gewarnt. Man wüsste ja, was man von den Versprechungen der grossen Herren zu halten hätte. Von besonderem Interesse ist dieser Brief, der die definitiven Abmachungen zwischen dem Fürsten und dem Maler enthält, noch deshalb, weil Mantegna 20 Jahre später auf ihn Bezug nimmt, als er in der That in die unangenehme Lage versetzt war, den Fürsten an seine Versprechungen erinnern zu müssen.

Bis zum Dezember scheint der Marchese geduldig gewartet zu haben. Da Mantegna augenscheinlich nichts von sich hören liess, schickt er nun seinen Ingenieur Giovanni da Padova, also einen Landsmann Andreas, mit einem Briefe vom 26. Dezember 1458 nach Padua, um dem säumigen Künstler mit freundlichen Worten sein Versprechen ins Gedächtnis zu rufen. Bald darauf wird wieder ein Bote an Mantegna gesandt, Zaccaria da Pisa, auf dessen Bericht hin ihm ein neuer Urlaub von zwei Monaten, den der Künstler zur Vollendung des Altarbildes für den Protonotar gefordert hatte, bewilligt wird (Brief vom 2. Februar 1459). Auch dem Protonotar Gregorio Correr wird in einem höflichen Schreiben desselben Datums von dem neuen Zugeständnisse Mitteilung gemacht.

Mantegna muss damals schon offiziell im Dienste des Markgrafen von Mantua gestanden haben, denn durch ein Patent vom 30. Januar 1459,[1] in dem Lodovico ihn „unsern viellieben Diener (familiaris), den wir in unsere Dienste genommen haben", nennt, wird ihm auf seinen Wunsch ein Wappen verliehen und die Erlaubnis erteilt, eine Devise der Gonzaga „par un désir" zu führen. Um so grösser war also die Güte des Fürsten, seinem Hofmaler noch vor dem Eintritte in seinen Dienst so lange Urlaub zu gewähren. Aber seine Geduld sollte noch auf härtere Proben gestellt werden. Noch war die Frist von zwei Monaten nicht verstrichen, als schon ein neues Hindernis in Sicht kommt. Der Podestà von Padua, Jacopo Antonio Marcello hatte den Marchese gebeten, Mantegna noch acht bis zehn Tage länger in Padua zu lassen, damit er eine für ihn angefangene kleine Arbeit (eine „operetta") — wie wir oben gesehen

[1] S. Davari, *Archivio storico dell'Arte* I (1888), p. 81 (s. Anhang).

haben, wohl den Oelberg in der National-Gallery in London — vollenden könne. So sehr der Brief des Marchese an Messer Marcello (14. März 1459) auch von Höflichkeit überfliesst, so lässt er ihn doch wohl merken, dass die Gewährung seiner Bitte für ihn keine Kleinigkeit sei, und noch deutlicher giebt er dem Künstler selber in einem Schreiben vom gleichen Tage zu verstehen, dass der Aufschub für diese zehn Tage und nicht für länger gewährt sein solle.

Aber die zehn Tage und noch viele andere waren verflossen, ohne dass Meister Andrea seine Ankunft anzeigte, so dass der Marchese, nachdem er, wie er sagt, noch das Fest der Himmelfahrt hat vorübergehen lassen, in einem Briefe vom 4. Mai von neuem in den Säumigen dringen muss, nun endlich sich nach Mantua auf die Reise zu machen. Diesmal schickt er ihm, ausser vielen freundlichen Worten, gleich 20 Dukaten Reisegeld mit. Aber immer noch machte der Künstler keine Anstalten zum Aufbruch. Das Gemälde für S. Zeno hatte offenbar viel mehr Zeit in Anspruch genommen, als er ursprünglich geglaubt hatte, oder andere Aufträge, wie z. B. der heilige Sebastian der Wiener Gallerie und die Bildnisse Kardinal Mezzarotas und Matteo Bossis, die er vielleicht nicht wohl von der Hand weisen konnte oder wollte, hatten die Arbeit unterbrochen.

Ende Juni 1459 endlich teilt Mantegna seinem neuen Herrn mit, dass er die Altartafel für den Protonotar nun nach Verona bringen werde, um dort die letzte Hand an das Werk zu legen. Das geht aus der Antwort des Marchese vom 29. Juni 1459 an Mantegna hervor, die ausser den gewöhnlichen Liebenswürdigkeiten und Ermahnungen die dringende Bitte enthält, Mantegna möchte, wenn das Gemälde für S. Zeno durchaus nicht in Mantua vollendet werden könne, doch wenigstens auf einen Tag nach Mantua herüberkommen, um sein Gutachten über die Kapelle des Schlosses, die ganz in seiner Weise ausgeführt werden solle, abzugeben. Der Eifer Lodovicos ist um so bemerkenswerter, als gerade damals ganz Mantua voll war von Kardinälen, Fürsten und Gesandten, die sich um Papst Pius II. seit dem Mai des Jahres zum Kongress versammelt hatten, und an die Aufmerksamkeit wie an die Kasse des Marchese keine kleinen Anforderungen stellten.[1]

Die Reise, die Mantegna nach Verona unternahm, um das Altarbild in S. Zeno aufzustellen und an Ort und Stelle zu vollenden, scheint nun aber auch die letzte Verzögerung seiner Uebersiedelung nach Mantua

[1] Siehe Pius II. (Enea Silvio Piccolomini), *Commentarii*, Francoforti 1614, p. 60ff. und die *Mantuaner Chroniken*, besonders die des Andrea Schivenoglia, herausg. von C. d'Arco, *Raccolta di cronisti e docum. Stor. Lombardi ined.* II, Milano 1857, p. 135 ff. — Pastor, *Geschichte der Päpste* II (2. Aufl., Freiburg 1894), p. 35 ff.

gewesen zu sein, denn alles lässt darauf schliessen, dass er bald nach diesem Schreiben vom Juni 1459 sich in Mantua niedergelassen habe. Von Arbeiten Mantegnas für die Gonzaga hören wir allerdings erst am 7. August 1460, und der Brief des Zaccaria da Pisa aus Florenz an die Markgräfin Barbara vom 9. Mai 1460,[1] in dem die geputzten, schönen Frauen, die den Mantuanern bei S. Maria Novella in Florenz entgegenkommen, mit den Figuren in Mantegnas, des trefflichen Meisters, Bildern verglichen werden, zwingt an sich nicht unmittelbar zu dem Schlusse, dass Mantegna damals schon im Dienste Lodovicos gestanden haben müsse, zumal Zaccaria selber bei den Verhandlungen mit Mantegna beteiligt gewesen ist. Wohl aber können wir eine genaue Zeitbestimmung für seine Uebersiedelung jenem Briefe vom 13. Mai 1478, in dem Mantegna seinem Herrn die früheren Versprechungen ins Gedächtnis rufen zu müssen glaubte, entnehmen. Offenbar hatte er alle die alten Briefe und seine eigenen Aufzeichnungen vor sich, als er schrieb: „es sind nun beinahe 19 Jahre, seit ich in eure Dienste getreten bin". Wir können also mit Sicherheit annehmen, dass Mantegna in der zweiten Hälfte des Jahres 1459 nach Mantua übergesiedelt sei, also gerade, als dort das ebenso pomphafte wie erfolglose Konzil zur Vorbereitung eines Türkenkrieges von Papst Pius II. abgehalten wurde. Die glänzende Versammlung wird gewiss auch auf den Künstler eine grosse Anziehungskraft ausgeübt haben.

Wenn auch Mantegna von seinem künstlerischen Gefühle richtig geleitet war, als er zauderte und zögerte, auf seine Freiheit zu verzichten und die Heimatsstadt und seinen gelehrten und kunstverständigen Freundeskreis, das Gebiet der mächtigen und reichen Seestadt, in der Kunst und Wissenschaft ein freies Asyl hatten, zu verlassen, so konnte er doch für seine litterarischen und antiquarischen Interessen in dem gebildeten Fürstenhause Mantuas und in der dort, in der Geburtsstadt Virgils, heimischen gelehrten Welt Ersatz für das Verlorene zu finden hoffen. Unter den Wissenschaft und Kunst liebenden und fördernden Fürstenfamilien Italiens stand das Geschlecht der Gonzaga schon seit langer Zeit in allererster Reihe.

Im Jahre 1328 hatte sich Luigi Gonzaga,[2] nach Niederwerfung der herrschenden Familie der Buonacolsi, zum Herrn von Mantua aufgeschwungen, das er als gewählter Capitano generale und als Vicario dell' Impero regierte. Seine Grundsätze einer klugen und milden,

[1] Armand Baschet, *Gazette des Beaux-Arts* XX (1866). — Portioli, *I Gonzaga ai bagni di Petriolo,* Mantova 1869, p. 6 (s. Anhang).

[2] Siehe Intra, *Degli storici e dei cronisti Mantovani. Memorie dell' Accademia Virgiliana in Mantova,* 1877/78, p. 171. Die hauptsächlichsten Quellen sind: Platina,

volksfreundlichen Regierung sind in der Familie fast immer herrschend geblieben und haben ihr das Vertrauen und die Anhänglichkeit des Volkes dauernd erhalten. Sie steht neben den Montefeltre in Urbino darin fast einzig da unter den italienischen Tyrannenfamilien der Renaissance. Die dauernd bedrohte Stellung des kleinen Staates zwischen mächtigen, fast in stetigem Kampfe miteinander befindlichen Nachbarn, vor allem Mailand und Venedig, erforderte eine grosse diplomatische Geschicklichkeit und kriegerische Tüchtigkeit des Staatsoberhauptes. Nur durch geschicktes Lavieren zwischen den streitenden Parteien in Oberitalien und besonders durch die Gewohnheit der Fürsten, ihre militärischen Talente und ihre Söldnerscharen immer, natürlich gegen gute Bezahlung, in den Dienst des augenblicklich schwächeren Teiles zu stellen, konnte die Unabhängigkeit des Landes erhalten werden. So sehen wir die Herren von Mantua in stetigem Wechsel als Generale bald der mailändischen Herzöge, bald der venezianischen Republik, gelegentlich auch im Dienste von Florenz oder Neapel ihre Scharen auf den Kampfplatz führen. So erhielten sie sich ihren Staat und erhöhten die nicht allzu reichlichen Einkünfte, die ihnen ihr Land gewähren konnte. Mit den kleineren Fürsten suchten sie durch persönliche Freundschafts- oder Familienbeziehungen ein friedliches oder freundschaftliches Verhältnis aufrecht zu erhalten.

Die Gonzaga zeichneten sich aber auch in der Pflege der materiellen und geistigen Wohlfahrt ihres Landes vorteilhaft vor den meisten, ja fast allen anderen italienischen Fürsten der Zeit aus. Sie gehörten zu den wenigen, die einsichtig genug waren, den Vorteil für ihre Herrschaft und für ihre Wohlfahrt nicht in rücksichtsloser Ausbeutung ihrer Unterthanen, sondern in einem verhältnismässig gerechten Regiment und in lebhafter Fürsorge für die industriellen Interessen des Landes zu sehen. Sie konnten in der That auch die Früchte ihrer Klugheit ernten; das Land und die Fürstenfamilie hatte von Revolutionen, Verschwörungen, wie sie anderswo an der Tagesordnung waren, wenig zu leiden und konnte sich bis zur grossen Plünderung im Jahre 1630 trotz Pest und dauernder Kriege eigentlich immer eines ziemlich grossen Wohlstandes erfreuen.

Mit den übrigen italienischen Dynastien teilten die Gonzaga das feine Verständnis für die Bedeutung von Kunst und Wissenschaft für die Hebung ihres Ansehens und des Glanzes ihrer Herrschaft. Ja, den fast

Historia Mantuana ad annum 1464, in: Muratori, *Rer. ital. script.* XX, p. 608 ff. — Equicola, *Cronica di Mantova,* Mantova 1521, 2. Ausg., 1607. — Volta, Leopoldo Camillo, *Compendio della storia di Mantova,* Mantova 1807—1838. — d'Arco, *Storia di Mantova,* Mantova 1871—1874, vol. IV.

durchgehends tüchtigen und intelligenten Mitgliedern des Hauses Gonzaga diente Kunst und Wissenschaft nicht bloss zur Befriedigung ihrer Eitelkeit und Ruhmessehnsucht, viele von ihnen hatten auch wirklich ein persönliches Verhältnis zu den geistigen Idealen, die sie pflegten. Schon Guido und Lodovico Gonzaga bewiesen durch ihre Freundschaft mit Petrarca, den sie mehrere Male in Mantua glänzend aufnahmen, ihre Kunstliebe. Besondere Beachtung verdient dann der Grossvater Lodovicos Gian Francesco I., der sich 1389 in Frankreich aufgehalten und eine Bibliothek zusammengebracht hatte, die bei seinem Tode (1407) aus fast 400 Bänden, darunter 32 italienischer und 67 französischer Autoren bestand.[1] Sein Sohn, der freigebige Gian Francesco II., der 1407 zur Regierung kam und 1433 von Kaiser Sigismund in Mantua selber zum Markgrafen erhoben wurde, kann als der eigentliche Gründer der gelehrten Schule von Mantua angesehen werden.[2] Erst 1433 wird das „Studio" vom Kaiser als Universität anerkannt und privilegiert, aber seine Thätigkeit reicht über 30 Jahre zurück und schon seit dem Jahre 1423 wirkte hier *Vittorino de' Rambaldoni da Feltre*, „uomo di Socratico ingegno", wie ihn Platina nannte, der noch heute als das Muster des genialen, edlen und aufopferungsvollen Lehrers gilt, durch den Mantua in die erste Reihe der Pflegstätten der modernen Kultur getreten ist.[3]

Wie er selber mit glühender Begeisterung und eiserner Energie die antike Kultur und das Wissen seiner Zeit zu seinem geistigen Eigentum sich gemacht und in entbehrungsvollen Studien, unter Giovanni da Ravenna, Guarino und anderen, seinen Charakter zu wirklich vornehmer Grösse geläutert hatte, so gingen auch die Ziele seiner Erziehung über den wissenschaftlichen Unterricht hinaus auf eine allseitige Bildung des Körpers und des Geistes und vor allem des Charakters seiner Schüler. Er gehört zu den wenigen, in denen der Geist des klassischen Altertums in seiner

[1] Siehe Braghirolli, in der „*Romania*" IX (1880), p. 497. Siehe auch die oben genannten Handbücher über die *Geschichte des Humanismus*.

[2] Siehe Stefano Davari, *Notizie storiche intorno allo studio pubblico ed ai maestri del sec. XV e XVI in Mantova*. Mantova 1876.

[3] Siehe Platina, *Vita di Vittorino da Feltre* in: *Vairani Cremonensium monumenta Romae extantia*, Rom. 1778, vol. I. — Prendilacqua, *Vita di Vittorino da Feltre* (herausg. von Morelli), Padova 1774. — Tiraboschi, *Storia d. letteratura italiana* VI, p. 1016—1023. — Rosmini, Carlo, *Idea dell'ottimo precettore*, Bassano 1801. — Benoît, *Vittorin de Feltre ou de l'éducation en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris 1853. — W. H. Woodward, *Vittorino da Feltre and other humanist educators*, Cambridge 1897, wo die Litteratur zusammengestellt ist.

edelsten Gestalt sich harmonisch mit einer aufrichtigen christlichen Gläubigkeit verband, weil er eben über die Form hinaus in den grossartig ethischen Gehalt beider durchzudringen strebte.

Gian Francesco hatte ihn in erster Linie berufen, um ihm die Erziehung seiner Kinder anzuvertrauen, doch durfte Vittorino auch anderen seinen Unterricht zu gute kommen lassen. Nicht allein die Gebildetsten der Mantuaner Familien sondern auch eine lange, glänzende Reihe berühmter Humanisten sind aus der Schule Vittorinos hervorgegangen. Seine Schüler gewesen zu sein, rühmten sich Männer wie Georgios Trapezuntios, Teodoro Gaza, Gregorio Correr, Federico da Montefeltre, Herzog von Urbino,[1] Lorenzo Valla, Basinio da Parma und viele andere. Vittorino fand für seine schwere Aufgabe allerdings eine sichere Stütze sowohl in dem Markgrafen, der ihm völlig freie Hand liess, als auch in dessen Gemahlin Paola Malatesta, die von den Zeitgenossen als ein Wunder von Klugheit, Güte und Frömmigkeit gepriesen wird, und in den Kindern selber, die mit grosser Liebe und Verehrung an dem ehrwürdigen Lehrer hingen. Lodovico, das älteste der Kinder des Markgrafen, soll sich auch noch als Markgraf bei dem Eintritte des alten Lehrers stets ehrfurchtsvoll von seinem Sitze erhoben haben. In einem solchen Zuge spricht sich aber nicht bloss die Verehrung für die Person, sondern auch die Empfindung für die Bedeutung der Sache, die sie vertritt, aus.

In der That wurde die humanistische, auf der Kenntnis der antiken Litteratur beruhende Bildung als unerlässlich für den Menschen in hoher gesellschaftlicher Stellung gehalten. So nahmen ausser den Söhnen Lodovico, Carlo, Gianlucido und Alessandro, auch die Töchter an dem gelehrten Unterrichte teil. Unter ihnen zeichnete sich besonders Cecilia aus, die schon als Kind von acht Jahren durch ihre lateinischen Verse und ihre gründlichen Kenntnisse des Griechischen den gelehrten Ambrogio Traversari in Erstaunen setzte, und an die später, als sie gegen den Willen der Eltern in ein Kloster treten wollte, der uns schon bekannte Protonotar Gregorio Correr seine Schrift „de fugiendo saeculo“ richtete. Ihre anmutigen Züge zeigt uns eine Medaille Pisanellos. Ueberhaupt machte sich bei mehreren Mitgliedern der Familie Gonzaga eine Neigung zum klösterlichen oder wenigstens zum zurückgezogenen, ganz der Wissenschaft gewidmeten Leben geltend, besonders bei denen, die wie Alessandro durch das Familienübel des Buckels von der öffentlichen Thätigkeit ausgeschlossen

[1] Unter den Bildern der berühmtesten Philosophen und Dichter im Schlosse in Urbino (jetzt im Louvre) hatte Herzog Federigo auch das des Vittorino da Feltre anbringen lassen.

waren. Gianlucido, der Lieblingsschüler Vittorinos, der ganz jung 1448 starb, soll den ganzen Virgil auswendig gewusst und antike Medaillen gesammelt haben.

Unter den Nachfolgern Vittorinos, der 1446 starb, sind besonders Jacopo da San Cassiano (1446—49), Ognibene da Lonigo (1449—53), Bartolomeo Sacco genannt Platina, Senofonte Filelfo, Pietro Tribraco, Mario Filelfo, Colombino da Verona, Pietro Marcheselli di Viadana und Francesco Vigilio (1502) zu nennen, die alle wesentlich zur Erziehung der Kinder der Familie Gonzaga berufen worden sind. In der „Casa giocosa“,[1] einer Art von Konvikt, in dem Vittorino seine Zöglinge, die Fürstenkinder wie die fremden, selbst die ganz armen, in allen Wissenschaften und Künsten, in ernsten und heiteren Uebungen des Geistes und des Körpers unterwies, hat auch Lodovico, der, 1414 geboren, im Jahre 1444, nach dem Tode seines Vaters Gian Francesco die Regierung antrat, die Anregungen zu einem ernsten und verständnisvollen Interesse für Wissenschaft und Kunst empfangen.

Die Eifersucht seines kriegstüchtigen, aber gewaltthätigen und ränkevollen Bruders Carlo, der vom Vater besonders begünstigt wurde, hatte seine Jugend vergiftet und ihn sogar dazu getrieben, aus dem väterlichen Staate zu fliehen und in die Dienste Herzog Filippo Maria Viscontis von Mailand, gegen den der Vater, als Feldherr der Venetianer, damals Krieg führte, zu treten. Nur mit Mühe konnte eine Versöhnung zwischen Vater und Sohn herbeigeführt werden. Lodovico hatte sich trotzdem seinen milden, gerechten Sinn bewahrt und in seiner 34jährigen Regierung zum Wohle seines Landes bethätigt. Er baute ein grosses Krankenhaus, liess Kanäle anlegen und Strassen pflastern, am Turme des Stadthauses eine kunstreiche Uhr anbringen und förderte die Buchdruckerkunst, die 1472 mit dem Druck des Decamerone durch Pietro Adamo de' Micheli, dem Dante, den Georg und Paul Butzbach herausgaben, und Teodoro Gazas Uebersetzung der Problemata des Aristoteles ihre Thätigkeit begann. In seinem wirklich landesväterlichen Verhältnisse zu seinen Unterthanen bildete er eine rühmliche Ausnahme unter den italienischen Fürsten seiner Zeit.

Ihm zur Seite stand seine gleichgesinnte Gemahlin, Barbara von Brandenburg, die als Kind durch Kaiser Sigismund ihm verlobt, nach Mantua gekommen war und dort Vittorinos Unterricht genossen hatte.

[1] Eigentlich „Casa gioiosa“ (Haus der Freude), schon 1380 von Francesco Gonzaga zur Erweiterung des Palastes (der Corte) erbaut. Siehe PAGLIA, *Arch. stor. Lomb.* XI (1884), p. 150.

Sie wird von den Zeitgenossen mit Recht als das Muster einer trefflichen Gattin und Mutter, einer gebildeten klugen Fürstin, die in der Abwesenheit des Herren auch die Zügel der Regierung thatkräftig zu führen vermochte, hoch gepriesen.[1] Von dem lebhaften Interesse der Gonzaga für Wissenschaft und Kunst giebt eine ausgedehnte Korrespondenz mit Gelehrten und Künstlern, die sie förderten und beschäftigten, und mehr noch die Sorgfalt, die sie der Erziehung ihrer Kinder widmeten, glänzendes Zeugnis. Besonders mit Francesco Filelfo und mit Platina, der in ihrem Staate geboren war, standen die Gonzaga dauernd in lebhaftem Verkehr. Der Fürsprache seines Schülers, des Kardinals Francesco, des Sohnes Lodovicos, verdankte Platina die Befreiung aus seiner ersten Gefangenschaft in der Engelsburg unter Paul II. Für den Markgrafen besorgte Platina in Florenz Kopien von Handschriften, z. B. der Werke des Virgil, die Lodovico in einer textlich sorgfältig durchgesehenen und mit Miniaturen reich verzierten Abschrift zu besitzen wünschte. Lodovico besprach selber mit Platina die Aenderungen, die er an dessen, Kardinal Francesco Gonzaga gewidmeter Geschichte von Mantua für nötig hielt. Auch Baccio Ugolini besorgte ihm Codices, z. B. von Tibull, Properz, Ovid und Petrarca. Janus Pannonius und Guarino widmeten ihm Gedichte und Schriften und Francesco Filelfo wandte sich mit Vorliebe und besonderem Vertrauen in seinen Geldnöten an diesen seinen freundlichsten und gutmütigsten Gönner.[2] Die Schriften, die man ihm sandte, studierte er mit grosser Sorgfalt und liess sich die griechischen Verse, die an ihn gerichtet wurden, ins Lateinische übersetzen. In die Bäder von Petriolo liess er sich die Werke des Curtius, Lukanus und des heiligen Augustinus nachsenden.[3] Seine litterarischen Studien waren überhaupt recht gründliche. Seiner Meinung nach sollte die lateinische Grammatik die hauptsächlichste, nützlichste und notwendigste Grundlage für die Bildung eines Fürstensohnes sein. (Brief an Guarino vom 12. Januar 1457.) Auch Kopien antiker Inschriften hat Lodovico sich aus verschiedenen Sammlungen des Cyriacus von Ancona und anderer in eine Handschrift zusammentragen lassen.[4]

[1] Siehe Bernhard Hoffmann, *Barbara von Hohenzollern, Markgräfin von Mantua,* Ansbach 1881. — Friedländer, *Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen* IV (1883), p. 49. — *Hohenzollern-Jahrbuch* 1899, p. 66ff.

[2] Siehe Muratori, *Rer. ital. script.* XX, p. 608ff. — Luzio e Renier, *Il Platina e i Gonzaga* (Giornale storico della letteratura ital. XIII [1887], p. 102—105. 433) und: *Il Filelfo e l'umanesimo alla corte dei Gonzaga* (ebendort XVI [1890], p. 119ff.).

[3] Portioli, *I Gonzaga ai Bagni di Petriolo,* Mantova 1869.

[4] Siehe *Giornale storico della letteratura ital.* XVI (1890), p. 159.

Die lebhafte Anteilnahme der Gonzaga an den Bestrebungen der antikisierenden, humanistischen Studien bethätigte sich aber auch in hervorragender Weise in der modernsten Liebhaberei der Renaissance, den scenischen Aufführungen antiker oder der Antike nachgebildeter moderner Schauspiele. Es bildet einen besonderen Ruhmestitel Mantuas, dass hier im Jahre 1472 die erste Aufführung eines weltlichen Schauspieles in italienischer Sprache, des „Orfeo“ von Angelo Poliziano, stattgefunden hat. Aufführungen von Stücken von Plautus und Terentius, im Original oder in Uebersetzung, erfreuten sich bald einer grossen Beliebtheit, und die Gonzaga wetteiferten mit den Este und anderen in der glänzenden Ausstattung und vorzüglichen Recitation solcher Schauspiele.[1] Vielleicht stand schon die erste Arbeit Mantegnas in Mantua, von der wir hören (1460), die Zeichnung eines Wappenschildes, auf den, jedenfalls in stilgerecht konstruierten antiken Buchstaben, Verse aus Plautus gesetzt werden sollten,[2] in Beziehung zu einem derartigen Versuche einer dramatischen Aufführung oder zu einer ähnlichen Schaustellung antiker Gegenstände, vielleicht als Schmuck des Theatersaales oder der Bühne selber.

Wenn auch genauere Nachrichten fehlen, so lassen doch diese und andere Andeutungen, z. B. die Aufführung der „Festa di Lauro“ des Gian Pietro della Viola 1486 und 1489, darauf schliessen, dass das Interesse für das Theater schon älteren Ursprunges ist und sich hier stets lebendig erhalten hat. Auch die grosse Anzahl von Nachahmungen antiker Dramen durch die Dichter der Renaissance seit Mussato und Petrarca und seit Gregorio Correr, der 18jährig sein Drama „Progne“ in Mantua (1429) schrieb, können als Bestätigung dafür dienen.[3] Eine besondere Bedeutung müssen diese dramatischen Aufführungen auch für die bildende Kunst gehabt haben, weil einerseits den Malern in der Ausschmückung der Theatersäle und in den Gemälden für die Hintergründe und Scenerien eine neue Aufgabe gestellt wurde, andererseits auch sie selber durch

[1] Siehe Alessandro d'Ancona, *Origini del Teatro in Italia,* Torino 1891, II, p. 341 (Teatro Mantovano). — Poliziano, *Le stanze, l'Orfeo e le rime* (herausg. von Carducci), Firenze 1863. — Ueber die Pflege der Musik in Mantua s. Pietro Canal, *Della Musica in Mantova* (Memorie d. R. Istituto Veneto di Scienze etc. XXI [1879], p. 655 ff.).

[2] Die Bibl. Nationale in Paris bewahrt noch eine schöne Handschrift des Plautus aus dem Besitze Lodovicos. Siehe *Arch. stor. Lombardo* XX (1893), p. 1066.

[3] Siehe Chassang, *Essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV et XV s.*, Paris 1852. — W. Cloetta, *Beiträge zur Litteraturgeschichte,* Halle 1892, II (Anfänge der Renaissancetragödie).

solche Schaustellungen tief wirkende Anregungen für die Darstellung antiker Stoffe erhalten haben müssen.

Auf ihre Bauten, Kirchen wie Paläste und öffentliche Gebäude, und deren künstlerische Ausschmückung hatten Lodovicos Vorfahren schon grosse Sorgfalt verwendet. Die Bitte, die Giangaleazzo Visconti von Mailand 1380 an den Capitano von Mantua, Lodovico, richtet, ihm vier bis sechs Figurenmaler nach Pavia zu senden,[1] lässt vermuten, dass der Gonzaga damals eine grössere Anzahl von Malern beschäftigt habe. Lodovicos Vater, Gian Francesco, berief zweimal (1432 und 1436) Filippo Brunelleschi nach Mantua, um sich die Ratschläge des erfindungsreichen Architekten bei der Herstellung der Dammanlagen am Po und bei anderen Arbeiten zu nutze zu machen.[2] Auch Vittore Pisano, der bedeutendste oberitalienische Künstler der Zeit, ist längere Zeit von ihm beschäftigt worden. Wir wissen, dass Pisanello von 1439—1441 dort thätig war und nach Bartholomaeus Facius' Zeugnis Fresken und Tafelgemälde ausführte, unter anderem muss er einen Saal im Kastell ausgemalt haben, dessen Decke, wie berichtet wird, 1480 einstürzte.[3] Auch seine Kunst als Medailleur wussten die Gonzaga wohl zu schätzen; Gian Francesco, wie auch später Lodovico, Cecilia Gonzaga und Vittorino da Feltre wurden von Pisanello in Meisterwerken porträtiert.[4] Lodovicos Kunstliebe und feines Verständnis wird durch die Wahl der Künstler, die er mit Aufträgen bedachte, in das hellste Licht gesetzt. Wir wissen, dass Donatello 1450 in Mantua die Arca di S. Anselmo entworfen und begonnen hatte, sie dann aber, nachdem erst sieben Statuen geliefert worden waren, unfertig liegen liess und trotz vielfacher Bitten des Markgrafen nicht zur Vollendung bewogen werden konnte.[5] Noch heute besitzt Mantua Skulpturen, die jedenfalls von unmittelbaren Schülern Donatellos, wenn nicht von dem Meister selber ausgeführt sind, und das Berliner Museum bewahrt eine Bronzebüste Lodovicos von der Hand Donatellos[6] (s. Abb. 66).

Für seine Bauunternehmungen wusste Lodovico sich die Hilfe des grössten unter den Architekten dieser Zeit, des Leon Battista Alberti,

[1] Siehe Caffi, *Archivio storico Lombardo* III, p. 3.

[2] Siehe C. v. Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart 1892, p. 366.

[3] Archivio storico dell' Arte I (1888), p. 453.

[4] Siehe Alois Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance* I (Paris 1881), IX—XII.

[5] Braghirolli, *Giornale di erudizione artistica*, Perugia, II (1873), p. 4 ff. Briefe von 1452 und 1458. — Intra, *Donatello in Mantua*. Arch. stor. Lombardo XIII (1886), p. 666. Briefe Lodovicos vom 29. Mai und 10. Juni 1450.

[6] Siehe Bode, *Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsamml.* X (1889), p. 499 ff. m. Abb.

in dem sich umfassendes, allseitiges Wissen und Können mit einer kühnen Genialität der Conception wie in keinem zweiten Menschen seiner Zeit vereinigte, zu sichern. Die Beziehungen Albertis zum Hause der Gonzaga sind allerdings schon älteren Datums. Alberti hatte seinen Traktat über die Malerei dem Vater Lodovicos, Marchese Gian Francesco, gewidmet.[1] Von Lodovico wurde er stets mit grosser Auszeichnung, ja geradezu freundschaftlich behandelt und dauernd protegiert. Ausser einer Reihe von Bauten, die nicht mehr erhalten oder wie S. Sebastiano (seit 1459) stark beschädigt und heute fast unzugänglich sind, ist in Mantua nach den Plänen Albertis seit 1470 die Kirche von S. Andrea erbaut worden, die mit ihrer, in gewaltigem Triumphbogen dem Eintretenden sich öffnenden Vorhalle vielleicht die genialste und kühnste Art der Verwendung antiker Formen für den christlichen Kirchenbau genannt werden darf, die mit ihrem grossartig einfachen Tonnengewölbe als der unmittelbare Vorläufer der Peterskirche angesehen werden kann.[2]

Alberti verstand sich allerdings nur zur Anfertigung der Entwürfe und Zeichnungen, die Bauleitung wurde anderen, aber technisch nicht weniger geschickten Händen anvertraut. Luca Fancelli, derselbe „Luca Fiorentino oder Tagliapietra", der die Verhandlungen mit Mantegna betreffs seiner Uebersiedelung nach Mantua führte, war mit der Ausführung der Pläne Albertis und mit der Leitung der Bildhauerarbeiten betraut und wurde von den Gonzaga bis an seinen Tod (vor 1502) fast dauernd beschäftigt.[3] Die Markthalle (mercato) und der Uhrturm, die Brückenbauten in Mantua, wie die zahlreichen Burgen oder Lustschlösser um Mantua, in Revere, Goito, Cavriana, Marmirolo, Saviola und Gonzaga wurden von ihm ausgeführt oder umgebaut und ausgeschmückt, ebenso die Schlösser von Sernide, Castiglione, Bigarello, Vilimpenta, Castellaro, welche die, gleich Lodovico äusserst baulustigen Nachfolger im Marchesat errichten liessen.

[1] Siehe L. B. Albertis *kleinere kunsttheoretische Schriften*, hrsg. v. H. Janitschek. Wiener Quellenschriften XI, Wien 1877, p. 254.

[2] Braghirolli, *L. B. Alberti in Mantua*. Arch. stor. ital. Serie III, IX, 1 (1869), p. 6. — Mancini, Girolamo, *Vita di Leon Batt. Alberti*, Firenze 1882. — Fritz Schumacher, *Leon Battista Alberti und seine Bauten*, in: Die Baukunst, herausg. von Borrmann u. Graul, II. Serie, Heft 1, Berlin u. Stuttgart, Spemann, 1899. — Intra, *La Basilica di S. Andrea*. Arch. stor. Lomb. IX (1882), p. 28. Auch die Cappella dell' Incoronata am Dom in Mantua ist ein Werk Albertis.

[3] W. Braghirolli, *Luca Fancelli*. Archivio stor. Lomb. III (1876), p. 610. — Carlo d'Arco, *Delle Arti ed artefici di Mantova*, Mantova 1857, II, p. 8.

Neben Fancelli waren besonders Sperandio[1] und Cristoforo Geremia aus Mantua[2] für Lodovico und für seine Gemahlin Barbara als Bildhauer, als Unterhändler beim Ankauf von Juwelen und Antiken thätig. Von Malern waren ausser Mantegna und seinen Schülern, von denen unten die Rede sein soll, und späteren Koryphäen, wie Bellini, Leonardo, Perugino, Costa, Francia und andere, zur Zeit Lodovicos noch z. B. Marco Zoppo,[3] ein Nicolao da Verona,[4] ein Zanetto Bugatti (?) da Milano[5] und andere mehr beschäftigt.

Man ersieht schon aus diesen Andeutungen, dass Mantegna in Mantua zu einem äusserst gebildeten, kunstliebenden und unternehmungslustigen Herrn gekommen war. Wenn die Bauten auch zum grössten Teil praktischen Zwecken oder der Verteidigung dienten, so forderte doch der Kunstsinn der Zeit überall künstlerischen Schmuck, und die Mauern, Wände und Decken der Kirchen, Paläste und Lustschlösser boten Raum in Hülle und Fülle für die Arbeit Mantegnas und seiner Gehilfen.

Mantegnas äussere Stellung in Mantua war eine ganz günstige. Das Gehalt von 15 Dukaten monatlich war, zumal ihm ausser freier Wohnung noch Getreide und Holz zugesichert wurde, ein recht reichliches. Abgesehen von einigen bedeutenden Juristen und Medicinern, die zugleich als wertvolle Berater in Angelegenheiten von praktischem Interesse dienten, wurden Professoren wie die Künstler meist ziemlich niedrig besoldet. Chrysoloras erhielt 1396 in Florenz 100 Florin jährlich, Giovanni da Ravenna (1404) 96 Dukaten; in Padua und Perugia finden wir Professoren mit nur 30 bis 40 Dukaten jährlich, Gasparo Barzizza erhielt in Padua 120 Dukaten (1407), dann (1412) 160 Dukaten jährlich, Guarino erhielt in Verona 150 Dukaten, in Ferrara 200 jährlich, mit denen er sehr reichlich leben konnte. Vittorino empfing 20 Scudi monatlich, Georgios Trapezuntios 1459 in Venedig 150 Dukaten das Jahr. Ein Gehalt, wie das Filelfos in Mailand, von 700 Zecchinen war ein aussergewöhnlich hohes. Künstler wurden meist schlechter bezahlt, mit 3, 6, 8 bis 10 Dukaten monatlich, die Besoldung Gentiles da Fabriano mit 25 Dukaten war eine ausserordentlich glänzende. Antonio Rizzo wird als Protomastro del Palazzo Ducale in Venedig nur mit 100 Dukaten jährlich (seit 1485 mit 125 Dukaten) besoldet.

[1] Venturi, *Arch. stor. d. Arte* I (1888), p. 385. 428 und im *Kunstfreund* I, p. 277. — Mackowsky, *Jahrb. der k. Preuss. Kunstsamml.* (1898), p. 171 und *Nachtrag* von Bode, p. 218. — Malaguzzi-Valeri, Fr. im *Repertorium* XXII (1899), Heft 4.

[2] U. Rossi, *Arch. stor. d. Arte* I (1888), p. 404.

[3] Siehe Brief Zoppos an Barbara (s. Anhang).

[4] Siehe Braghirolli, *Lettere ined. di artisti di Mantova,* 1878, p. 23.

[5] Siehe Brief Lodovicos an Mantegna vom 2. August 1471 (s. Anhang).

Dabei wurde Mantegna offenbar für einzelne Leistungen noch besonders bezahlt oder beschenkt (z. B. für das Altarbild der Madonna della Vittoria). So verspricht ihm Marchese Francesco für das Bild, das er 1485 für die Herzogin von Ferarra zu malen hatte, ein Geschenk (mancia), das ihm gefallen solle. Daneben konnte er auch für fremde Besteller Arbeiten ausführen.[1] Das Gehalt war wohl reichlich, nur war die Auszahlung eine höchst unregelmässige. Mantegna sollte bald diese Schattenseite des Herrendienstes kennen lernen. Mit Versprechungen war man wohl freigebig, aber in ihrer Erfüllung nicht immer sehr gewissenhaft. Fast jeder Brief Mantegnas, besonders in der ersten Zeit, schliesst mit einer Bitte um Geld. Es lag auch wohl weniger am guten Willen der Markgrafen; aber ihr Land war weder gross noch reich, das Leben sehr unsicher, Krieg, Pest und anderes Ungemach zu häufig, die Verwaltung wohl auch zu wenig geregelt, als dass die Fürsten auf sichere Einnahmen rechnen oder wenigstens für die nicht unumgänglichen Bedürfnisse stets über grössere Summen hätten verfügen können. Meist fehlte es am baren Gelde, so dass die lange angesammelten Gehaltsansprüche dann oft durch Landzuweisungen befriedigt werden mussten.

Schon 1463 muss sich Mantegna an den Marchese wenden, um sein seit vier Monaten rückständiges Gehalt zu erlangen. Noch an demselben Tage schickt ihm Lodovico 30 Dukaten und verspricht mit freundlichen Worten für künftig Fürsorge tragen zu wollen. Ein anderes Mal muss Mantegna sich beim Marchese über den Faktor (Verwalter), der ihm kein Holz geben will, beschweren (26. April 1464). 1472 wird Mantegna, wohl für rückständiges Gehalt, durch ein Stück Land in Boscoldo entschädigt, das ihm die Verwaltung des neuen Hospitals abtreten soll, und das der Marchese mit 800 Dukaten dem Hospital innerhalb von vier Jahren zu bezahlen sich verpflichtet. Aber im Jahre 1478 hatte das Hospital noch nichts erhalten, so dass Mantegna in etwas bitterem Tone den Markgrafen an seine Versprechungen erinnert. Er nimmt in diesem Briefe vom 13. Mai 1478 auf das Schreiben, durch das Lodovico ihn vor 19 Jahren nach Mantua berufen hatte, Bezug und beklagt sich, dass er nicht nach seinen Erwartungen belohnt sei. Die Antwort, die der Marchese schon zwei Tage nachher von

[1] Z. B. für S. M. in Organo in Verona, für Francesco Cornaro in Venedig. Ja vielleicht hat er sogar um 1467 in Pisa im Campo santo gemalt, wenn wir anders in dem Andrea Squarcione, der in den Rechnungen des Campo santo genannt wird, unseren Maler erkennen dürfen. Aber vielleicht ist dieser Andrea Squarcione, von dem auch im Inventar Lorenzos de' Medici ein Bild aufgeführt wird, ein anderer, als unser sonst regelmässig Mantegna genannter Künstler.

seinem Landgute Goito sendet, lässt durch ihre treuherzige Offenheit und Güte fast das Unrecht, das dem grossen Künstler geschah, vergessen. „Andreas," schreibt er ihm, „wir haben Euren Brief erhalten, den ihr, wie uns scheint, wirklich nicht hättet zu schreiben brauchen, denn wir haben wohl im Gedächtnis, was wir Euch damals, als ihr in unsere Dienste tratet, versprochen haben, auch glauben wir nicht, unsere Versprechungen unerfüllt gelassen zu haben und alles gethan zu haben, was wir gekonnt haben. Man kann von uns nicht herausbringen, was nicht da ist, und Ihr selbst habt gesehen, dass wir, wenn wir unsere Einkünfte haben eintreiben können, nie verfehlt haben, für Euch und unsere anderen Diener zu thun, was möglich war, und zwar haben wir das immer gerne und mit gutem Willen gethan." Er setzt dann eingehend die Ursachen seiner Geldnot auseinander und verspricht, sobald als möglich ihm zu zahlen, was ihm zukomme.

Allerdings waren auch im Jahre 1481, drei Jahre nach dem Tode Lodovicos, die 800 Dukaten noch nicht bezahlt und auch der Zins nur für vier Jahre entrichtet worden, so dass der Marchese Federico durch ein Dekret vom 21. August 1481 seine Verpflichtung, Zins und Kapital dem Hospital für Mantegna zu entrichten, von neuem anerkennen muss. Eine andere, ihm vom Marchese Lodovico gemachte Schenkung eines Stückes Land in Goito wird ebenfalls 1481 (Dekret vom 8. Juni) bestätigt. Im Jahre 1491 richtet Mantegna wieder ein Gesuch an den Marchese Francesco, ihn für seine Gehaltsansprüche mit einer Landschenkung im Bosco della Caccia bei Borgoforte zu entschädigen. Das gewünschte, ganz ansehnliche Landgut von 200 Biolken (ungefähr 63 Hektar) wird ihm dann in der That durch ein überaus schmeichelhaftes Dekret vom 4. Februar 1492 überwiesen. Die unaufhörlichen Klagen und Bitten Mantegnas um Unterstützung machen freilich einen recht traurigen Eindruck, aber ohne sie hätte er wohl schwerlich zum Seinigen kommen können.

Man thut den Gelehrten und Künstlern jener Zeit bitter unrecht, wenn man ihre kläglichen Bitten um Unterstützung, die sie an die grossen Herren richten, als Bettelei oder gar als habsüchtige Erpressung bezeichnet, wie das oft in recht hochmütiger und einseitiger Weise geschehen ist. Feste Gehälter wurden selten gegeben oder doch meist recht unregelmässig und für kurze Zeit bezahlt, und nie als lebenslängliche Versorgung wie heute. So befanden sich diese Männer, deren Leistungen auf der höchsten Höhe standen, von ihren Zeitgenossen auch hoch geschätzt und gesucht waren, fast dauernd in der Lage, durch mitleiderregende Klagen und Gesuche, durch Schmeicheleien, Widmungen oder gar durch versteckte Drohungen den ihnen nach Recht und Billigkeit zustehenden Lohn

für ihre Arbeit als eine Gnade unterthänigst erbitten zu müssen. Die Schriftsteller betrachteten sich nicht nur selber als die Vermittler der wahren Bildung und die Spender des Ruhmes und der Unsterblichkeit, sondern wurden auch als solche anerkannt, und auch die Künstler hatten das Bewusstsein, durch ihre Werke zum Ruhme des Fürsten beizutragen und waren wohl berechtigt, ihren Lohn zu fordern. Es ist deshalb ungerecht, ihr Gebahren vom Standpunkte der heutigen gesicherten und geregelten Verhältnisse aus zu beurteilen. Mit dem Ende des XV. Jahrhunderts tritt dann ein Umschwung ein, den schon Mantegna und Bellini mit Stolz fühlen konnten. Die Werke bedeutender Künstler werden mit grösstem Eifer gesucht und hoch bezahlt; die Gemälde Raffaels, Tizians oder gar Leonardos waren vollends eine Gnade, auf die nur Fürsten rechnen durften.

Mantegnas Vermögensverhältnisse waren trotz seiner dauernden Klagen doch keineswegs ungünstige. Abgesehen von seinem Gehalte, seiner „provisione", hatte er über die Einkünfte aus seinem Grundbesitze und aus Aufträgen für fremde Besteller zu verfügen. Trotzdem er bei seiner sorgfältigen, gewissenhaften Art der Arbeit, seine Kunst finanziell nicht auszubeuten verstand und in der Lieferung recht säumig gewesen sein muss, brachte ihm seine Arbeit doch einen guten Gewinn. An lohnenden Aufträgen hat es ihm jedenfalls nie gefehlt. Selbst einem so einflussreichen Manne wie Giovanni della Rovere musste Bischof Lodovico Gonzaga die Bitte um ein Bild von Mantegna abschlagen, da der Künstler zur Zeit vollauf beschäftigt sei (s. Brief vom 25. Februar 1484). Die Mönche von S. M. in Organo in Verona suchten, wie ihr Ausgabenbuch beweist, durch Geschenke von Geflügel, Oliven und Eingemachtem Meister Andrea, der ihnen ein Altarbild zu malen übernommen hatte, bei guter Laune zu erhalten. Andere Besteller wandten sich dann mit Vorliebe an Isabella d'Este, um durch ihre Vermittelung von Mantegna Bilder zu erhalten, wie z. B. Francesco Castello, oder Francesco Cornaro durch Pietro Bembo.

Die Mitgift von 400 Dukaten, die Mantegna seinen beiden Töchtern, Laura und Taddea, die er 1486 und 1499 verheiratet, giebt, ist eine recht ansehnliche. Poggio gab seiner Tochter 600 Florin, die Stadt Florenz für die Tochter des Donato Acciaioli 800 Florin, Lorenzo de' Medici seiner Tochter 4000 Florin, eine Tochter Markgraf Lodovicos erhielt auch nicht mehr als 24000 Dukaten Mitgift.[1] Auch der

[1] Nach einer Bestimmung in Rom von 1471 durfte die Mitgift 800 Gulden überhaupt nicht überschreiten, die Ausstattung nicht mehr als 600 Gulden kosten. Siehe BURCKHARDT, *Cultur der Renaissance* II, p. 343.

Aufwand für seine Grabkapelle in S. Andrea lässt auf Wohlhabenheit schliessen. Wenn er zuletzt noch zum Verkauf seiner geliebten Faustinabüste sich gezwungen sah, so lag der Grund wesentlich in einem augenblicklichen Mangel an Barmitteln, die er sich in der schweren Zeit der Pest nicht verschaffen konnte, und deren er für die Bezahlung einer fälligen Rate des Kaufpreises eines Hauses bedurfte. Mantegna scheint kein sparsamer Wirt gewesen zu sein und ähnlich wie Rembrandt verhältnismässig viel Geld für seine Sammlungen von Antiken, für seinen Hausbau und andere Dinge ausgegeben zu haben und besonders in der letzten Zeit seines Lebens in wenig geregelten Verhältnissen gelebt zu haben, aber doch scheint sein Nachlass, soweit sich das aus seinem Testament ersehen lässt, ein nicht unbedeutender gewesen zu sein, trotz der Klagen seiner Söhne, wenn er auch nicht, wie schon die nächste Generation seiner Fachgenossen, im stande gewesen ist, grosse Reichtümer zu sammeln.

Die gesellschaftliche Stellung Mantegnas in seiner neuen Heimat ist eine ausserordentlich angesehene gewesen und besonders sein Verhältnis zu dem Fürstenhause kann ein fast freundschaftliches genannt werden. Vornehmlich Lodovico giebt bei jeder Gelegenheit seiner grossen Hochachtung und seiner herzlichen Teilnahme für seinen Maler Ausdruck. Schon sein Eifer und mehr noch seine Geduld bei den Verhandlungen vor der Uebersiedelung Mantegnas nach Mantua und die Ehrung, die er ihm durch Verleihung eines Wappens und seiner Devise zu teil werden liess, zeugen davon. Es ist geradezu rührend, mit welcher Freundlichkeit und Geduld er sich aller kleinen und grossen Sorgen des reizbaren und heftigen Mannes annimmt, der sich an ihn als seinen natürlichen Beschützer bei jeder Gelegenheit in ungeniertester Weise zu wenden pflegte. Es mag noch als eine der Verpflichtungen des Brotherrn angesehen werden, den Künstler beim Bau seines Hauses zu unterstützen, obwohl, wie wir sehen werden, die Ansprüche Mantegnas hierin über das Maass des Notwendigen hinausgegangen zu sein scheinen, aber selbst mit einer Beschwerde über einen verschnittenen Rock scheute sich Andrea nicht, den Marchese zu belästigen. Und Lodovico geht mit der grössten Freundlichkeit auf seine Klagen ein: „Mein Lieber," antwortet er ihm am 6. August 1470, „aus Deinem Brief haben wir ersehen, welches Unrecht Dir geschehen ist; wir bedauern das ausserordentlich und sind darüber erzürnt mehr als wir Dir sagen können. Da wir, so Gott will, nächsten Montag uns in Mantua befinden werden, so lass es Dir nicht leid sein, etwas Geduld zu haben mit der Angelegenheit mit dem Schneider, der den Rock verdorben hat, denn wir werden die Sache einer Person

übergeben, die sich vorzüglich darauf versteht und Dein Recht wird Dir werden, und dafür lass uns sorgen."

Aber in noch ganz anderen, weit ernsteren Streitigkeiten und Händeln musste der Markgraf für Mantegna eintreten. In einem Briefe vom 27. Juli 1468 beschwert sich Andrea bitter über seine Nachbarsleute, die ihm allen erdenklichen Schimpf anthäten und die schlechtesten Menschen der Welt wären. 1474, 2. Juli fordert der Marchese die Herren vom Rat auf, eine Grenzstreitigkeit zwischen Mantegna und Giovanni Donato de' Preti zu schlichten und vertröstet Mantegna selber, der ihm persönlich die Sache hatte vortragen wollen, bis zu seiner Rückkehr nach Mantua. Das folgende Jahr ist noch reicher an solchen unerfreulichen Zwischenfällen. Diesmal ist es eine wohlbekannte und geachtete Persönlichkeit, Francesco de' Aliprandi, den Mantegna, erbittert durch den Grenzstreit, der zwischen ihnen schwebte, mit einer schweren Anklage, die er wenigstens direkt nicht beweisen konnte, beim Markgrafen verfolgt. Aliprandis Bruder oder dessen Leute sollten ihm einen herrlichen Quittenbaum geplündert und ihn in anderer Weise beständig belästigt haben. Aliprandi verteidigt sich ganz energisch und hebt in seinem Briefe an den Marchese (27. September 1475) hervor, dass Mantegna unverträglich, heftig und rachsüchtig sei und, obwohl er schon aus Respekt für den Marchese besonders rücksichtsvoll behandelt werde, doch mit allen Nachbarn im Streite liege.

Es ist schwer zu sagen, auf wessen Seite das Recht sich befand; die Sache wurde jedenfalls gütlich beigelegt und Mantegna tauschte sogar später mit Aliprandi Land aus. Noch schlimmere Anklagen als Aliprandi erhebt in derselben Zeit ein Maler und Kupferstecher Simone de' Ardizoni aus Reggio in einem Schreiben an den Marchese vom 15. September 1475. Das Schriftstück wird uns als eines der wichtigsten Dokumente für die Geschichte des Kupferstiches noch später beschäftigen, hier interessiert uns nur die persönliche Seite desselben. Mantegna wird von Ardizoni beschuldigt, er habe ihn und Zoan Andrea, Maler und Kupferstecher von Mantua, überfallen und halb tot schlagen lassen, weil er, Simone, dem Zoan Andrea bei dem Ersatz ihm gestohlener Zeichnungen, Kupferstiche und Medaillen habe helfen wollen. Dann habe Mantegna ihn der Sodomiterei anklagen lassen, so dass er nach Verona habe flüchten müssen. Ardizoni wird durch Dekret vom 20. September 1475 für 14 Tage freies Geleit, das am 6. Oktober noch um weitere 14 Tage verlängert wird, gewährt, damit er in Mantua seine Sache führen könne. Die Vorwürfe Ardizonis scheinen jedenfalls für

Mantegna keine weiteren üblen Folgen gehabt zu haben, da ihm der Marchese, wie sich aus vielfachen Aeusserungen ersehen lässt, seine Gunst und Freundschaft bis an seinen Tod voll und ganz erhielt.

Man wird aber auch dem braven Ardizoni ebensowenig wie Messer Aliprandi aufs Wort glauben dürfen. Bei den alt eingesessenen Mantuanern wird gewiss etwas Eifersucht und Hochmut gegen den neuen Günstling am Hofe mitgespielt haben, und Ardizoni und Zoan Andrea werden ihre Prügel vollauf verdient haben. Denn zweifellos waren die Zeichnungen und Kupferstiche, die dem Zoan Andrea, wie Ardizoni andeuten zu wollen scheint, durch den dabei interessierten Mantegna selber „gestohlen“ worden waren, Originale von Mantegna oder Kopien nach ihnen, die sie aus seiner Werkstatt irgendwie an sich gebracht hatten, also das geistige Eigentum unseres Künstlers, das sie offenbar durch Vervielfältigung vermittels des Kupferstiches auszubeuten beabsichtigten. Es hatte sich, wie wir später sehen werden, eine ganze Gruppe von Kupferstechern um Mantegna geschart, die so gewissermassen auf seine Kosten lebten. Dass der Meister sich gegen eine derartige unbefugte Benutzung seiner Zeichnungen durch mehr handwerkliche Techniker energisch auflehnte und sich sein Recht selber mit der Faust zu verschaffen suchte, wird man ihm kaum verübeln dürfen.

Man hat sich aus allen diesen Vorkommnissen, wie mir scheint, etwas voreilig und allzusehr vom modernen Standpunkte aus urteilend, eine wenig günstige Meinung vom Charakter des grossen Künstlers gebildet. Wie häufig ästhetisch und moralisch sehr fein empfindende Menschen, musste auch Mantegna sich im Verkehr mit der rohen, selbstsüchtigen Welt überall beleidigt fühlen. Solche in sich selbst abgeschlossenen Charaktere, die ganz von der inneren Arbeit erfüllt sind, ganz in ihren künstlerischen Gefühlen wie in einer anderen Welt leben, sind der Aussenwelt gegenüber, die laut und rücksichtslos sie aus ihren Träumen aufstört, bei aller Güte des Herzens oft argwöhnisch, heftig und hart, sobald sie sich gekränkt oder geschädigt glauben. In Mantegna verbinden sich ein von innen und aussen genährtes Bewusstsein des eigenen Wertes und ein stark entwickeltes Gefühl für die eigenen Rechte mit geistiger Energie und geben seinem Auftreten im gewöhnlichen Leben oft eine Rauheit, die eigentlich seiner innersten Natur widerspricht und nur durch den Widerspruch erzeugt ist. Die Heftigkeit seines Temperamentes bringt ihn dann leicht wirklichem oder vermeintlichem Unrecht gegenüber in eine Erregung, die die Billigkeit ausser acht lässt und ihn sogar zu Angebereien verleitet, wie in dem Briefe vom 22. September 1475.

Man muss auch wohl bedenken, dass in jenen Zeiten das Gefühl für die Rechte des Einzelnen nicht so entwickelt war wie heute, und dass damals der Unterordnung unter eine allen gleiche Gerichtsbarkeit nicht ohne eine gewisse Berechtigung die Selbsthilfe gern vorgezogen wurde. Mantegna mochte nicht bloss der Aufwallung folgen, wenn er gegen seinen Beleidiger mit Worten und Thaten angreifend vorging, sondern auch der praktischen Erwägung, dass er sich so sicherer zu seinem Rechte verhelfen und vor weiterem Unrecht schützen könne, als durch langwierige Prozesse vor Gericht. Wenn wir auch heute nicht mehr feststellen können, inwieweit die häufigen Anklagen Mantegnas gegen seine Nachbarn begründet waren, oder die Vorwürfe seiner Feinde gegen ihn Berechtigung hatten, so dürfen sie doch jedenfalls nicht einseitig gegen ihn ausgebeutet werden.

Ein Engel an Geduld und Güte ist Mantegna gewiss nicht gewesen, dass er aber, wo man ihm freundlich und verständnisvoll entgegentrat, auch recht liebenswürdig sein konnte, das zeigen die Urteile seiner Freunde und sein dauernd freundschaftliches Verhältnis zu den Gonzaga. Von allen wird nicht allein die höchste Vollendung seiner Kunst gepriesen, sondern auch seiner allseitigen Begabung und hohen Bildung und der Liebenswürdigkeit seines Wesens das grösste Lob gespendet. So schreibt Giovanni Aldobrandini, der mantuanische Geschäftsträger in Florenz, an den Mantegna empfohlen worden war, 1466: „Ich habe gesehen, dass Andrea nicht allein in der Kunst der Malerei, sondern auch in vielen anderen Dingen vollkommene Begabung und höchste Einsicht besitzt," und Battista Guarino empfiehlt ihn der Isabella d'Este mit den Worten „er ist die Liebenswürdigkeit selber" (egli è tutto gentile). Auch Pietro Bembo sagt in einem Briefe an Isabella vom 1. Januar 1505, obwohl er über Mantegnas vermeintliche Wortbrüchigkeit höchst aufgebracht zu sein scheint, von ihm, dass seine „Höflichkeit und Liebenswürdigkeit, welche Tugenden ihm nie fremd zu sein pflegten", der Fürstin die Regelung der Streitsache leicht machen würden.

Wenn Lodovicos Sohn, der kunstsinnige Lebemann Kardinal Francesco Gonzaga, für seinen Aufenthalt in den Bädern von Porretta im August 1472 ausser dem Musiker Malagiste auch Andrea Mantegna vom Vater als Gesellschafter erbittet, damit er ihm seine Antiken zeigen und sie mit ihm studieren und besprechen und durch die Unterhaltung den kurgemäss zu vermeidenden Schlaf vertreiben lassen könne, so dürfen wir annehmen, dass Mantegna ausser seinen antiquarischen Kenntnissen auch die Eigenschaften eines angenehmen, geistvollen

Gesellschafters besessen haben muss. Den verwöhnten, prunkliebenden Prälaten hatten nach Porretta keine Geringeren als Angelo Poliziano und Leon Battista Alberti, mit denen also Mantegna damals in nähere Beziehung getreten ist, begleitet. Sein Verhältnis zum Kardinal war sogar so herzlich, dass er sich erlauben durfte, ihn zur Mahlzeit in sein Haus einzuladen, wozu er dann ganz zutraulich, um mit dem Mahle Ehre einlegen zu können, vom Marchese Wachteln und Fasanen erbittet (Brief vom 21. September 1472).

Mit nicht geringerer Hochachtung und leutseliger Rücksicht wurde Mantegna von Lodovicos Sohn und Nachfolger Federico behandelt. Als „unsern edlen und viellieben Diener“ empfiehlt er ihn dem Arzte Girardo da Verona, zu dem Mantegna sein krankes Kind, wohl dasselbe, über dessen Tod bald darauf Matteo Bossi ihn durch einen Brief an einen gemeinsamen Freund zu trösten sucht, im Mai 1480 nach Venedig führt: Wenn auch Mantegnas Tüchtigkeit so gross sei, dass sie ihn bei aller Welt bekannt gemacht hätte und jede Empfehlung überflüssig machte, so bitte er ihn doch, alles für Mantegna aufzubieten, nicht nur aus Hochachtung für den Künstler, sondern auch ihm, dem Marchese zu Liebe. Auch mit dem dritten Markgrafen, unter dessen Regierung er dem Hause Gonzaga dienen konnte, mit Gian Francesco, dem Sohne Federicos, muss Mantegna auf fast freundschaftlichem Fusse gestanden haben. Das zeigt der familiäre Ton seiner Briefe aus Rom an den Marchese, bei dem er ein warmes Interesse auch für seine persönlichen Angelegenheiten voraussetzt und findet. Später dagegen scheint sein Verhältnis zum Marchese kälter geworden zu sein. Dafür gewann er dann aber in Francescos geistvoller und kunstsinniger Gattin Isabella von Este eine überaus treue und freundliche Gönnerin, die bei jeder Gelegenheit sein und seiner Familie Interesse beim Markgrafen vertrat.

Die Gonzaga wussten in der That auch recht gut, was sie an Mantegna besassen und wie sehr das Ansehen und der Glanz ihres Hofes durch einen solchen berühmten Künstler gehoben wurde, dass sie durch die Ehren, die sie dem Künstler zu teil werden liessen, sich selber ehrten. Sie hatten deshalb auch Geduld mit seinen Launen und suchten, soweit als möglich, auf seine Art und auf seine Wünsche einzugehen. „Solche ausgezeichneten Meister,“ schreibt Federico an die Herzogin von Mailand, um eine Weigerung Mantegnas zu entschuldigen, „sind gewöhnlich etwas launenhaft (hanno del Fantastico), und man muss von ihnen nehmen, was man bekommen kann . . . .“ Mit Mantegna war gewiss nicht so leicht auszukommen; er wachte eifersüchtig über

dem Ansehen seiner Kunst und gab sich nicht zu Arbeiten her, die er unter seiner Würde hielt, wie jene Kopien, die die Herzogin von Mailand wünschte, und die, wie er sagte, eher eine Arbeit für einen Miniaturmaler wären, als für ihn.

Augenscheinlich war er auch nicht gleichgiltig gegen äussere Ehrenauszeichnungen. Wir sehen, dass er bei seinem Eintritt in den Dienst Lodovicos die Verleihung einer Devise der Gonzaga und eines Wappens, das er auch auf den Siegeln seiner Briefe geführt hat, erbat.[1] Wir hören sogar, dass er sich bei der Anwesenheit Kaiser Friedrichs III. in Ferrara um die Ernennung zum Grafen bemühte. Marsilio Andreasi berichtet darüber am 2. Februar 1469 in einem Briefe an die Markgräfin Barbara. Da die kaiserlichen Kanzler so etwas nicht umsonst thaten, sondern wesentlich durch solche Einnahmen die Reisekosten des kaiserlichen Trosses zu bestreiten suchten, so muss Meister Andrea wohl tief in den Beutel gegriffen haben, um seine Eitelkeit zu befriedigen. In der That scheint er seine Absicht erreicht zu haben, denn er wird öfter „Comes palatinus“ genannt (z. B. in der Inschrift in der Kapelle Papst Innocenz VIII. im Belvedere des Vatikan). Vom Markgrafen Francesco wurde er dann, bevor er nach Rom zu Papst Innocenz VIII. ging, zum Ritter geschlagen, damit er als „eques“ oder „miles auratus“ auch äusserlich eine ehrenvollere Stellung am päpstlichen Hofe einnehmen könnte. Man wird Mantegna seine Eitelkeit gewiss zu gute halten wollen, zumal er selber nie mit seinen Titeln in Bilderbezeichnungen (wie z. B. Carlo Crivelli) oder sonst geprunkt hat. Er wird sicher von einer solchen Rangerhöhung manchen praktischen Vorteil für sich und seine Familie erhofft, dabei aber wohl auch eine gewisse poetische Vorstellung mit seinem Rittertume verbunden haben.

Eine so durchaus künstlerische Natur wie Mantegna musste auch in ihren Anschauungen und in ihrer rein persönlichen Lebenshaltung wesentlich durch künstlerische Ideen bestimmt werden. Die kleinliche Misere des Lebens, die Sorge für Unterhalt und Familie berührt solche Menschen stärker als materiellere Naturen und erzeugt in ihnen die Sehnsucht, ihrer persönlichen Erscheinung in den Augen der Welt ein höheres oder wenigstens fremdartiges Ansehen zu geben und ihrer nächsten Umgebung einen künstlerischen Schimmer zu verleihen. Der künstlerisch veranlagte Mensch hat auch ein höheres Genussbedürfnis und eine höhere Genussfähigkeit als die meisten anderen. Vespasiano da Bisticci erzählt uns,

[1] Siehe Dokument vom 30. Januar 1459. (Anhang.)

dass der berühmte Florentiner Humanist Niccolo Niccoli, obwohl er nicht in guten Verhältnissen lebte, eine besondere Sorgfalt auf die Ausstattung seiner Tafel mit kostbaren und schönen antiken Geräten verwendet habe.[1] Auch bei Mantegna ist es nichts Zufälliges, dass er einen so grossen Wert auf die künstlerische Ausgestaltung seiner Wohnung und seines Ateliers gelegt hat. Auch hierin erscheint er uns so ganz als modern empfindender Mensch und Künstler. Heute ist es wohl keine Seltenheit, dass man als das gelungenste Werk eines Künstlers sein Atelier bezeichnen darf, in früheren Zeiten hören wir kaum je etwas über die Werkstätten der Künstler, höchstens etwa, dass Paolo Uccello sein Haus voll von Gemälden von allerhand Getier gehabt habe, wie Vasari erzählt. Bei Mantegna nimmt zum ersten Male, soviel wir wissen, sein Haus und seine Sammlungen einen bedeutsamen Platz unter seinen Bestrebungen ein. Sein Haus sollte ihm nicht nur Wohnung sein, sondern ein eigenes Kunstwerk, das ihm vielleicht das teuerste war, weil er es sich mit grossen Mühen und Opfern selber erwerben musste. Wie ein roter Faden zieht sich der Hausbau durch Mantegnas ganzes Leben.

Im Jahre 1466 spricht er zum ersten Male in einem Briefe an den Marchese die Absicht aus, ein eigenes Haus zu bauen. „Ich hätte den Wunsch," schreibt er, „da auf meinem kleinen Bauplatz so ein kleines Häuschen zu bauen," und bittet den Herrn um ein Darlehn von 100 Dukaten zur Anschaffung von Baumaterialien, die in monatlichen Raten von 3 bis 4 Dukaten von seinem Gehalte abgezogen werden sollten. Lodovico muss seinen Wunsch wohl erfüllt haben, denn in der That hat Mantegna den Bau in Angriff genommen. Die Sache scheint aber, wie gewöhnlich, recht langsam gegangen zu sein, denn erst 1473 sucht er sich Holz für das Dach zu verschaffen. Am 11. September dieses Jahres schreibt Lodovico an Mantegnas Baumeister Giovanni da Padova: „wegen des Geldes für Holz für das Haus Andrea Mantegnas muss er sich jedenfalls etwas gedulden bis nächsten Mittwoch, wo wir dann sehen werden, was wir thun können und ob wir das Geld ihm beschaffen können." Noch eine zweite Mahnung zur Geduld richtet der Marchese am 22. November an den gewiss von dem ungeduldigen Maler hart bedrängten Baumeister, der wieder um Geld zur Beschaffung von Holz für das Dach des Hauses gebeten hatte.

[1] Siehe Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del sec. XV*, ed. Frati, Bologna 1892—93, III, p. 92.

Nach der Inschrift, die sich noch heute an Ort und Stelle, gegenüber der Kirche von S. Sebastiano bei der Porta Pusterla, neben dem später von Francesco erbauten Palast von S. Sebastiano, der lange Zeit Mantegnas Triumph Cäsars in sich geborgen hat, befindet, müsste allerdings der Grundstein erst am 16. Oktober 1476 gelegt sein.[1] Da das Haus 1473 schon bis zum Dache aufgebaut war, so kann sich diese Inschrift von 1476 wohl nur auf einen Anbau oder Neubau beziehen. Mantegna hatte sich augenscheinlich nicht mit einem „kleinen Häuschen" begnügt, sondern die Anlage so gross begonnen oder später ausgestaltet, dass er immer von neuem auf fremde Hilfe sich angewiesen sah. So wendet er sich 1484, kurz nach dem Tode des Markgrafen Federico, in einem Briefe vom 26. August an Lorenzo de' Medici mit der Bitte um Unterstützung, damit er den Bau seines Hauses, das er unter der Regierung der beiden vorhergehenden Markgrafen begonnen habe, zur Vollendung bringen könne. Aber auch im Jahre 1494 muss er immer noch beim Bau begriffen gewesen sein, da er sich in einem Briefe vom 3. September über einen Diebstahl von Baumaterial von diesem Hause bei S. Sebastiano beschwert. In demselben Jahre tauscht er mit dem Marchese Francesco ein Stück Land ein, das dieser für die Anlage seines Palastes benutzen wollte. Dass er das Grundstück 1498 noch besessen hat, geht aus der Grenzbezeichnung in einem Dekret des Markgrafen vom 12. Juli 1498 hervor, und dass er seine Werkstätte dort im Jahre 1496 aufgeschlagen hatte, beweist die Erzählung von der Ueberführung seines Bildes der Madonna della Vittoria von dort nach der neu errichteten Kirche.

Trotzdem Vasari uns berichtet, dass er sich in Mantua für seinen Gebrauch ein sehr schönes Haus erbaut und ausgemalt und sein ganzes Leben hindurch bewohnt hätte, scheint Mantegna es doch nie bezogen zu haben. In den Jahren 1474 und 1475 wohnte er im Borgo S. Giacomo (dem heutigen Corso Vittorio Emanuele) zwischen Giovanni Dona de' Preti und Francesco und Crescimbene de' Aliprandi, wie aus den Streitigkeiten mit ihnen sich ergiebt. Ebendort besucht ihn am 22. Februar 1483 Lorenzo de' Medici, um sich seine Werke und seine Sammlung anzusehen, denn er geht, wie der junge Francesco seinem Vater berichtet, von der nahen Kirche von S. Francesco zu Fuss dorthin; 1486 wohnt er in der Contrata equi vermilii, die sich nicht mehr identifizieren lässt, 1487 zu

[1] Die Inschrift an einem Eckstein an der Strasse lautet: Super fundo a. Do(mino) L(udovico) Prin(cipe) op(timo) dono dato An. C(hristi) 1476. And. Mantinea haec fecit fundamenta XVI Kal. Nov.

Miete bei einem gewissen Giovanni Francesco Malatesta, der durch den Herzog von Mailand beim Markgrafen sich über Mantegnas Säumigkeit in der Zahlung des Mietszinses beschwert; 1492 finden wir seine Wohnung in der Contrata s. Dominici angegeben, 1499 als in der Contrata Unicorni gelegen bezeichnet; 1504 wohnt er in der Contrata bovis zu Miete. Am 13. Januar 1506 schreibt er an Isabella d'Este, dass er, „um nicht immer herumzuvagabondieren", sich ein Haus gekauft habe für 340 Dukaten, und dass er sich nun, um die fällige Rate des Kaufpreises zahlen zu können, zum Verkauf seiner antiken Büste der Faustina gezwungen sehe. Vielleicht ist dies das Haus in der Contrata Unicorni, in dem er am 24. Januar desselben Jahres ein Kodizill zu seinem Testamente abfassen lässt, und in dem er dann am 13. September gestorben ist.[1]

Das Haus, an dem er sein halbes Leben mit aller Liebe gearbeitet hat, scheint er also nie vollendet zu haben; es scheint ihm nicht vergönnt gewesen zu sein, seinen innigsten Wunsch erfüllt zu sehen, im eigenen, von ihm selber künstlerisch geschaffenen Heim zu leben oder wenigstens seine Tage zu beschliessen! Es liegt eine herbe Tragik in diesem Geschicke des grossen Malers, um so herber, als er gewiss nicht seine persönliche Bequemlichkeit bei dem Baue im Auge hatte, sondern rein künstlerische Absichten. Nur durch einen bescheidenen Rest können wir eine Vorstellung gewinnen, welches Juwel der Architektur und der vornehmen Dekoration wir mit ihm verloren haben. Aussen sind nur noch unscheinbare Reste von gemalten Ornamenten sichtbar, aber im Innern der Gebäude, die heute auf jenem Platze stehen und als technische Schule dienen, ist ein runder Hof erhalten geblieben (von über 11 m Durchmesser), dessen Umfassungsmauer von einer einfachen aber geschmackvollen Reihe von Pilastern in Felder geteilt wird, die von vier Thüren und vier runden Nischen unterbrochen sind. Die Friese aus Terrakotta zeigen dieselben ganz einfachen Ornamente, den Zahnschnitt und den Perlstab, die wir auch in der Kapelle Mantegnas in S. Andrea wiederfinden. Die Thürstürze sind nicht ganz gerade, sondern etwas nach oben und nach aussen gebogen, um einen harten Einschnitt in die Rundung der Umfassungsmauer zu vermeiden.

[1] Luzio, *Emporium* X (Bergamo 1899), p. 368, führt einen Brief des Ludovico de Aragonia de Foliano vom 8. September 1494 an, in dem jener für Cecilia Malatesta den Markgrafen bittet, ihr das Haus, in dem Mantegna wohnt, einzuräumen (concedere).

Ueber den Thüren bemerkt man die Inschrift „AB OLIMPO“, eine Devise der Gonzaga, die uns an vielen Gebäuden der Fürsten begegnet.[1] Es kann keinen Augenblick zweifelhaft sein, welchem Zwecke dieser in vornehmer Abgeschlossenheit nur nach oben dem Lichte und der Luft des Himmels sich öffnende Raum gedient habe. Hier wird Mantegna seine Sammlung antiker Statuen aufgestellt haben. In den vier Ecknischen und in Vertiefungen in der Wand oder ringsum zwischen sorgfältig gepflegten Pflanzen, die er so liebte, mögen seine geliebten Antiken im Lichte der Sonne geschimmert haben. In ihrem Anblicke, beim Plätschern des Brunnens in der Mitte, beim Anhören von Musik oder von Vorträgen alter und neuer Dichtungen mögen sich Mantegna und seine Freunde ganz in die antike Welt hineingeträumt haben.

Den Musen geweiht war dieser Raum, dieses „Musaion“, wie die Inschrift: „Ab Olimpo“ bedeutungsvoll bestätigt. Vielleicht haben wir hier das älteste „Museum“ im modernen Sinne — freilich in noch durchaus künstlerischer, nicht durch historische Pedanterien oder die Sucht nach Anhäufung von Massen von Gegenständen bestimmter Form — vor uns, das Vorbild der Statuenhofanlagen der Renaissance, wie sie uns in seinem berühmtesten Beispiele, dem Statuenhof des Belvedere, „dem geheimen Garten, wo der Apollo und der Laokoon sich befinden,“ wie er auf alten Plänen genannt wird, wenn auch in stark veränderter Form, noch vor Augen steht. Möglich ist, dass auch Lorenzo de' Medici, der ja mit Mantegna in Beziehung stand und ihn 1483 in seinem Atelier besucht hat, von ihm die Anregung zu einer ähnlichen Aufstellung seiner Skulpturensammlung im Garten von San Marco, wo unter den jungen Florentiner Bildhauern auch Michelangelo seine Studien gemacht hat, erhalten habe.[2] Jedenfalls ist die Anlage des Belvederegartens dem Hofe Mantegnas so gleichartig, dass die Annahme eines direkten Zusammenhanges nicht eine blosse Hypothese bleibt, zumal wenn wir uns erinnern, dass Mantegna, der ja als feiner Kenner antiker Kunstwerke bekannt und geschätzt war und zu dem römischen Kreise vielfache Beziehungen gehabt hat, der den Kardinal Francesco Gonzaga, wie gewiss auch viele andere Fürsten, Prälaten und Humanisten in seinem Hause empfangen

[1] Siehe Saverio Bettinelli, *Delle lettere e delle arti Mantovane,* Mantova 1774, p. 30. — Charles Yriarte, *La maison de Mantegna à Mantoue etc.* in „Cosmopolis“ 1897 (März), p. 738 ff. und: derselbe, *Mantegna, sa vie, sa maison etc.*, Paris, I. Rothschild 1901, p. 100 ff.

[2] Siehe Vasari, *Vita del Torrigiano* VII, p. 203.

durfte, in den Jahren 1489 und 1490 gerade im Belvedere, dessen Bau erst kurz vorher (1487) begonnen worden war,[1] mit der Ausmalung der päpstlichen Kapelle beschäftigt war.

Auf ihn dürfen wir also wohl die Idee zurückführen, einen besonderen Raum von eigenartiger Form für die Aufstellung einer Sammlung antiker Kunstwerke anzulegen, in der bestimmten künstlerischen Absicht, die einzelnen Gegenstände in verschiedenartiger Weise ihrer Bedeutung und ihrer Form entsprechend zur Wirkung zu bringen. Es liegt ganz in Mantegnas Natur, dass er sich nicht mit dem Studium der Antiken begnügte, sondern sie so auch im künstlerischen Eindruck wieder lebendig werden lassen wollte. Seine Sammlung kann nicht unbedeutend gewesen sein, wenn sie Lorenzo de' Medici zu einem Besuche veranlassen und befriedigen konnte. Im Jahre 1498 muss sich Mantegna dazu verstehen, einen antiken Kopf, den er sich aus Rom mitgebracht hatte und den die Herzogin von Mailand, weil er ihr ähnlich sehen sollte, zu besitzen gewünscht hatte, der Isabella d'Este, die die Geschicklichkeit besass, sich durch solche Geschenke die Gunst der Fürsten zu erwerben und zu erhalten, abzutreten. Dass es Isabella nicht leicht wurde, den sehr schönen Kopf gegen das Versprechen eines Bronzeabgusses nach demselben von Meister Andrea herauszubekommen, geht aus ihrem Briefe an die Herzogin von Mailand vom 28. Februar 1498 hervor. Ebenso schwer entschloss sich Mantegna, durch die Not gedrängt, kurz vor seinem Tode sein bestes Stück, die Büste der Faustina, die noch heute im Museum der Antiken in Mantua aufbewahrt wird, für 100 Dukaten an Isabella zu verkaufen. Sonst haben sich keine weiteren Einzelheiten über seine Sammlung ermitteln lassen, aber die angeführten Thatsachen genügen, seine Leidenschaft für das Sammeln von Antiken zu kennzeichnen.

Der Vergleich mit Rembrandt, mit dem Mantegna ja überhaupt vielerlei Berührungspunkte als Mensch und Künstler aufweist, drängt sich unwillkürlich auf. Wenn er sich auch nicht so weit hat hinreissen lassen wie Rembrandt, dessen Bankerott zum grossen Teil durch seine Sammelwut verschuldet worden ist, so werden wir doch gewiss manche seiner Geldverlegenheiten, abgesehen von dem Bau des Hauses, auf grosse Ausgaben beim Ankauf von Anticaglien zurückführen müssen. Bei Künstlern, die ein so objektives Gefühl für die künstlerische Form besitzen, die bei aller Eigenart der Empfindung mit höchster Energie überall auf eine durchaus unbefangene Beobachtung der natürlichen Formen ausgehen, wie

[1] Siehe MÜNTZ, *Les Arts à la cour des Papes* IV (Paris 1898), p. 77 ff.

Mantegna und Rembrandt, ist ein solches intensives Interesse für ältere Kunstwerke durchaus verständlich.

Wie seine äusseren Lebensverhältnisse, so muss auch Mantegnas Thätigkeit in Mantua eine äusserst ehrenvolle und angenehme gewesen sein. Von Anfang an scheint sie nicht allein in der Ausführung einzelner, besonders wichtiger Kunstwerke für die Fürsten, ihre Freunde und andere bevorzugte Besteller, sondern vornehmlich in einer Art von Oberleitung bei den zahlreichen künstlerischen Unternehmungen des baulustigen und prachtliebenden Lodovico bestanden zu haben. Wieweit er auch schon bei den baulichen Anlagen mitzusprechen hatte, können wir im einzelnen nicht feststellen, doch scheint man gewöhnt gewesen zu sein, in allen Kunstangelegenheiten seinen Rat zu erbitten. So schon in den ersten Unternehmungen, von denen noch vor seiner Uebersiedelung in den Briefen Lodovicos von 1459 die Rede ist. „Da die Kapelle unseres Schlosses," schreibt ihm Lodovico am 4. Mai 1459, „so gut wie fertig ist, die, wie wir sicher glauben, euch gefallen wird, da sie nach eurer Weise gemacht ist, und wir sie nur in der Form und Art, die ihr bestimmen werdet, vollenden lassen wollen," so möchte er bald nach Mantua kommen. Und am 29. Juni bittet er wieder, „dass ihr auf einen Tag (von Verona) hierher zu uns kommet, womit ihr uns einen besonderen Gefallen thun würdet, nur damit ihr unsere Kapelle sehet und eure Meinung saget, bevor weiter gearbeitet wird, damit wir sie vollenden lassen können, da nur wenig mehr zu thun bleibt." Augenscheinlich handelte es sich dabei nicht um malerische, sondern um die baulichen oder wenigstens dekorativen Einrichtungen der Kapelle.

Vielleicht steht auch die Reise Mantegnas nach Florenz, von der im Briefe Aldobrandinis vom 5. Juli 1466 die Rede ist, mit dem Bau des viel umstrittenen und viel kritisierten Chores von S. Maria dell' Annunziata, der auf Kosten Lodovicos später durch L. B. Alberti ausgeführt wurde, in Zusammenhang; da die Sache ihre grossen Schwierigkeiten hatte, besonders wegen der Enge des Raumes, so mochte wohl Mantegnas Urteil dem Marchese von Wert gewesen sein.[1] Die Kirche von S. Maria della Vittoria soll, wie Vasari erzählt, nach Mantegnas Entwürfen erbaut worden sein (1495).

Lodovicos Bemerkung, dass die Kapelle seines Schlosses Mantegna gefallen werde, weil sie ganz in seiner Weise ausgeführt sei, weist bedeutungsvoll

[1] Siehe Girol. Mancini, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze 1882, p. 509. — Repertorium für Kunstwiss. 1879, p. 272.

darauf hin, dass der durchaus im Geiste des klassischen Altertums erzogene Fürst in Mantegna vor allem den glänzendsten Vertreter eines neuen Stiles, der inhaltlich und in seinem dekorativen Formengerüst wesentlich von der Antike bestimmten Renaissancekunst, für sich zu gewinnen suchte. Er hatte in ihm einen Künstler gefunden, der nicht bloss ein hervorragender Maler war, sondern vor allem auch mit dem antiken Stoffgebiet vollständig vertraut war und deshalb seinen humanistischen Ideen grosses Verständnis entgegenbrachte und ihm bei seinen vielfältigen künstlerischen Unternehmungen, dem Bau und der Ausschmückung seiner zahlreichen Paläste und Villen, bei Schaustellungen aller Art, überhaupt in der künstlerischen Ausgestaltung seines äusseren Lebens als Beirat, als erfindungsreicher, geschmackvoller und geschickter Dekorateur dienen und die Schar der ausführenden Künstler und Handwerker leiten konnte. Wenn Lodovico Leon Battista Alberti und Mantegna in Mantua bei einander hatte, dann konnte er sich in der That rühmen, „zu besitzen, was damals kein anderer Fürst Italiens besass“ (wie Mantegna in seinem Briefe vom 13. Mai 1478 voll Selbstbewusstsein sagt) und die beiden bedeutendsten und wissenschaftlich gebildetsten Künstler dieser Zeit als eifrige Förderer des Glanzes seines Hofes zu seinen Dienern und Freunden zählen zu dürfen.

Leider ist von dieser reichen Thätigkeit Mantegnas unter der Regierung Lodovicos ausser den Fresken der Camera degli Sposi im Kastell nichts mehr erhalten und nur Briefen und anderen Dokumenten können wir hie und da einige Andeutungen über andere Arbeiten entnehmen. Mantegnas erste grössere Arbeit in Mantua wird die Ausschmückung der schon erwähnten Schlosskapelle gewesen sein. Das Altarbildchen, von dem Vasari erzählt, dürfen wir möglicherweise in dem Florentiner Triptychon, von dem später die Rede sein wird, wiedererkennen. Dass dort aber bedeutendere Gemälde ausgeführt worden sind, geht aus einer Aeusserung in dem Schenkungsdekret des Markgrafen Francesco vom 4. Februar 1492 hervor, in dem ausser den Triumphen Cäsars und der „Camera“ (degli sposi) nur noch „die vortrefflichen und bewunderungswürdigen Werke im Heiligtum (sacello) des Schlosses“ als seine bedeutendsten Leistungen für das Haus Gonzaga hervorgehoben werden. Vielleicht bezieht sich auch eine Bemerkung in Mantegnas Brief an den Markgrafen vom 26. April 1464 auf diese Kapelle.

In den Jahren 1463 und 1464 war Mantegna mit der Dekoration in den Schlössern von Goito und Cavriana beschäftigt. Er schreibt mehrere Briefe aus Goito, wo er am 26. April 1464 die Arbeit als fast vollendet

bezeichnet. In diesem Briefe und in einem anderen des Aufsehers in Cavriana ist von Zeichnungen die Rede, die Mantegna einem gewissen Samuele, wohl einem Maler, liefern soll. Auch in einem Briefe des Marchese Federico an Mantegna vom 26. Oktober 1478 handelt es sich um Zeichnungen, die er anfertigen soll. Am 24. April 1481 wird er nach Marmirolo gesandt, um dem Baumeister Giovanni da Padua die nötigen Anweisungen zu geben, und im Februar des Jahres 1484 muss Giovanni della Rovere seine Bitte um ein Bild von Mantegna abgeschlagen werden, weil der Künstler mit der Vollendung eines Gemaches, das der Marchese bald beziehen wolle, noch für den ganzen Sommer beschäftigt sein werde. Wir können mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass auch die Malereien in anderen Schlössern, die seine beiden Söhne Francesco und Lodovico, Francesco Bonsignori, Tondo, Bartolino Topina genannt il Filosofo, Benedetto Ferrari u. a. anfertigten, nach seinen Entwürfen und Zeichnungen und unter seiner Oberleitung ausgeführt wurden (s. z. B. den Brief Francesco Mantegnas aus Marmirolo vom 10. Mai 1494).

Daneben hatte Mantegna Zeichnungen zu entwerfen für Goldschmiedearbeiten, Krüge und Pokale, die Giovanni Marco Cavalli in Auftrag gegeben wurden,[1] und für Teppiche, die die Gonzaga in Mantua weben liessen.[2] Sehr mit Unrecht hat man eine gewisse Erniedrigung des Künstlers darin sehen wollen, dass er von Lodovico den Auftrag erhält, für diesen Zweck zwei indische Hühner abzuzeichnen. Dinge nach der Natur abzubilden, welche es auch sein mögen, kann nie unter der Würde eines Künstlers stehen. Die Würde seiner Kunst kannte Mantegna selber sehr wohl und wusste sie, wie wir schon gesehen haben, energisch zu verteidigen. Dass Mantegna auch herangezogen wurde, die Dekorationen der Gemächer für Festlichkeiten zu entwerfen, Schaustellungen und Aufzüge zu arrangieren, ersehen wir z. B. aus der Korrespondenz des Marchese Francesco mit Mantegna und Papst Innocenz VIII. im Jahre 1490, als der Künstler, der damals in Rom thätig war, zu seinem grössten Leidwesen durch Krankheit verhindert war, nach Mantua zu kommen, um dem Wunsche seines Herrn

[1] Siehe Briefe vom 12. und 17. Februar 1483.

[2] Siehe Brief des Galbidrio aus Venedig vom 5. Dezember 1465 und Brief des Marchese Lodovico vom 9. Juli 1469. Vgl.: Braghirolli, *Sulla Manifattura di arazzi in Mantova*, in: Memorie dell' Accad. Virgiliana, Mantova 1879/80, p. 3 ff. Teppiche nach Mantegnas Zeichnungen im Schlosse von Mantua führt auch M. A. Michiel neben denen Papst Julius' II. und König Alfonsos von Neapel als die berühmtesten Werke dieser Kunst auf (Diarii, 27. Dezember 1519. S. Cicogna in: *Memorie d. Istituto Veneto* IX [1860], p. 405).

gemäss bei den Festlichkeiten seiner Hochzeit mit Isabella d'Este mitzuwirken. An ihn wendet sich Kardinal Francesco Gonzaga wie später Isabella d'Este, wenn sie über antike Kunstwerke, die sie kaufen wollen, ein sachverständiges Urteil zu hören wünschen,[1] und an keinen anderen als an ihn denken Isabella und ihre humanistischen Freunde, als es gilt, ein Denkmal für Virgil in Mantua zu errichten.[2]

Im einzelnen sollen die Werke Mantegnas, von denen wir nur durch litterarische Nachrichten Kunde haben, an anderem Orte zusammengestellt werden. Hier sollte nur durch einen Ueberblick eine allgemeine Vorstellung von seiner mannigfaltigen und reichen Thätigkeit am Hofe der Gonzaga gegeben werden. Der Betrachtung der Werke dieser ersten Zeit seines Mantuaner Aufenthaltes, die uns ein gütiges Geschick erhalten hat, wollen wir uns nun zuwenden.

[1] Siehe Brief Isabellas vom 28. März 1505.

[2] Siehe BASCHET, *Gazette d. Beaux-Arts* 1866 (XX), p. 486.

Abb. 66. Medaille auf Marchese Lodovico von Mantua von Vittore Pisano. Rückseite.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

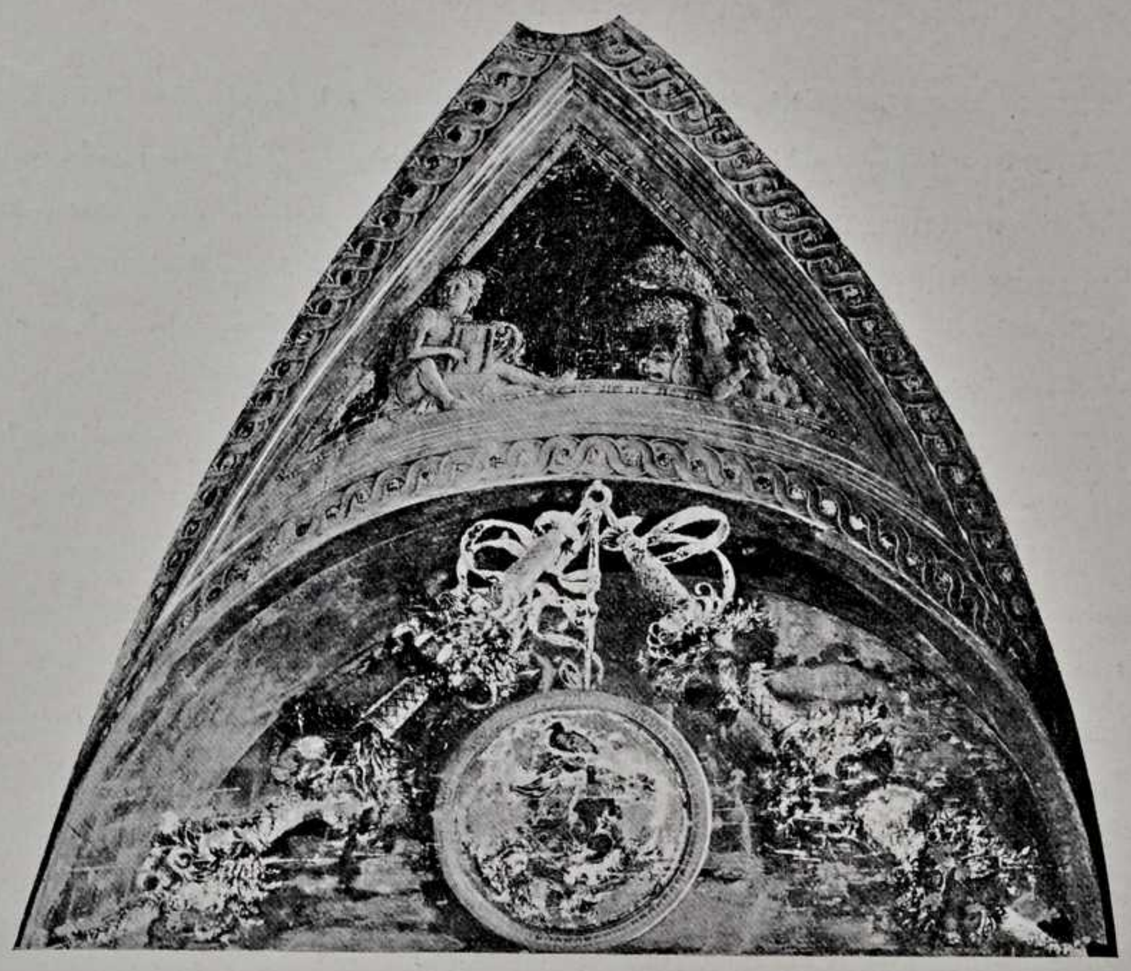


Abb. 67. Lunette und Stichkappe (Orpheus) aus der Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua.

KAPITEL VI.

DIE ERSTEN WERKE DER MANTUANER ZEIT BIS ZU DEN FRESKEN DER CAMERA DEGLI SPOSI.

Von der grossartigen Thätigkeit, die Mantegna in den ersten Jahrzehnten seines Aufenthaltes in Mantua, wie wir gesehen haben, als Dekorationsmaler entfaltet hat, sind die Fresken der Camera degli Sposi im Castello di Corte, die er 1474 vollendete, das einzige uns erhaltene Zeugnis. Durch gewaltsame Zerstörung bei Krieg und Plünderung oder durch Verfall der Schlösser und Villen der Gonzaga sind alle anderen zahlreichen Schöpfungen seiner Phantasie und seines Pinsels vernichtet worden. Nur schwer können wir deshalb seine Entwickelung in diesem Zeitraume zwischen den letzten Paduaner Werken und den Gemälden des Mantuaner Schlosses verfolgen. Und doch muss gerade diese Periode höchst bedeutungsvoll für ihn gewesen sein. Getragen von dem Ruhme, den sich der Jüngling schon durch seine ersten glänzenden Leistungen in Padua begründet hatte, beruhigt über seine materielle Zukunft, konnte er, zum Manne herangewachsen, nun den grossen Schritt zur künstlerischen Reife

thun. Er war gewiss kein Mensch, der auf seinen Lorbeeren hätte ausruhen wollen, der in äusseren Ehren allein seine Befriedigung gefunden hätte. Sein tief und still beobachtender Geist, der seinen sachlichen Ernst des Studiums und seinen Enthusiasmus für die grossen Ideen seiner Zeit so überzeugend kund gethan hatte, konnte nur auf das Schaffen und auf das Streben nach Vollendung gerichtet sein.

Der Umschwung, den die veränderte Umgebung und die eigene geistige Entwickelung in seiner künstlerischen Auffassung hervorbringt, tritt uns erst in den Gemälden der Camera degli Sposi voll und klar entgegen, in den wenigen Werken, die uns aus den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Mantua erhalten sind, scheint er noch wesentlich auf dem Standpunkte der Werke seiner letzten Paduaner Zeit zu stehen; der Fortschritt beschränkt sich in ihnen auf das Technische der Ausführung.

Was Mantegna bisher geschaffen hatte, war, wie die Arbeit der grossen Meister des frühen Quattrocento überhaupt, wesentlich von dem Streben nach Erkenntnis und Klarlegung der Grundlagen für eine wahre und grosse Kunst, die auf Verständnis der Natur, der Formen und der Gemütsbewegungen beruht, bestimmt. Wie in einem grossen, ernsten Musikwerke hatten sie das Grundthema in fest und bestimmt markierten Tönen, mit scharfer Betonung des Taktes angegeben und in herber Einfachheit und Klarheit durchgeführt; erst die folgende Generation sollte die ganze Weichheit und Fülle der Modulierung dieses Themas finden, die höchsten Töne der Formenwollust und der leidenschaftlichen Erregung. Leonardo, Raffael und Michelangelo konnten auf den vollen Accorden schwelgend ruhen, nach ihnen gab es dann nur eine Bewegung abwärts. Jene Quattrocentisten zeigen die ganze Rastlosigkeit des Aufstrebenden, der das Höchste ahnt, es aber nicht erreichen zu können fürchtet. Ihre Werke, die die volle Rundung der Form, die Freiheit des Ausdruckes nur erst ahnen lassen, besitzen für uns einen solchen Reiz, wie die Musik Joh. Seb. Bachs, weil für den geschärften Kunstsinn die Vorahnung einer vollendeten Form, wie die Erinnerung, fast noch grösseren Genuss bietet als der Anblick dieser Form selber. Eine Mischung von sensuellem und intellektuellem Reiz liegt im Anblick der halbverhüllten Form wie der Knospe.

Mantegna beginnt schon in dieser zweiten Periode seines Kunstschaffens, gewissermassen die Hilfslinien, die in seinen früheren Werken noch allzu sichtbar waren, zu verwischen, die Schärfe, mit der er sein künstlerisches System betont hatte, die Steilheit der perspektivischen Verkürzung, die herbe Plastik der Formen, den Naturalismus der Gewandung zu mildern, der Form grössere Breite und Weichheit, der Bewegung mehr

Freiheit, der Farbe grössere Tiefe und Wärme zu geben. Schon bei der Betrachtung einiger Werke der letzten Paduaner und der Veroneser Zeit ist auf diese Tendenz, besonders in der Farbengebung aufmerksam gemacht worden; es ist auch schon bemerkt worden, dass einige der Madonnenbilder auf Leinwand und die Anbetung der Könige in Halbfiguren, die ihrer inneren Zusammengehörigkeit wegen von den frühesten Madonnenbildern nicht gut getrennt werden konnten (s. oben Seite 138 und 153), in diese Periode hineinragen. Bei zwei Werken, die auch aus äusseren Gründen in die ersten Jahre des Aufenthaltes in Mantua gesetzt werden müssen, kommen diese Bestrebungen noch stärker und charakteristischer zur Geltung: in dem Triptychon in den Uffizien in Florenz und in dem Tode Mariä im Prado in Madrid.

Das Florentiner *Triptychon* stammt aus der Erbschaft des Don Antonio de' Medici, Principe di Capistrano (1632) und soll von den Gonzaga an die Medici verkauft worden sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es eben jenes Bildchen ist, das Mantegna für die Schlosskapelle in Mantua malte, das von Vasari angeführt und auch von Mantegna selber in einem Briefe aus Goito an den Marchese vom 26. April 1464 erwähnt wird. Obwohl die drei Tafeln erst 1827 in dem jetzigen Rahmen vereinigt worden sind, so lässt doch die Gleichheit der Maasse der Tafeln und der Figuren und der Ausführung an der Zusammengehörigkeit keinen Zweifel aufkommen. Das Mittelbild, das die Anbetung der Könige enthält, ist etwas nach innen gebogen und 10 cm niedriger als die Seitenbilder, die die Himmelfahrt Christi und die Beschneidung darstellen. Vielleicht schloss das Mittelbild ehemals in einer Wölbung, so dass es gleichsam eine kleine Apsis bildete. Das Licht kommt von vorn und teilt sich den Flügeln von der Mitte nach links und rechts mit, so dass das Gemälde in einem kleinen Raume einem schmalen Fenster gegenüber, dessen Licht scharf von oben einfiel, aufgestellt gewesen sein muss. Denn wie wir schon öfter beobachtet haben, bestimmt Mantegna die Beleuchtung im Bilde stets genau nach der wirklichen Lichtquelle im Raume.

In der *Anbetung der Könige* konnte Mantegna die Einfachheit und Innerlichkeit seiner Empfindung an einem Gegenstande zeigen, der immer den Künstlern erwünschten Anlass zur Darstellung von äusserer Pracht in Gold und Farben gegeben hatte (s. Abb. 68 und Tafel XII). Man vergleiche Mantegnas Bild mit der berühmten Tafel Gentiles da Fabriano in der Accademia in Florenz oder dem Gemälde Antonio Vivarinis in der Berliner Gallerie, um den ganzen Fortschritt nicht allein in der Kenntnis der Formen, sondern auch in der Komposition, in der Einheitlichkeit der Handlung und

XII.

Gruppe der Madonna aus der Anbetung der Könige

MITTELBILD DES TRIPTYCHONS IN DEN UFFIZI IN FLORENZ.

Freiheit, der Farbe grössere Tiefe und Wärme zu geben. Schon bei der Betrachtung einiger Werke der letzten Paduaner und der Veroneser Zeit ist auf diese Tendenz, besonders in der Farbengebung aufmerksam gemacht worden; es ist auch schon bemerkt worden, dass einige der Madonnenbilder auf Leinwand und die Anbetung der Könige in Halbfiguren, die ihrer inneren Zusammengehörigkeit wegen von den frühesten Madonnenbildern nicht gut getrennt werden konnten (s. oben Seite 138 und 153), in diese Periode hineinragen. Bei zwei Werken, die auch aus äusseren Gründen in die ersten Jahre des Aufenthaltes in Mantua gesetzt werden müssen, kommen diese Bestrebungen noch stärker und charakteristischer zur Geltung: in dem Triptychon in den Uffizien in Florenz und in dem Tode Mariä im Prado in Madrid.

Das Florentiner *Triptychon* stammt aus der Erbschaft des Don Antonio de' Medici, Principe di Capistrano (1632) und soll von den Gonzaga an die Medici verkauft worden sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es eben jenes Bildchen ist, das Mantegna für die Schlosskapelle in Mantua malte, das von Vasari angeführt und auch von Mantegna selber in einem Briefe aus Goito an den Marchese vom 26. April 1464 erwähnt wird. Obwohl die drei Tafeln erst 1827 in dem jetzigen Rahmen vereinigt worden sind, so lässt doch die Gleichheit der Maasse der Tafeln und der Figuren und der Ausführung an der Zusammengehörigkeit keinen Zweifel aufkommen. Das Mittelbild, das die Anbetung der Könige enthält, ist etwas nach innen gebogen und ist ein niedriger als die Seitenbilder, die die Himmelfahrt Christi und die Beschneidung darstellen. Vielleicht schloss das Mittelbild ehemals in einer Wölbung, so dass es gleichsam eine kleine Apsis bildete. Das Licht kommt von vorn und teilt sich den Flügeln von der Mitte nach links und rechts mit, so dass das Gemälde in einem kleinen Raume einem schmalen Fenster gegenüber, dessen Licht scharf von oben einfiel, aufgestellt gewesen sein muss. Denn wie wir schon öfter beobachtet haben, bestimmt Mantegna die Beleuchtung im Bilde stets genau nach der wirklichen Lichtquelle im Raume.

In der *Anbetung der Könige* konnte Mantegna die Einfachheit und Innerlichkeit seiner Empfindung an einem Gegenstande zeigen, der immer den Künstlern erwünschten Anlass zur Darstellung von äusserer Pracht in Gold und Farben gegeben hatte (s. Abb. 68 und Tafel XII). Man vergleiche Mantegnas Bild mit der berühmten Tafel Gentiles da Fabriano in der Accademia in Florenz oder dem Gemälde Antonio Vivarinis in der Berliner Gallerie, um den ganzen Fortschritt nicht allein in der Kenntnis der Formen, sondern auch in der Komposition, in der Einheitlichkeit der Handlung und

XIX

Gruppe der Madonna aus der Anbetung der Könige.

MITTELBILD DES TRIPTYCHONS IN DEN UFFIZI IN FLORENZ.

in der natürlichen Auffassung ermessen zu können. Hier ist der Vorgang noch rein ceremoniell aufgefasst, das Gefolge umdrängt die Könige und ihre bunte Pracht sollte den Hauptreiz des Gemäldes bilden, dort tritt das Gefolge zurück und lässt den Vordergrund für die drei Könige frei, die, auch in der Linie der Umrisse, eine selbständige, geschlossene Gruppe bilden und durch die lebendige Schilderung der Charaktere und ihrer

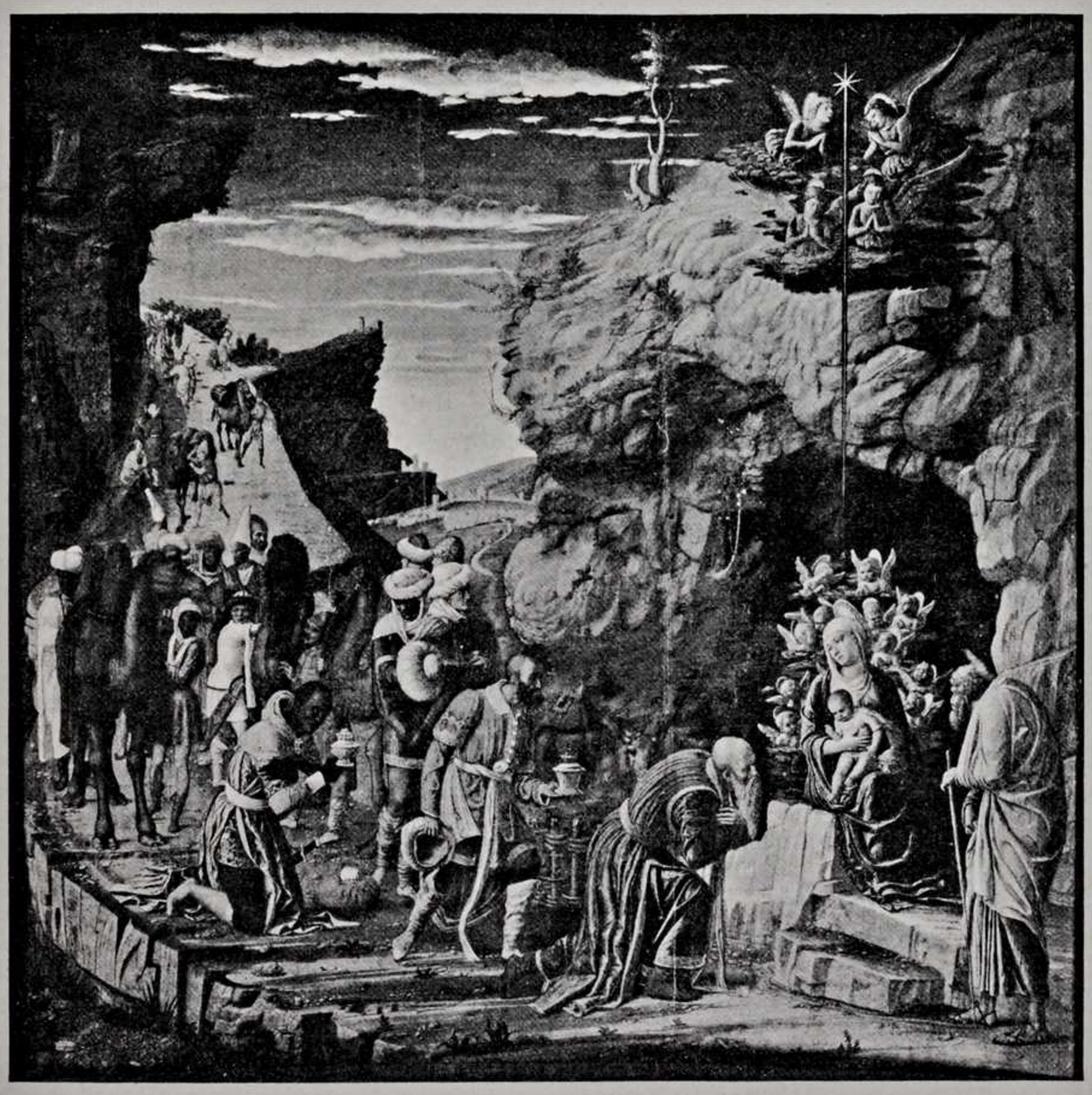


Abb. 68. Die Anbetung der Könige. Mittelbild des Triptychons in den Uffizi in Florenz.
(Phot. Alinari.)

seelischen Stimmung mit der Madonna und dem Kinde in eine innere Verbindung treten. Man beachte die wellenförmige Linie, die die Köpfe der Personen des Vordergrundes von Joseph bis zum Mohrenkönige verbindet.

Nur die Spitze des Zuges ist angelangt, während die übrigen sich noch langsam auf dem Wege, der um den Felsen nach vorne herabführt, fortbewegen. Einer hinter dem anderen nähern sich die drei Könige dem

Christkinde, das auf dem Schosse der Mutter sitzend, die Finger segnend erhebt, aber in seinen Bewegungen ganz kindlich natürlich sich ausnimmt. Eine Glorie von Cherubim umgiebt die in einer Felsenhöhlung sitzende Madonna, und auch oben in Wolken über dem Felsen schweben Engel zu den Seiten des Sternes, der die Könige hergeleitet hatte. Die Stellung der Madonna, die etwas nach rechts hin sitzt und den Kopf nach der linken Seite, von der die Könige nahen, wendet und die dadurch bedingte Bewegung des Kindes, das nach der Seite von ihrem Schosse steigen zu wollen scheint, erinnern lebhaft an Leonardos Madonna in der Anbetung der Könige in den Uffizien und an das, damit in direktem Zusammenhange stehende Motiv in Raffaels Madonna di Foligno im Vatikan. Joseph, ein tiefgebückter Greis, steht bescheiden zur Rechten und schliesst die Gruppe, deren Mittelpunkt die Madonna bildet, harmonisch ab. Der älteste König hat seine Huldigung und sein Geschenk, das auf dem Schosse der Madonna steht, schon dargebracht und scheint, bevor er zurücktritt, noch einmal sich anbetend auf das Knie niedergelassen zu haben. Es liegt ein so tiefer, milder Ernst in den Zügen dieses edlen Greises, dass es nur etwas wahrhaft Göttliches sein kann, vor dem der würdige Alte sich beugt. Hinter ihm nähert sich der zweite König mit abgezogenem Turban, ein kräftiger, etwas derber, orientalischer Typus. Man empfindet in seiner Bewegung schon die Absicht des Niederknieens. Der dritte, jüngste König, der Tradition gemäss ein Mohr, wartet knieend, nach Orientalenart die Arme über der Brust kreuzend, bis die Reihe an ihn kommt. Alle drei sind ganz bei der Sache, voll Hingebung und Ehrfurcht. In den Zügen der Madonna, die etwas Matronenhaftes zeigen, liegt milde Traurigkeit; sie blickt nicht auf das Kind oder auf die anbetenden Könige, sondern auf das bunte Gefolge, das ihre Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen scheint; aber nicht Stolz oder Freude, sondern trübe Gedanken scheint der Anblick in ihr zu erwecken.

Im Gegensatze zu der feierlich geschlossenen Haltung der Heiligen bewegt sich das Gefolge hinten gleichgiltig und teilnahmlos, nach Dienerart, in lebhaftem Durcheinander. Hier hat sich der Meister seiner Vorliebe für die Feinmalerei, für die Darstellung kleiner, genrehafter Gruppen hingegeben. Mit der grössten Sorgfalt sind alle die kleinen Figürchen ausgeführt. Er hatte wohl in Venedig solche Kostüme von verschiedenartigen orientalischen Völkern, ihre Typen und Bewegungen, studiert und sicher auch die Kamele nach der Natur gezeichnet.

Der linke Seitenflügel, der *die Himmelfahrt Christi* darstellt, ist als Komposition am wenigsten gelungen (s. Abb. 69). Der Platz, auf dem die

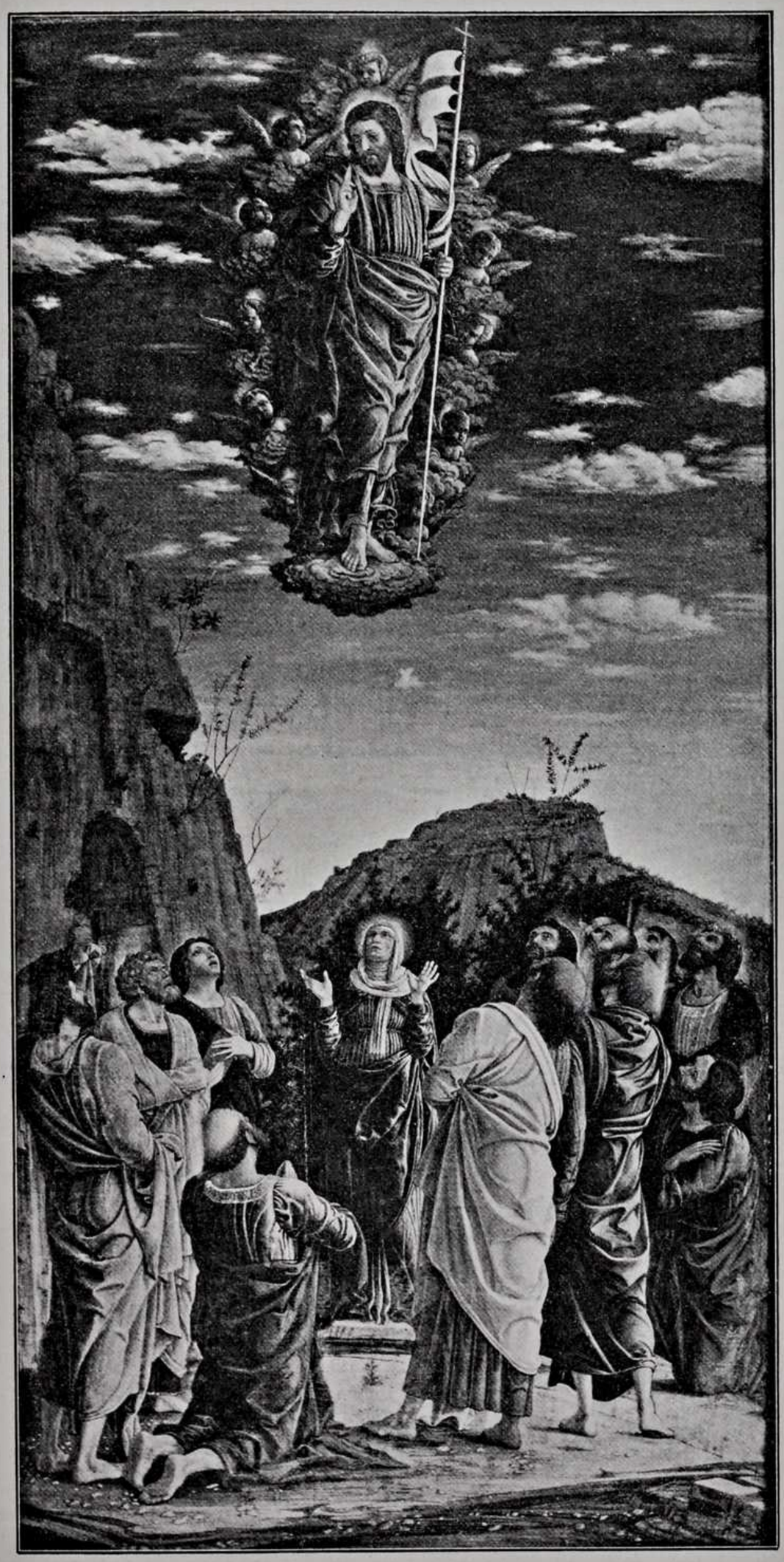


Abb. 69. Die Himmelfahrt Christi. Linkes Flügelbild des Triptychons in den Uffizi in Florenz.
(Phot. Alinari.)

Apostel und die Madonna stehen, ist durch die Felsen links und hinten sehr beengt. Christus steht etwas steif auf der ganz materiell, wie eine feste Masse gebildeten Wolke, als ob er auf der Erde stünde; weder das Schweben in der Luft, noch die Bewegung nach oben hat der Künstler anders als durch die Wolke und durch die Cherubim angedeutet. An sich eine herrliche Gestalt, wirkt der Christus etwas schwer in der Luft oben; eine solche schwebende Bewegung lag eben nicht im Bereiche der Naturbeobachtungen Mantegnas. Auch die Gruppe der Apostel wirkt als Gesamtbild starr, obwohl jede einzelne Gestalt voll Leben und von tiefer Empfindung beseelt ist. Das steile Aufblicken so vieler, auf der schmalen Tafel zusammengedrängter Personen darzustellen, war in der That keine leichte Aufgabe. Mantegna hat aus ihr eine überraschende Fülle verschiedenartiger, ganz neuer Bewegungsmotive geschöpft. Die Zurücklehnung des Kopfes zwingt zu einer Rückgratbiegung und macht damit eine Bewegung des Unterkörpers nötig, um den Schub aufzunehmen. Mit überaus sicherem, feinem Gefühl für die statistischen Gesetze des Körpers ist die Haltung der verschiedenen Gestalten beobachtet. Der Apostel links, der mit der Hand die Augen schützt und damit oben die Last verstärkt, steht kräftig auf den beiden Füssen auf und schiebt den Mittelkörper nach vorn, der mehr rechts stehende Apostel giebt sich durch den vorgesetzten linken Fuss und den herabhängenden rechten Arm das Gleichgewicht gegen die Bewegung des Oberkörpers, während der Apostel neben ihm beim Aufblicken eine seitlich schreitende Bewegung und eine Wendung des Oberkörpers macht. Wirkungsvoll sind die beiden knieenden Gestalten, bei denen auch in den Bewegungen der Hände und des Kopfes die gesteigerte Inbrunst der Andacht zum Ausdruck kommt. Die Empfindung ist ganz konzentriert, die gleiche Richtung der Aufmerksamkeit vielleicht zu eintönig und starr hervorgehoben.

Im Ganzen wie in allen Einzelheiten ist dagegen die *Beschneidung* (s. d. Tafel XIII), die auf dem rechten Flügel dargestellt ist, ein wahres Juwel, eines der feinsten und stimmungsvollsten Interieurs, zu denen diese Scene Veranlassung gegeben hat. Dem würdevollen, strengen Greise, der voll feierlichen Ernstes seines Amtes waltet, steht die junge Mutter fast schüchtern gegenüber; das Kind wendet sich vom Priester fort und flüchtet an den Busen der Mutter, wie Schutz suchend blickt es zu ihr auf. Selten ist es auch unserem Meister so vollkommen gelungen, den biblischen Vorgang so ganz mit der allgemein menschlichen Empfindung zu verschmelzen, wie in dieser Gruppe. Es ist auch hier, wie Mantegna das liebt, nicht die Handlung selber, sondern ein Moment des Innehaltens, der Hemmung der

XIII.

Die Beschneidung Christi

RECHTER FLÜGEL DES TRIPTYCHONS IN DEN UFFIZI IN FLORENZ.

Apostel und die Madonna stehen, ist durch die Felsen links und hinten sehr beengt. Christus steht etwas steif auf der ganz materiell, wie eine feste Masse gebildeten Wolke, als ob er auf der Erde stünde; weder das Schweben in der Luft, noch die Bewegung nach oben hat der Künstler anders als durch die Wolke und durch die Cherubim angedeutet. An sich eine herrliche Gestalt, wirkt der Christus etwas schwer in der Luft oben; eine solche schwebende Bewegung lag eben nicht im Bereiche der Naturbeobachtungen Mantegnas. Auch die Gruppe der Apostel wirkt als Gesamtbild starr, obwohl jede einzelne Gestalt voll Leben und von tiefer Empfindung beseelt ist. Das steile Aufblicken so vieler, auf der schmalen Tafel zusammengedrängter Personen darzustellen, war in der That keine leichte Aufgabe. Mantegna hat aus ihr eine überraschende Fülle verschiedenartiger, ganz neuer Bewegungsmotive geschöpft. Die Zurücklehnung des Kopfes zwingt zu einer Rückgratbiegung und macht damit eine Bewegung des Unterkörpers nötig, um den Schub aufzunehmen. Mit überaus sicherem, feinem Gefühl für die statistischen Gesetze des Körpers ist die Haltung der verschiedenen Gestalten beobachtet. Der Apostel links, der mit der Hand die Augen schützt und damit oben die Last verstärkt, steht kräftig auf den beiden Füssen auf und schiebt den Mittelkörper nach vorn, der mehr rechts stehende Apostel giebt sich durch den vorgesetzten linken Fuss und den herabhängenden rechten Arm das Gleichgewicht gegen die Bewegung des Oberkörpers, während der Apostel neben ihm beim Aufblicken eine seitlich schreitende Bewegung und eine Wendung des Oberkörpers macht. Wirkungsvoll sind die beiden knieenden Gestalten, bei denen auch in den Bewegungen der Hände und des Kopfes die gesteigerte Inbrunst der Andacht zum Ausdruck kommt. Die Empfindung ist ganz konzentriert, die gleiche Richtung der Aufmerksamkeit vielleicht zu eintönig und starr hervorgehoben.

Im Ganzen wie in allen Einzelheiten ist dagegen die *Beschneidung* (s. d. Tafel XIII), die auf dem rechten Flügel dargestellt ist, ein wahres Juwel, eines der feinsten und stimmungsvollsten Interieurs, zu denen diese Scene Veranlassung gegeben hat. Dem würdevollen, strengen Greise, der voll feierlichen Ernstes seines Amtes waltet, steht die junge Mutter fast schüchtern gegenüber; das Kind wendet sich vom Priester fort und flüchtet an den Busen der Mutter, wie Schutz suchend blickt es zu ihr auf. Selten ist es auch unserem Meister so vollkommen gelungen, den biblischen Vorgang so ganz mit der allgemein menschlichen Empfindung zu verschmelzen, wie in dieser Gruppe. Es ist auch hier, wie Mantegna das liebt, nicht die Handlung selber, sondern ein Moment des Innehaltens, der Hemmung der

XIII. Die Beschneidung Christi
RECHTER FLÜGEL DES TRIPTYCHONS IN DEN UFFIZI IN FLORENZ.

Handlung gewählt, der der Beobachtung der Empfindung besonders günstig ist. In diesem Falle zeugt das Absehen von einer Darstellung der Ceremonie selber von besonderem Feingefühl. Ein Vergleich mit den vielen anderen Darstellungen der Scene wird das leicht erkennen lassen. Die feine Wirkung dieser innigen Beziehung zwischen Mutter und Kind wird durch die beiden Gruppen links und rechts noch gehoben. Der etwas derbe, vierschrötige Joseph, ein echter, von der Gewohnheit harter Arbeit gebeugter Handwerker und auf der anderen Seite die ruhig beobachtende Alte und die lebhaftere jüngere Frau neben ihr, die erstaunt auf das Kind blickt und dabei die Hand auf den Kopf ihres Bürschchens legt, das sich verlegen an die Mutter anschmiegt und den Finger in den Mund steckt, sind ganz entzückend in der Stimmung einer Familienscene und zwar an fremdem Orte, der in allen Befangenheit erzeugt, empfunden. Der glänzende Raum mit seinen Säulen und schimmernden, bunten Marmor- und Goldverzierungen bildet einen feinen Gegensatz zu der intimen Familiengruppe, deren kleinbürgerlicher Charakter in ihren schüchternen, etwas ungeschickten Bewegungen, in ihrer Kleidung bis zu den zerrissenen Schuhen des Knaben sich kenntlich macht. Wie merkt man dagegen dem alten Priester an, dass er allein sich hier zu Hause fühlt. Dieses eigenartige, poetische Familienidyll ist noch ganz im Geiste der frühen Darstellungen aus der Geschichte der heiligen Familie, die wir oben betrachtet haben, ganz in der gefühlvoll intimen Auffassungsweise des jungen Mantegna erfunden.

Selbst unter den Werken unseres sorgfältig und fein ausarbeitenden Meisters steht das Florentiner Triptychon in minutiöser Durchführung aller Einzelheiten einzig da. Fast zu auffällig wird diese Feinheit der Details. Wir können aus dem Briefe Zaccarias von Pisa an die Markgräfin Barbara ersehen, wie man damals die feine, miniaturartige Ausführung seiner Gemälde schätzte; er mag nach seiner Ankunft in Mantua gezeigt haben wollen, wie weit er hierin zu gehen im stande sei; vielleicht wird man ein gewisses Zugeständnis des Künstlers an sein neues Publikum darin sehen wollen, dass er den Ton anschlug, der am leichtesten Anklang finden musste, und der dabei seiner eigenen Neigung nicht widersprach.

Das Florentiner Triptychon ist aber nicht allein das miniaturartigste Bild des Meisters, sondern auch das farbenkräftigste und bunteste, das er je gemalt hat. Diese besonders intensive Färbung des Bildes erklärt sich nicht allein aus seinem Wunsche, dem Geschmack des Publikums oder der Fürsten entgegenzukommen, es bildet vielmehr eine Phase in der recht ungleichmässigen Entwickelung seines Kolorits. Die Farbenstimmung ist ja bei ihm weniger von der Empfindung als von der Ueberlegung abhängig,

ihre Harmonie mehr durch kunstvolle Zusammenstellung der einzelnen Farben als durch freie Modulierung einer Grundstimmung erzielt. Er hatte den Mangel seiner Farbengebung lange empfunden und war schon in den letzten Paduaner Werken zu einer wärmeren, tieferen Tönung übergegangen. Hier scheint er die prächtige Wirkung durch eine grosse Intensität der einzelnen, sehr klaren und scharfen Farben und durch die Gegenüberstellung kräftiger Lokaltöne hervorbringen zu wollen. Er ist darin so weit gegangen, dass er aus dem allzu bunten Eindruck wohl selber die Notwendigkeit, einen anderen Weg einzuschlagen, erkannt haben mag. Es ist die letzte Stufe vor der Ausbildung seiner Färbung zu einem wärmeren, weicheren Gesamtton, den er schon in den Fresken der Camera degli Sposi erreicht zu haben scheint.

Besonders auffallend ist die hier überaus reichliche Verwendung von Gold als Licht auf den dunklen Gewändern, im Ornament u. dgl., wie sie Mantegna ja überhaupt liebt. Der dunkelblaue Mantel der Madonna ist mit Gold belichtet, ihr Gewand aus rosarotem Moiréestoff mit Gold durchwirkt. Joseph trägt einen goldiggelben Mantel über rotem Kleide, der alte König hat ein dunkelgrünes Kleid mit goldenen Lichtern, karminroten Mantel und ziegelrote Schuhe. Der zweite König trägt gelbe Stiefel, blaue Beinkleider, rosa mit gelblich-rosa Moirée gefütterten Rock. Der dritte König rötlich-gelbe Stiefel, blaue Hosen und Jacke aus Goldbrokatstoff unter rotem Mantel, die Aermel und das Halstuch sind grau-violett. Ebenso ist das Gefolge der Könige in prächtig farbige Gewänder gekleidet, auch die kleinen Figürchen des Hintergrundes heben sich scharf gelb oder rot von dem hellen Wege ab. Ueberall sind, wie man schon aus dieser Aufzählung ersieht, die verschiedenen Farben, in kräftig leuchtenden Tönen, unter denen gelb und rot stark vorwiegen, nebeneinander gesetzt. Die Flügelbilder sind etwas matter in der Farbe als das Mittelstück, aber auch hier sucht der Künstler überall volle, fast harte Farbenaccorde zu gewinnen.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Florentiner Triptychon muss das aus der Sammlung König Karls I. von England stammende Bildchen des Prado in Madrid, das den *Tod Mariä* darstellt, entstanden sein, wie aus stilistischen und aus äusseren Gründen geschlossen werden kann (s. Abb. 70). In der Aussicht durch das Fenster erkennt man die Brücke von S. Giorgio, die vom Castello di Corte über den See nach dem Kastell S. Giorgio führt. Stadtansichten aus dem XVII. Jahrhundert zeigen die Brücke, die heute etwas veränderte Form hat, noch so wie sie hier erscheint. Die Ansicht ist vom Kastell, in dem Mantegna damals thätig war, aus genommen. Wenn die Wiedergabe dieser Oertlichkeit das

Gemälde in die Zeit des Mantuaner Aufenthaltes weist, so muss seine enge Verwandtschaft in Typen und Formen mit dem Altar von S. Zeno uns

Abb. 70. Der Tod Mariä.
Madrid. Prado. (Phot. Braun.)

veranlassen, es zu den ersten Werken, die der Künstler dort ausführte, zu rechnen. Die Gewandbehandlung zeigt schon eine grössere Breite und Weichheit. Das Bild ist stark restauriert, aber die wohlerhaltenen Teile

zeigen noch eine prächtige, sehr kräftige und intensive Färbung, ganz in der Art des Florentiner Triptychons und ebenso feine Detailausführung. Die Bahre ist mit einem rosafarbenen Tuch mit weissen Lichtern bedeckt, die Madonna mit blauem Mantel mit goldenen Lichtern bekleidet, die Apostel links in moosgrüne, rosa, rote, blaue, die zur Rechten in gelb und hellblaue, grün und rote, hellblau und rosa Gewänder gekleidet, der von hinten gesehene Apostel trägt roten Mantel über grünem Kleide. Der Fussboden ist rosarot und weiss getönt. Die Bahre, auf der die Leiche der hochbetagten Maria liegt, steht in der Mitte des Gemaches und die Apostel sind so gruppiert, dass der Vordergrund frei bleibt. Hinter der Bahre liest ein Apostel im Priestergewande, dem Typus nach wohl Petrus, zwischen zwei ministrierenden Aposteln Gebete ab, links und rechts stehen drei und vier andere mit Kerzen und Palmen Gebete singend, der elfte Jünger tritt in lebhafter Bewegung an die Bahre und schwingt das Rauchfass über Maria. Die Apostel sind auch hier wieder realistisch derbe Gestalten aus dem gewöhnlichen Leben. Man sieht an den Mundbewegungen der drei singenden Apostel rechts, wie der Schmerz den Gesang zur schreienden Klage werden lässt. Die Gesichter sind so wenig schön, wie der Gesang angenehm klingen mag; die Verschiedenheit der Tonlage der Stimmen und dementsprechend der Anstrengung sind bewunderungswürdig naturgetreu wiedergegeben, kein Zweifel, dass der hinterste Apostel den Bass, der mittlere den Bariton, der vorderste Tenor singt.

Mantegna schöpft die Probleme, die er sich bei jedem neuen Werke stellt, aus der Tiefe des Gegenstandes, aus dem seelischen Inhalte der Darstellung. Es ist eine kleine Schar treuer Freunde, die einer geliebten und verehrten Toten, nach den Vorschriften der Religion, die letzte Ehre erweist; wieder durchaus kein Zusammenhang mit antiken Darstellungen ähnlicher Gegenstände, der hier sehr nahe gelegen hätte, und der in Donatellos Reliefbildern desselben Vorganges unabweisbar ist, eher ein Anschluss an die altchristliche Form der Scene, die aber in ganz eigenartiger Weise zu einer geschlossenen, intimen Scene innigen Gefühlsausdruckes umgeschaffen ist; abgesehen von den Heiligenscheinen, ohne jede Andeutung des Ueberirdischen, der weltgeschichtlichen Bedeutung des Ereignisses. Die Einsamkeit dieser stillen, kleinen Trauergemeinde ist in poetischer Weise durch die Lage der Pfeilerhalle, in der die Tote aufgebahrt ist, dicht am Ufer des weiten Sees, fern vom Geräusche des täglichen Lebens zur Empfindung gebracht. Es ist das einzige Bild, in dem Mantegna nicht seine beliebte Felsenlandschaft als Hintergrund gewählt

hat, sondern die weite Fläche der Seen, die Mantua umgeben; auch der Horizont ist ausnahmsweise hoch gewählt, um im Ausblick durch das Fenster die melancholische Landschaft als Hintergrund wirken zu lassen.[1]

Das Florentiner Triptychon und der Tod Mariä sind die letzten Werke Mantegnas, in denen diese intime, rein menschliche, sozusagen idyllische Auffassung des Gegenstandes die herrschende Grundstimmung bildet. Während die Entwickelung der formalen und technischen Durchbildung seiner Werke stetig und allmählich, ohne deutlich wahrnehmbare Absätze, fortschreitet, tritt dagegen in seiner poetischen Auffassung der Gegenstände ein ganz deutlicher Umschwung ein. Wollte man diesen Unterschied mit einem Worte ausdrücken, so könnte man wohl sagen, dass in seinen früheren Werken die *elegische* Stimmung vorherrscht, in den späteren die *heroische*. Dieser Umschwung kommt in seiner ganzen Klarheit erst in den Fresken der Camera degli Sposi, die unter den erhaltenen Werken wohl als der Höhepunkt seiner Leistung bezeichnet werden können, zum Ausdruck, er wird aber gewiss schon in früheren, nicht mehr erhaltenen Werken des Meisters erkennbar gewesen sein und macht sich auch in einigen, wenig vor oder gleichzeitig mit den Fresken im Mantuaner Schlosse entstandenen Gemälden fühlbar.

Mantegna ist nicht der Künstler dramatisch bewegter und erregter Handlung, die Grundtendenz seiner Kunst ist auf den Ausdruck der tiefinnersten Empfindungen der Seele gerichtet. Eine milde Melancholie, etwas

[1] Das Mosaikbild desselben Gegenstandes in der Cappella dei Mascoli in S. Marco in Venedig, dessen Zeichnung von Henri Thode (Festschrift für Benndorf, Wien 1899, p. 309 ff.) Andrea Castagno zugeschrieben und mit Mantegna in Beziehung gesetzt worden ist, unterscheidet sich in seinem Streben nach feierlich-pomphafter Wirkung so charakteristisch von Mantegnas Werk, dass es dessen eigenartige, gemütstiefe, einfach menschliche Auffassung gerade recht stark hervortreten lässt. Dort steht der mit kostbaren Stoffen bedeckte Sarg vor einem reichen Triumphbogen mitten auf der Strasse, und oben erscheint Christus mit der Seele Mariä auf Wolken thronend; der Gegenstand ist also ganz nach dem symbolisch-ceremoniellen Schema der kirchlichen Kunst behandelt. In den Elementen der Komposition und in den Formen ist der Künstler der Mosaiken freilich wohl von Mantegna abhängig, nicht etwa Mantegna von ihm, wie Thode meint. (Mantegnas Tod Mariä kann ja überhaupt erst in Mantua entstanden sein.) Die von Mantegnas Jugendstil (und damit indirekt auch von Donatello und Uccello) beeinflussten Paduaner und Venezianer arbeiten noch lange in diesem Stile weiter; noch aus den 90er Jahren datierte Bilder zeigen dieselbe Mischung venezianischer und mantegnesker Elemente, wie die Mosaiken der Cappella dei Mascoli, die deshalb sehr wohl, wie die Inschrift, an deren richtiger Ueberlieferung zu zweifeln, gar kein Grund vorliegt, angab, erst 1490 vollendet worden sein können. S. a.: L'Arte II (1899), p. 105.

Sinnend-Träumerisches, liegt in den Zügen fast aller seiner Gestalten. Aber von nun an wird ein frischerer Zug geistigen Lebens in ihnen bemerkbar; wenn sie auch noch unter sich bleiben und nicht aus dem Bilde heraus agieren oder vor dem Beschauer posieren, so gewinnen sie doch eine grössere Lebhaftigkeit der Bewegung und des Ausdruckes, als wären sie aus ihren Träumen erwacht und in nähere Beziehung zu einander getreten; ihr Gefühlsleben ist vor allem gesteigert und mehr nach aussen gerichtet. Sie treten aus der eigenen inneren Gefühlswelt hinaus in die grosse Welt, in der der Schein gilt und suchen sich der Aussenwelt gegenüber zur Geltung zu bringen. Die Männer treten bewusster und selbstbewusster auf, die Heiligen scheinen sich in erregter, fast ekstatischer Stimmung zu befinden und auch den Engeln und vor allem auch dem Christkinde teilt sich diese Begeisterung mit.

Freilich ist es überhaupt diese Erweiterung des Gesichtskreises des scharf beobachtenden künstlerischen Blickes von seiner unmittelbaren, natürlichen Umgebung auf die grosse ideelle, vom Renaissancegeiste geschaffenen Welt, die wesentlich die künstlerische Entwickelung von der Frührenaissance zur Hochrenaissance bestimmt; und gewiss musste auch Mantegna selber schon durch seinen Entwickelungsgang naturgemäss zu einer freieren und grossartigeren, von der Einzelbeobachtung zu allgemeinen Vorstellungen strebenden Auffassung geführt werden. Aber ohne Frage hat auch seine neue Umgebung, seine Beziehung zur grossen Welt der Herrschenden stark auf ihn eingewirkt. Wenn auch Mantua an sich nicht zu den grössten politischen Centren gehörte, so ging doch der politische Einfluss seiner Fürsten über die Bedeutung ihres Marchesates weit hinaus; ihr Ansehen als geschickte und kriegstüchtige Feldherren und Söldnerführer verschaffte ihnen eine gewichtige Stimme im Rate der italienischen Mächte. Die Beziehungen der Gonzaga waren überallhin lebhafte. Fürsten und bedeutende Staatsmänner waren keine seltenen Gäste an ihrem glänzenden Hofe, der ganz den grossen Zuschnitt der bedeutenden europäischen Residenzen zeigte. Der Künstler trat hier in unmittelbaren Verkehr mit den hervorragendsten Persönlichkeiten des politischen und geistigen Lebens. Der Gesichtskreis, der sich ihm hier eröffnete, war doch ein ungleich weiterer als der in der Gesellschaft gelehrter Antiquare und kunstliebender Prälaten in Padua.

Naturgemäss wird aber auch für einen Künstler, der an einem Hofe thätig ist, die Person und die Familie des Fürsten, seine Geschichte und seine Thaten in gewisser Weise zum Mittelpunkt seines Schaffens werden. Jeder Gegenstand seiner Darstellungen wird unmittelbar oder mittelbar

irgendwie zur Person des Fürsten oder zu seinen Ideen und Bestrebungen in Beziehung gesetzt und so in seine Werke von aussen ein neuer, ihrem eigenen Wesen fremder Inhalt hineingetragen werden. Ueberhaupt wird auf die äussere Wirkung mehr Gewicht gelegt werden. Dazu kommen nun aber noch Einwirkungen rein künstlerischer Natur. Wir erfahren aus einem Briefe Aldobrandinis an Markgraf Lodovico vom 5. Juli 1466, dass Mantegna damals sich in Florenz aufgehalten hat.[1] Die grosse toskanische Monumentalkunst, die schon den Jüngling in Padua so mächtig ergriffen und gefördert hatte, musste nun an Ort und Stelle dem gereiften Manne in neuem, glänzendem Lichte erscheinen. Er trat ihr nun selbständiger gegenüber als in seinen Lehrjahren in Padua, und mit viel tieferem geistigem Verständnisse. Nicht mehr das Formale kann auf ihn Eindruck gemacht haben, wohl aber der höhere Schwung der Phantasie, der überlegene, freie Standpunkt, den die Florentiner zu ihren Gegenständen einnahmen. Denken wir uns Mantegna vor den Fresken Masaccios, Andrea Castagnos, Paolo Uccellos, in der Werkstatt Verrocchios, in der damals Lorenzo di Credi und der junge Leonardo arbeiteten, so können wir kaum annehmen, dass die aufkeimenden Ideen der jüngeren Florentiner Generation, die durch den Ausdruck seligen Lächelns oder begeisterter Erregung die Geschöpfe ihrer Kunst in eine höhere Lebenssphäre zu erheben suchten, auf den fein beobachtenden Paduaner ohne Eindruck geblieben sein sollten.

Die Bedeutung dieser einzelnen Umstände lässt sich wohl kaum gegeneinander abwägen, aber sicher ist Mantegna gerade in dieser Wandlung seiner künstlerischen Absichten von dem wechselnden Geiste der Zeit und von äusseren Einflüssen seiner Umgebung mehr abhängig als sonst. Gegenüber der ganz intimen, geschlossenen Empfindung seiner frühen Werke, die allein durch seine persönliche, poetische Auffassung des Gegenstandes geschaffen ist, gewissermassen nur auf einer Wechselwirkung zwischen dem Gegenstande und seinem rein menschlichen Gefühl beruht, scheint in seinen späteren Werken ein Zug des grossartig Pomphaften

[1] Wenn wir, wie schon erwähnt, die Notiz im Rechnungsbuche der Opera (Verwaltung) des Camposanto in Pisa über ein Frühstück, das am 3. Juli 1467 für „Andrea Squarcione", der Gemälde dort zu vollenden hatte, hergerichtet wurde, auf Mantegna beziehen könnten, so hätte unser Künstler sogar an der Ausschmückung dieser vornehmen Stätte toskanischer Kunst teilgenommen (siehe Igino Supino, *Camposanto di Pisa*. Florenz 1896, p. 28). Da Mantegna damals gerade sehr stark für seinen Herrn beschäftigt war, so ist diese Annahme wenig wahrscheinlich. Jedenfalls ist im Camposanto in Pisa nichts erhalten, was irgendwie auf Mantegna zurückgeführt werden könnte.

von aussen in den Gegenstand aus einer ihm fremden Gedankenwelt hineingetragen. Nie wieder hat der Künstler das Seelenleben des Individuums, seinen Schmerz und sein unbestimmtes Bangen vor dem Geschick so tief und einfach geschildert wie in seinen frühesten Schöpfungen. Als er aus seiner äusserlich beschränkten, aber aufrichtig begeisterten Umgebung in seiner Heimat mit fast unbewusstem Zaudern, wie es scheint, dem Rufe nach Mantua gefolgt war, hörte er auf, ganz und nur Künstler zu sein und trug mit einer freieren und weiteren aber auch skeptischeren Sinnesweise, mit dem Streben nach äusseren Ehren und Reichtümern, das in ihm erwachte, einen gewissen erkältenden Zug der Aeusserlichkeit in seine Kunst. Die Gegenstände der Darstellungen gewinnen von nun an eine grössere Bedeutung, schon weil sie meist nicht mehr so allgemeiner, der Empfindung freien Spielraum lassender Natur sind wie früher, sondern bestimmte persönliche oder litterarische Beziehungen in ihnen zur Geltung gebracht werden müssen und weil nun auf ihre dekorative Wirkung oder auf ihre symbolische Bedeutung viel mehr Gewicht gelegt werden muss.

Eine absolute Wertschätzung der verschiedenartigen Werke unseres Künstlers soll damit nicht ausgesprochen sein; nur der Unterschied sollte festgestellt und charakterisiert werden. Er musste dabei freilich in einer Schärfe hervorgehoben werden, in der er nicht sogleich und nicht in allen Werken zum Ausdruck kommt. Es sind vielleicht die anmutigsten Schöpfungen des Meisters, in denen dieser freie, breite Stil nur erst anklingt und sich mit der innigen Einfachheit seiner Jugendwerke harmonisch verbindet. Im höchsten Grade gilt das von dem *heiligen Georg* in der Accademia in Venedig, der gerade auf der Schwelle dieser neuen Schaffensepoche Mantegnas steht (s. Tafel I). So unscheinbar dieses Gemälde an Form und Inhalt ist, so wird dem, der in das Wesen der künstlerischen Darstellung einzudringen strebt, in diesem heiligen Helden die Kunst des Meisters in ihrer reinsten und vornehmsten Form erscheinen. In der Mitte seines Lebens hat Mantegna dieses Kleinod geschaffen, das Idealbild eines schönen, starken Jünglings, schön in Form und in der wunderbar edlen Bewegung und stark an Kraft des Körpers und des Geistes, keinen Heiligen, sondern einen Menschen im edelsten Sinne des Wortes.

Neben dem Ungetüm, das er getötet hat, steht er voll Kraft den Stumpf der Lanze haltend, als ob der Kampf ihm keine Anstrengung gekostet hätte. Fast scheint er regungslos und doch durchzittert eine feine elastische Bewegung den ganz in starre Eisenrüstung gehüllten Körper. Er steht nicht in der Mitte der Tafel, sondern ein gutes Stück nach links hin, das Gewicht des Körpers ruht ganz auf dem rechten Bein,

die leise Biegung des Körpers und die Stellung des linken Beines lassen die Absicht der schreitenden Bewegung erkennen. Man beachte, wie der rechte Arm mit der Lanze über den Pfeiler, der die Darstellung zur Linken einschliesst, hinaus und in den wirklichen Raum vor dem Bilde hineinzuragen scheint und der Gestalt den Charakter einer momentanen, vorüberschwebenden Erscheinung giebt. Von der Richtung der langsamen, zögernden Bewegung des Körpers wendet er den milden, fast traurigen und doch festen Blick zurück, als ob er sich bescheiden stolz dem Danke der jubelnden Menge entziehen wolle, der er noch einen Blick voll tiefen Mitleids zuwirft. Er ist das Bild des enttäuschten Idealisten, der in seinem Feingefühl auch vom lärmenden Beifall verletzt und traurig gestimmt wird, weil er selbst in der Anerkennung sich verkannt sieht, weil er fühlt, dass er den Beifall nicht dem verdanke, was er selber für hoch hält, sondern nur der äusseren Wirkung der That. So mag der Künstler selber auch im Erfolge, den er nur dem äusseren Scheine, nicht dem Wesen seiner Kunst zu verdanken glaubte, sich im Herzen einsam und traurig gefühlt und sich in sich selber zurückgezogen haben. Als den Ausdruck seines eigenen Wesens hat er in den heiligen Georg einen Zug milder Melancholie hineingetragen, das Gefühl des Unbefriedigtseins mit der eigenen Arbeit, das Bewusstsein aller der Gegensätze, die den klar denkenden Menschen nie zum vollen Genusse des äusseren Lebens kommen lassen.

Wer sich in ihre Betrachtung vertieft, dem scheint diese kleine Gestalt zu gewaltiger Grösse emporzuwachsen und in melodischem Rhythmus sich zu bewegen. In dieser unübertroffenen, ruhigen Eleganz der Haltung liegt feinste Charakterschilderung, in der wunderbaren Vereinigung von frischer, elastischer Kraft und höchster Zartheit des Empfindens drückt sich zugleich vornehme Zurückhaltung und grossartige Ueberlegenheit, die sich über jedes Urteil erhaben fühlt, aus, ein selbständiger Geist, dem die vollendete That wie etwas Selbstverständliches klein erscheint gegenüber dem eigenen Willen zu Grösserem und dem Bewusstsein höherer Kraft. Es ist, als ob der Genius der Renaissance hier verkörpert in jugendlicher Schönheit uns entgegenträte, rein von den Schlacken niederer Leidenschaften, in allen seinen grossen Eigenschaften, in seiner Klarheit und Tiefe der Empfindung, Energie des Handelns und persönlichster Selbständigkeit des Urteilens und des Wollens, der Geist, der nur selber sich Gesetz und Maass giebt. Es ist vielleicht das erste Idealbild der modernen Kunst; nicht ein Phantasiegebilde, sondern eine Verkörperung der idealen Seiten des wirklichen, kraftvollen Menschen dieser grossen Zeit. So konnte sich die Renaissance die antiken Helden vorstellen, einen jugendlichen Scipio oder ihre eigenen

Heroen so idealisieren, wie Angelo Poliziano in seiner „Giostra“ den jugendlichen Giuliano de' Medici.

Nur noch Donatello ist es in seinem heiligen Georg an Or San Michele in Florenz gelungen, in gleicher Vollendung und harmonischer Geschlossenheit den jugendfrischen, sinnigen Charakter des Quattrocento in einer lebendigen, rein menschlichen Individualität zur Erscheinung zu bringen. Der ganze persönliche Gegensatz zwischen Donatello und Mantegna, wie der zwischen Florentiner und venezianischer Kunst tritt in einer Vergleichung der beiden Meisterwerke hervor. Der eine betont in der schlagfertig abwartenden, scharf beobachtenden Stellung seines Ritters die Klugheit und Energie des Handelns, der andere lässt in seinem edlen Sieger mehr die fein gestimmten Saiten der Empfindung anklingen. Mantegnas Jüngling gehört aber auch schon einer jüngeren Generation an, die sich auf dem durch die Arbeit der grossen Vorgänger gewonnenen Boden freier und leichter bewegt; er steht auf dem Wendepunkte von einer früheren zu einer späteren Entwickelungsphase; noch voll Befangenheit und in Abschliessung gegen aussen, zeigt er doch schon eine innere Lebendigkeit und Bestimmtheit des Auftretens, die die Kunst und Mantegna selber bis dahin noch nicht auszudrücken vermocht hatte.

Auch in Form und Farbe ist der heilige Georg bedeutend freier und breiter behandelt als alle bisher betrachteten Werke Mantegnas, er reiht sich unmittelbar vor die Fresken der Camera degli Sposi. Besonders deutlich wird der Unterschied durch den Vergleich mit dem heiligen Sebastian in Wien, der in Grösse und Form der Darstellung fast wie ein Gegenstück zu ihm erscheinen könnte. Die Form des Gesichts ist weicher und voller, die Haare üppiger und fliessender und die Hände sehr zart und rundlich. Trotz der ziemlich starken Beschädigung des Bildes ist der vertriebenere, flüssigere Farbenauftrag und die wärmere, bräunlich-rote Färbung in Einzelheiten wie im Gesamteindruck erkennbar. Das Panzerhemd ist durch eingefügte Goldringe wärmer getönt, die eintönig kalte Farbe der Rüstung durch warme Schatten und helle Lichter und durch rote Riemen, durch den roten Mantel und die Schwertscheide belebt. Das Licht fällt hell von rechts her auf den Heiligen und lässt den grünlichen Drachen mit rötlich-bräunlichen Flügeln, ein gewaltiges Untier, das hier wie selten den Eindruck eines organischen Wesens macht, im Schatten hinter ihm. Der gelbliche Ton der Landschaft, die schon einen breiteren, freieren Vordergrund zeigt und die beliebten seitlich vorgeschobenen Felspartieen vermissen lässt, wie auch die frischen, satten Farben der Guirlande oben zwischen den Pfeilern, sind sehr harmonisch zu einem hellen warmen

XIV.

Die Madonna vor der Grotte

FLORENZ. UFFIZI.

Heroen so idealisieren, wie Angelo Poliziano in seiner „Giostra“ den jugendlichen Giuliano de' Medici.

Nur noch Donatello ist es in seinem heiligen Georg an Or San Michele in Florenz gelungen, in gleicher Vollendung und harmonischer Geschlossenheit den jugendfrischen, sinnigen Charakter des Quattrocento in einer lebendigen, rein menschlichen Individualität zur Erscheinung zu bringen. Der ganze persönliche Gegensatz zwischen Donatello und Mantegna, wie der zwischen Florentiner und venezianischer Kunst tritt in einer Vergleichung der beiden Meisterwerke hervor. Der eine betont in der schlagfertig abwartenden, scharf beobachtenden Stellung seines Ritters die Klugheit und Energie des Handelns, der andere lässt in seinem edlen Sieger mehr die fein gestimmten Saiten der Empfindung anklingen. Mantegnas Jüngling gehört aber auch schon einer jüngeren Generation an, die sich auf dem durch die Arbeit der grossen Vorgänger gewonnenen Boden freier und leichter bewegt; er steht auf dem Wendepunkte von einer früheren zu einer späteren Entwickelungsphase; noch voll Befangenheit und in Abschliessung gegen aussen, zeigt er doch schon eine innere Lebendigkeit und Bestimmtheit des Auftretens, die die Kunst und Mantegna selber bis dahin noch nicht auszudrücken vermocht hatte.

Auch in Form und Farbe ist der heilige Georg bedeutend freier und breiter behandelt als alle bisher betrachteten Werke Mantegnas, er reiht sich unmittelbar vor die Fresken der Camera degli Sposi. Besonders deutlich wird der Unterschied durch den Vergleich mit dem heiligen Sebastian in Wien, der in Grösse und Form der Darstellung fast wie ein Gegenstück zu ihm erscheinen könnte. Die Form des Gesichts ist weicher und voller, die Haare üppiger und fliessender und die Hände sehr zart und rundlich. Trotz der ziemlich starken Beschädigung des Bildes ist der vertriebenere, flüssigere Farbenauftrag und die wärmere, bräunlich-rote Färbung in Einzelheiten wie im Gesamteindruck erkennbar. Das Panzerhemd ist durch eingefügte Goldringe wärmer getönt, die eintönig kalte Farbe der Rüstung durch warme Schatten und helle Lichter und durch rote Riemen, durch den roten Mantel und die Schwertscheide belebt. Das Licht fällt hell von rechts her auf den Heiligen und lässt den grünlichen Drachen mit rötlich-bräunlichen Flügeln, ein gewaltiges Untier, das hier wie selten den Eindruck eines organischen Wesens macht, im Schatten hinter ihm. Der gelbliche Ton der Landschaft, die schon einen breiteren, freieren Vordergrund zeigt und die beliebten seitlich vorgeschobenen Felspartieen vermissen lässt, wie auch die frischen, satten Farben der Guirlande oben zwischen den Pfeilern, sind sehr harmonisch zu einem hellen warmen

XIV. Die Madonna der Grotte
FLORENZ, UFFIZI.

Gesamtton abgestimmt. Der Einfluss Giovanni Bellinis scheint hier schon seine Früchte zu tragen und den Künstler nach verschiedenartigen selbständigen Versuchen, die er in seiner Gründlichkeit bis zu den letzten Konsequenzen verfolgt hat, auch in der Farbe zu einem bestimmten Stil zu führen.

Für eine Schwester des Ritters, den Mantegna im Gemälde der venezianischen Sammlung als heiligen Georg dargestellt hat, könnte man die junge Frau halten, die als Madonna mit dem Christusknaben in einer Felsenlandschaft sitzend in einem Bildchen der Uffizi in Florenz erscheint, so sehr ähnelt sie jenem in Formen und Zügen des Gesichts und im Ausdrucke. Die *Madonna vor der Grotte* (s. Tafel XIV) soll nach Vasaris Erzählung[1] allerdings erst in Rom, also 1489—1490 gemalt worden sein, denn, obwohl das Kind weder eigentlich am Busen der Mutter liegt noch schläft, wie Vasari angiebt, so lässt doch die Beschreibung des Hintergrundes kaum einen Zweifel zu, dass das Bildchen der Uffizi eben jenes sei, das Vasari bei Don Francesco de' Medici, principe di Fiorenza gesehen hat. Aber hier wie so oft befinden wir uns in der unangenehmen Lage, die Angaben des Aretiners mit den Ergebnissen der stilkritischen Vergleichung im Widerspruche zu sehen. Das Bild ist seinem Stil nach unmittelbar neben den heiligen Georg in Venedig und die Fresken der Camera degli Sposi zu setzen. Mantegna war wohl, wie wir gesehen haben, mit Lorenzo de' Medici persönlich bekannt, er durfte ihn im Jahre 1483 sogar als Gast in seinem Hause sehen und wandte sich im folgenden Jahre auch mit einer Bitte um Unterstützung an den glänzenden Mäcen, einer Bitte, der er der Sitte der Zeit gemäss vielleicht auch durch die Uebersendung eines Werkes Nachdruck zu geben gesucht haben mag, aber im Inventar Lorenzos vom Jahre 1492 wird ein Madonnenbild von Mantegna nicht aufgeführt.[2] Don Francesco kann das Werk auch selber auf irgend eine Weise erworben haben. Vasari mag aber überhaupt nur der stilistischen Verknüpfung wegen oder vermutungsweise das Bild als in Rom entstanden erwähnt haben. Die Reihenfolge, in der Vasari die Werke Mantegnas aufführt, widerstreitet, wie sehr viele andere seiner Angaben, so häufig offenbar den sicheren, aus Bezeichnungen und

[1] Vasari III, p. 401. Crowe u. Cavalcaselle V, p. 421.

[2] Siehe Müntz, *Les collections des Médicis au XV. siècle.* Paris 1888; nur „una Tavoletta in una chassetta dipintovi su una Giudetta chon la testa d'Oloferno e una serva opera d'Andrea Squarcione, f. 25" (p. 78) könnte vielleicht als ein Werk Mantegnas angesehen werden.

Urkunden gewonnenen Datierungen, dass sie überhaupt nicht ernstlich berücksichtigt zu werden brauchte.

Der zackige Felsen hinter der Madonna, der wie ein kristallisiertes Stück Mineral auf dem gewachsenen Felsen aufgesetzt scheint, zeigt eine ganz eigentümliche Bildung, die man leicht für eine willkürliche Konstruktion halten könnte. In Wirklichkeit hat Mantegna aber eine ganz bestimmte auf den Felsen aufgelagerte vulkanische Basaltformation nachgebildet, die in Italien ausser an vereinzelten anderen Stellen nur am Monte Bolca bei Ronca zwischen Vicenza und Verona sich findet [1], also in der Gegend, die Mantegna mit seinen gelehrten Freunden von Verona aus auf seinen archäologischen Ausflügen oft besucht haben wird. Es ist das ein recht lehrreiches Beispiel für die Sorgfalt seiner Naturstudien, die viel mehr noch als man glauben will die Grundlage seines künstlerischen Schaffens gebildet haben. In dem Felsen sehen wir eine Schar von Steinmetzen in einem Steinbruch bei der Bearbeitung von Säulen und anderen Bauteilen beschäftigt, eine Scene, die sich ganz ähnlich im Fresko der Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco Gonzaga in der Camera degli Sposi findet, allerdings auch in einem Werke der Spätzeit, dem Schmerzensmann in Kopenhagen, wiederkehrt. Aber auch sonst hat die Landschaft mit dem Hügel, der den Hintergrund begrenzt, und der Stadt auf seinem Gipfel, zu der ein belebter Weg durch die Felder hinaufführt, grosse Aehnlichkeit mit den Hintergründen im heiligen Georg und im Mantuaner Fresko, sowohl in der Ausführung der Einzelheiten, der Felsen wie in dem erdiger und weicher gebildeten Boden und in der Farbe. Vasaris Bewunderung für diese Landschaft von höchster Feinheit und einfacher Poesie ist vollständig gerechtfertigt, freilich bleibt sie auch hier mit der Hauptgruppe nur durch die Stimmung, nicht aber im natürlichen Eindruck verbunden.

In der Faltengebung steht die Florentiner Madonna zwischen der früheren wulstig dicken Manier und der späteren metallartig starren; sie zeigt die weiche, breite Fülle der Mantuaner Fresken. Die dünnen Stoffe fliessen in engen Falten wellenförmig herab und bilden zwischen den breiteren Längsfalten feine Brüche und runde Schatten, die schweren Stoffe rauschen in breiten Massen mit reichlichen Querfalten herab und bilden horizontale rechteckige oder ovale Bausche und Vertiefungen, während in den späten Bildern die gerade Linie, die vertikale Richtung und die

[1] Siehe Abbate Fortis, *Della Valle Vulcanica-Marina di Ronca nel territorio Veronese*, Venezia 1773 und *Del Monte Bolca*, Venezia 1792. Den Hinweis auf diese interessante Thatsache verdanke ich der Güte des Prof. Giuseppe Cuboni in Rom.

glatte, röhrenartige Form in den Falten vorherrscht. Der Typus der Maria erinnert noch stark an das Florentiner Triptychon, besonders an die Madonna in der Beschneidung; ihr Gesicht ist, wie die nackten Formen überhaupt, ungewöhnlich weich und zart, aber länglicher und noch nicht so breit und flach wie in den späteren Frauengesichtern, der Nasenrücken schmal und das Kinn spitz, der Mund kräftig. Bewegung und Ausdruck sind frischer und lebendiger. Die Farbe ist bedeutend harmonischer und viel weniger bunt als im Triptychon der Uffizi; das dunkle Blau des Mantels über dem rosa Gewande und der warm gelblich-rötliche Fleischton sind wundervoll farbig und milde zu einander und gegen den grünlich-braunen Boden, den bräunlich-rötlichen, hell beleuchteten Felsen des Hintergrundes und die Landschaft links hinten mit dem hellen, gelben Wege und dem leichten, weiss bewölkten Himmel abgestimmt. Farben-auftrag und Pinselführung sind fein strichelnd, sehr weich vertrieben wie beim heiligen Georg, ein starker Firnisüberzug scheint besonders die blaue Farbe des Mantels verdunkelt und zersetzt zu haben.

Es ist die einzige Madonna Mantegnas, die unbedeckten Hauptes dargestellt ist, ihr Haar fällt voll und üppig auf die Schultern herab und umrahmt das Gesicht, das in ernstem, träumerischem Ausdruck wenig nach unten gewendet ist. Das ganz nackte Kind bewegt sich lebhaft auf dem Schosse der Mutter und singt an ihre Brust gelehnt aus vollem Halse lustig in die Welt hinein, ganz ähnlich wie das Kind der Madonna in Bergamo. Die Zeichnung des linken Armes ist nicht klar oder verdorben. Es ähnelt sehr den schon etwas älteren, übermütigen und unruhigen Putten in der Camera degli Sposi. Mantegna hat sich hier wieder durchaus von dem kirchlichen Schema losgemacht und mit kühner Unbefangenheit eine Scene des wirklichen Lebens dargestellt. Denken wir die Heiligenscheine und vielleicht noch die reiche Agraffe und die Borte am Mantel der Madonna hinweg, so haben wir ein echtes Genrebild aus dem Landleben vor uns. Die Vermenschlichung des Göttlichen oder, wenn man will, den Ausdruck des Göttlichen in der reinsten Menschlichkeit innigster Empfindung hatte unser Künstler schon in den frühen Madonnenhalbfiguren gewagt, hier tritt er der Wirklichkeit noch einen Schritt näher, er stellt die Madonna in ganzer Figur, allein mit dem Kinde ohne jede Begleitung heiliger Verwandten oder Fürbitter, in der ganz realen Umgebung des werkthätigen Lebens dar, eine kräftige, junge Frau aus dem Volke, die sich mit ihrem munteren Knaben in der sonnigen, vom Segen der Arbeit erheiterten Landschaft in bequemer Haltung niedergelassen hat. Mutter und Kind sind ganz allein, ganz mit sich selber beschäftigt, ungestört

durch das rege Leben der Umgebung in trautester Intimität. Keine Spur mehr von ceremonieller Repräsentation, die durch äussere Hoheit der Erscheinung zur Andacht zu stimmen sucht, alle Wirkung ist dem Gefühlsausdruck durch die reinste Natürlichkeit überlassen. Raffael hat keinen Vorgänger gehabt, der ihm hierin, wie in manchen anderen Dingen, so nahe gekommen ist, wie unser Mantegna.

Der Betrachtung der Fresken in der Camera degli Sposi im Schlosse zu Mantua, dem hauptsächlichsten und charakteristischsten Werke der ersten Mantuaner Epoche, auf das schon bei der Besprechung der vorhergehenden, ihm nahestehenden Bilder mehrfach Bezug genommen werden musste, haben wir noch ein Gemälde voranzustellen, das in seiner Wirkung recht stark mit der freundlichen Stimmung im heiligen Georg und in der Madonna vor der Grotte kontrastiert, und das in der That nicht als ein in sich abgerundetes Kunstwerk, sondern vielmehr als eine vorbereitende Studie für die grossen Fresken erfunden und ausgeführt zu sein scheint. Der *tote Christus* in der Brera in Mailand (s. Abb. 71) hat erst nach Mantegnas Tode dessen Werkstatt verlassen, er wird in den Briefen der Söhne an den Markgrafen Francesco unter dem Nachlass des Vaters aufgeführt (Brief Lodovico Mantegnas vom 2. Oktober 1506). Das Bild ging, wie ein Brief Lodovico Mantegnas an Isabella vom 12. November 1507 beweist, in den Besitz des Kardinals Sigismondo Gonzaga über, wird aber in einem Schreiben Ippolito Calandras an den Marchese Federico vom 28. Oktober 1531 unter den Gemälden genannt, mit denen die für Margherita Paleologa bestimmten Gemächer ausgeschmückt werden sollten, noch im Inventar von 1627 wird es im „camerino delle Dame“ beschrieben und auf 90 Lire geschätzt.[1] Dann wurde es wie so viele andere Kunstwerke der reichen Mantuaner Sammlung verkauft oder bei der Plünderung 1630 geraubt; wir finden das Gemälde erst im Palaste des Kardinals Mazarin in Rom wieder, wo Felibien es sah und in seinen „Entretiens“[2] beschrieb. Anfang des XIX. Jahrhunderts wurde es von Giuseppe Bossi nach Mailand gebracht, von dessen Erben es die Sammlung der Brera im Jahre 1824 erwarb.

Man hat aus dem Umstande, dass das Gemälde sich im Nachlasse des Künstlers befunden hat, schliessen wollen, dass es der letzten Zeit seiner Thätigkeit angehöre, aber schon Crowe und Cavalcaselle haben mit Recht das Werk trotzdem in die siebziger Jahre des XV. Jahrhunderts gesetzt. Mantegna mag das Bild in seiner Werkstatt behalten haben,

[1] D'Arco, *Arti e artefici in Mantova* II, p. 161.

[2] Felibien, *Entretiens sur les vies des peintres.* Paris 1669—79, I, p. 196. Siehe auch: G. I. Cosnac, *Les richesses du palais Mazarin.* Paris 1884, p. 302, No. 997.

weil er irgend ein besonderes Interesse an der Studie nahm oder auch, weil es nicht verkäuflich war — nach dem Tode eines Künstlers sind ja meist die Verhältnisse andere und die Liebhaber nehmen, was sie bekommen können —, weder als Andachtsbild für Privatgemächer, noch für kirchliche Zwecke als Altarblatt konnte es Verwendung finden, es mochte nur den Sammler als Kunstwerk interessieren. Wer den Geschmack des Quattrocento kennt, weiss, wie stark das dekorative Bedürfnis bei der Ausführung

Abb. 71. Die Klage um Christus. Auf Leinwand.
Mailand. Brera. (Phot. Anderson.)

der Kunstwerke mitzusprechen hatte, wie jedes Werk nur im Hinblick auf seine praktische Bestimmung, an einem gegebenen Platze als angemessener, bedeutungsvoller Schmuck zu wirken, geschaffen wurde, und deshalb auch eine künstlerische Vollständigkeit und Abrundung als Komposition und Darstellung erforderte. In Mantegnas Kompositionen haben wir den ausdrucksvollen Rhythmus der Gruppierung schon genug bewundern können. In dem toten Christus der Brera kann man von einer Komposition überhaupt kaum reden. Der Körper liegt etwas schief im Bilde, von links oben

nach rechts unten, eine Abweichung von der senkrechten Linie, die durch die Neigung des Kopfes nach rechts weniger fühlbar wird, der Raum neben der Leiche ist links viel schmaler als rechts und doch sind gerade hier in die linke Ecke die drei Profilbrustbilder der klagenden Angehörigen eingefügt, ohne Gegengewicht auf der anderen Seite, ohne rechte räumliche Motivierung ihres Standpunktes. Auf eine Wirkung als Bild kann es hier also nicht abgesehen sein. Man braucht auch nur den Eindruck zu prüfen, den das Gemälde auf jeden Beschauer ausübt. Geradezu erschreckend ist der Realismus der bläulich-fahlen Leiche. Die Leblosigkeit der Masse, der eingefallene, atemleere Brustkasten, die in sich haltlos zusammenfallenden Glieder, die Starre der Finger und endlich die Wunden, die das schon farblos und mürbe gewordene Fleisch zeigen, sind ebenso naturtreu dargestellt wie sie auf uns fast schauerlich wirken. Kaum können die milden, ruhigen Züge des feinen Antlitzes Christi unsere Stimmung beeinflussen. Die drei Gesichter der Klagenden, in denen das Losweinen in der krampfhaften Zerrung der Muskeln um den Mund nur allzu überzeugend wiedergegeben ist, machen einen recht abstossenden Eindruck.

Der Körper ist ganz steil in Vorderansicht von den Füssen nach dem Kopfe zu gesehen und verkürzt sich derart, dass von allen Standpunkten aus die Ansicht die gleiche bleibt, der Körper scheint sich mit dem wechselnden Standpunkt des Beschauers zu drehen, weil er gerade in Vorderansicht gezeichnet ist. Der Horizont liegt naturgemäss, damit man den ganzen Körper sehen könne, sehr hoch über dem oberen Rande des Bildes und der Beschauer blickt von einem sehr hohen und sehr weiten Gesichtspunkte auf den Körper herab. Augenscheinlich kam es Mantegna hier wesentlich auf eine perspektivische Studie an, auf die strenge Durchführung des perspektivischen Problems der Untenansicht eines Körpers bis in die letzten Konsequenzen und bis in alle Einzelheiten. An der Decke angebracht und von unten gesehen würde der tote Christus als eine stehende Gestalt erscheinen. Wenn das Bild in Augenhöhe an der Wand aufgehängt ist, kann der auf dem Boden stehende Beschauer überhaupt keinen richtigen Standpunkt finden, nur als Deckengemälde, wenn der perspektivische Hauptpunkt mit dem Mittelpunkt der Decke zusammenfällt, würde die Gestalt dem in der Mitte des Raumes Stehenden in der richtigen Verkürzung erscheinen. Es kann deshalb keine Frage sein, dass der tote Christus als Vorstudie für die nackten, vor der Brüstung in dem Deckengemälde der Camera degli Sposi stehenden Putten oder für andere ähnliche Gestalten in Deckenbildern gemalt worden ist.

Wir haben gesehen, dass Mantegna schon früher, als er in der Eremitanikirche arbeitete, sich auf das Eingehendste mit ähnlichen perspektivischen Problemen beschäftigte, dass er aber damals von der konsequenten Durchführung der Untenansicht in der Wanddekoration wieder Abstand nahm. Erst jetzt in Mantua bot sich ihm bei der Ausschmückung zahlreicher Räume wieder die Gelegenheit, seine Studien aufzunehmen und in den Deckenbildern eine ganz neue und durchaus naturgemässe Verwendung perspektivischer Untenansichten zu versuchen.

Aber auch schon der Technik und den Formen nach müsste die Ausführung des toten Christus in die Zeit unmittelbar vor den Mantuaner Fresken gesetzt werden. Er schliesst sich ganz eng den frühen, in Leim- oder Wasserfarben auf feine Leinwand gemalten Bildern an, die wir oben betrachtet haben, und deren einige, wie erwähnt, noch in die Mantuaner Zeit hineinragen. Gerade für eine solche Studie war diese leichte und schnelle Technik geeignet. Die Ausführung ist aber doch, wie sich an den erhaltenen Stellen noch erkennen lässt, von der gewohnten Feinheit und Sorgfalt. Das Leichentuch macht den Eindruck eines mit Gips oder einer anderen Masse gesteiften Leinenstoffes, die Falten sind deshalb eigentümlich brüchig und steif, aber sonst ganz in der Art der frühen wulstigen Gewandbehandlung. Die Formen sind schärfer umrissen, eckiger und schwerer als in den gleichzeitigen Tafelbildern. Es mag das wohl zum Teil in der Technik liegen, gewiss hat aber auch das Streben nach glänzender, angenehmer Wirkung den Künstler veranlasst, den kleinen Täfelchen mehr Weichheit und Wärme in Form und Farbe zu geben. Hier glaubte er wohl auf den Beschauer keine Rücksicht nehmen zu brauchen, hier fühlte er sich allein mit der Natur und ganz dem Studium hingegeben.

Dem Künstler — wie der Kunst — sind solche Durchgangsstadien in der Entwickelung unbedingt notwendig. Er kann nicht immer gerade auf das Ziel los seine Strasse gehen, er muss bald rechts oder links vom Wege abbiegen, das Terrain erforschen bis in die unscheinbarsten Pfade; wenn er sich nur nicht im Gestrüpp verliert und seinen Weg zurückfindet auf die Hauptrichtung. Er muss oft ein Problem bis in seine letzten Konsequenzen zu verfolgen suchen, mag auch ein Teil der Arbeit nur dazu dienen, ihm selber und Späteren die Grenzen des künstlerisch Verwendbaren und Erreichbaren zu zeigen. So steht auch Mantegna hier ganz ausschliesslich im *Dienste* der Kunst, wenn er über das Künstlerische bis an die Grenze des Möglichen hinausgeht, wenn er ein Werk schafft nicht als Kunstwerk, sondern als künstlerisches Experiment. So hatte er besonders in seiner frühesten Zeit wesentlich für sich und weniger für die

Wirkung auf den Beschauer gearbeitet. Nur zu deutlich sieht man das an den Eremitanifresken und seine Zeitgenossen haben bei aller Bewunderung ihre Empfindlichkeit für diese Zurücksetzung den jungen Künstler wohl fühlen lassen. Es wäre ihm gewiss nicht schwer gewesen, manche Härte zu mildern und der Wohlgefälligkeit mehr Rechnung zu tragen, wenn es ihm nicht vorerst auf die eigene Klarheit angekommen wäre und dann erst auf die Befriedigung seines Publikums und auf seinen Beifall. Nur ein Künstler, dem es heiliger Ernst war mit dem Studium der Natur, konnte so mit Verzichtleistung auf allen äusseren Reiz der Formen, bis in jede Einzelheit mit aller Sorgfalt und Liebe eine solche Aufgabe durchführen, wie die Darstellung dieser Leiche Christi, zumal wenn er mit einem so feinen Gefühle für Schönheit und Rhythmus der Bewegung begabt war, wie Mantegna.

Abb. 72. Kaiser Tiberius. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua.
(Phot. Anderson.)

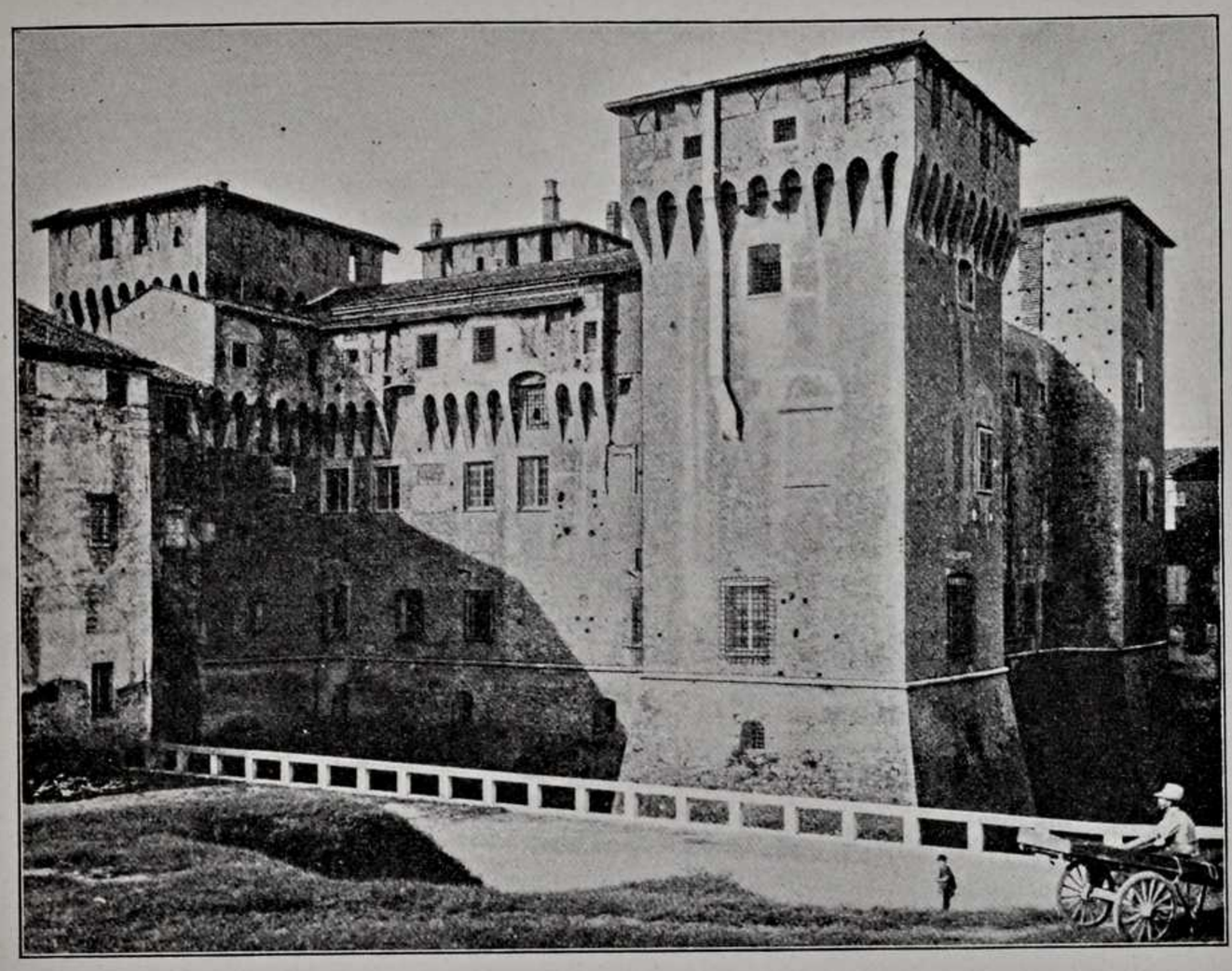


Abb. 73. Das Castello di Corte in Mantua.
(Die Camera degli Sposi befindet sich im ersten Stockwerke des Turmes zur Rechten.)
(Phot. Premi.)

KAPITEL VII.

DIE CAMERA DEGLI SPOSI IM CASTELLO DI CORTE ZU MANTUA.

„Dem erlauchten Markgrafen von Mantua Lodovico II., dem besten „und an Glaubenstreue unüberwindlichsten Fürsten und seiner erlauchten „Gemahlin Barbara, der Frauen unvergleichlichem Ruhme, hat sein „Andreas Mantinia aus Padua dies schwache Werk zu ihrer Ehre vollendet „im Jahre 1474.“

Kein Gelehrter oder Künstler hat wohl je eine einfachere und stolzere Widmung an seinen Fürsten gerichtet, wie diese, die Mantegna auf eine von Engeln gehaltene Tafel über der Thür der „Camera degli Sposi“ im Castello di Corte in Mantua gesetzt hat. Sie kennzeichnet seine Stellung zu seinem hohen Auftraggeber und seinen eigenen Künstlerstolz, das Bewusstsein dessen, was er damit geschaffen hat zur Ehre seines Herren und zur Ehre der Kunst.

In der That haben die Fresken dieses bescheidenen Raumes eine epochemachende Bedeutung in der Geschichte der Malerei wie nur wenige Schöpfungen. Hier wird der Kunst der malerischen Raumverzierung ein ganz neuer Horizont eröffnet, hier werden der Bildnismalerei im freien, historischen Gruppenbilde neue Bahnen gewiesen. Die grossartige Neuerung besteht vor allem darin, dass hier zum ersten Male in der modernen Kunst die Malerei sich bei der Ausschmückung eines Gemaches von der Sklaverei der Fläche befreit, die Wände durch architektonische Gliederungen, die sich ihrer wirklichen Form anschliessen, öffnet, den Raum über seine materiellen Grenzen hinaus erweitert und in dem so geschaffenen ideellen Raume die Darstellungen zwischen den architektonischen Gliedern als *wirkliche Vorgänge* erscheinen lässt. Die Darstellungen sind hier zum ersten Male nicht als einzelne Bilder neben- und übereinander äusserlich an die Wand geheftet, sondern als wirklich im Raume inner- und ausserhalb des Gemaches geschehend, als ob die Mauern nicht vorhanden wären, vorgetäuscht. Die Camera degli Sposi ist seit der Antike das erste Beispiel einer illusionistischen Dekorationsmalerei. Die Idee, die Mantegna, wie wir gesehen haben, schon in den Fresken der Eremitanikapelle vorgeschwebt hatte, die dort aber nur in einzelnen Andeutungen zur Wirkung kommen konnte, hat er hier in freier und konsequenter Form mit Meisterschaft durchgeführt.

Die „Camera degli Sposi“ ist ein quadratischer, durch zwei Fenster an der Nord- und Ostseite erhellter Raum im ersten Stockwerke des nordöstlichen Turmes des 1393—1406 durch Bertolino Novara ausgebauten Castello di Corte. In die flache Wölbung der Decke schneiden an jeder Wand drei halbkreisförmige Lunetten ein, die zwölf Gewölbezwickel, von denen je zwei in den vier Ecken zusammenfallen, und zwölf Stichkappen, sphärische Dreiecke, die die Lunetten mit der Wölbung verbinden, bilden. Die Zwickel steigen aus plastischen, kapitellförmigen und vergoldeten Konsolen aus Haustein, die aus den gemalten Pfeilern herausspringen, auf. Die Pilaster stehen auf einer ringsumlaufenden, gemalten Marmorbrüstung und teilen jede Wand in drei Felder. Nach oben werden die Zwickel durch die Verlängerungen der Rippen der benachbarten Zwickel begrenzt und bilden so acht etwa rautenförmige Felder, die mit acht von Putten getragenen Medaillons mit den Brustbildern von Cäsaren in Marmorfarbe auf Goldmosaikgrund geschmückt sind (s. Abb. 45, 72, 88). In dem durch die oberen Randleisten der Zwickelfelder gebildeten Vierecke in der Mitte des Spiegelgewölbes öffnet sich die Decke in einem (gemalten) Runde, das mit einer Marmorbrüstung versehen ist

und aussen und innen durch spielende Putten und herabschauende Frauen belebt wird.

In den zwölf Stichkappen sind als Reliefs in Steinfarbe dargestellt, an der Südseite: Herkules schiessend, Nessus und Deianira, Herkules mit dem Löwen; an der Westseite: Herkules und Hydra (fast zerstört), Herkules und Antaeus, Herkules mit Cerberus; an der Nordseite: Orpheus klagend, Orpheus in der Unterwelt (s. Abb. 67), Tod des Orpheus; an der Ostseite: Arion auf dem Meere singend, Arion vom Delphin getragen (s. Abb. 1) und die Schiffer vor Gericht. In den Lunetten sind vom Scheitel nach den Ecken laufende Fruchtguirlanden und in der Mitte herabhängende Medaillons mit Emblemen der Familie Gonzaga oder Zweige dargestellt. Sie sind als offene Bogen, als eine Fortsetzung der Oeffnungen in der Wand zwischen den Pfeilern, die die Wölbung der Decke tragen, gedacht.

Der ganze Raum stellt sich also als eine allseitig offene Pfeilerhalle, als ein Pavillon dar, der durch eine, aus einem leichten Netz von Hausteinornamentik gebildete, in der Mitte geöffnete Wölbung gedeckt ist. Zwischen den Pfeilern hängen prächtige Teppiche, an Eisenstangen mit Ringen befestigt, herab. Nur an der West- und Ostwand sind die Teppiche zurückgeschlagen und zeigen dem Blicke auf der einen Seite eine weite prächtige Landschaft, in der wir die Begegnung des Markgrafen Lodovico mit seinem Sohne, dem Kardinal Francesco dargestellt sehen, auf der anderen Seite eine Gartenterrasse, auf der die Familie um den Fürsten und seine Gattin vereinigt ist. Ueber der Thür der Südseite ist eine Gruppe von Putten, die ein Wappen halten, angebracht, sonst sind an dieser und der östlichen Wand die Teppiche herabgelassen und bedecken mit ihren reichen, geschmackvollen Mustern die Wand und unterstützen die Fiktion der Hallenform des Raumes.[1]

Hier in der Südostecke des Gemaches stand das Ehebett des Markgrafen. Die Anordnung des Schmuckes und die alte, traditionelle Bezeichnung des Raumes als der Camera degli Sposi (des Gemaches der Ehegatten) lassen keinen Zweifel über seine Bestimmung. Der starke Haken an der Ostwand, der den Betthimmel hielt, hat sich sogar noch erhalten. Auch seine Lage im festesten Teil des Schlosses, im ersten Stockwerke des auf zwei Seiten durch tiefe Gräben geschützten, nach

[1] Die Teppiche sind also nicht etwa, wie mehrfach behauptet wird, erst später zur Ausfüllung der nicht bemalten Wände hinzugefügt, sondern die ganze Dekoration ist so, wie sie jetzt sich zeigt, von Anfang an geplant.

dem See zu gelegenen Eckturmes weist darauf hin. In jenen Zeiten, in denen Gewaltthätigkeit und rücksichtsloser Eigennutz, die nicht vor Verrat oder Verbrechen zurückschreckten, herrschten, musste wohl nicht nur der verhasste Tyrann, sondern auch der beste Fürst seine persönliche Sicherheit im Schlafe lieber der Festigkeit der Mauern und Thüren, als der Treue seiner Wächter anvertrauen wollen. In dem neu wieder hergestellten Kastell in Mailand erfüllt der Anblick des Schlafgemaches Lodovico Sforzas, mit seinen kolossalen Mauern und dem einzigen engen, durch riesige Thüren verschlossenen Zugange, fast mit Schaudern. Das schliesslich war das ersehnte Ziel der Tyrannen, das so viel Blut und Thränen gekostet hatte, dass sie nur im tiefsten, festesten Winkel ihrer Zwingburgen dem sicheren Schlaf sich hingeben konnten!

Um so natürlicher erscheint der Wunsch, das Innere dieses Raumes mit den lachendsten und freudigsten Bildern der Glückseligkeit ausgeschmückt zu sehen. Meist ist es die Liebe zu einer Frau, die hier in poetischen und allegorischen Darstellungen verherrlicht wird, die in den Emblemen und Devisen, welche die Gedanken und Anschauungen der Geliebten zum Ausdruck bringen, eine zärtliche, feinsinnige Andeutung findet. Der ernste, treffliche Lodovico, der sorgliche Familienvater und Landesvater wählte als das Liebste, was er in seinem Schlafgemache dargestellt zu sehen wünschte, seine blühende Familie, auf der der Ruhm des Hauses Gonzaga beruhte. Auch den dekorativen Teilen ist ein ernster Charakter gegeben, und Gegenstände gewählt, die dem Ideenkreise des Humanismus angehören, die Bilder der römischen Cäsaren, die leuchtenden Vorbilder jedes Feldherrn und Staatsmannes der Renaissance, Darstellungen aus der alten Mythologie, Thaten des Herkules, die Schicksale Orpheus' und Arions (die beiden letzteren wohl in Anspielung auf Lodovicos Vorliebe für Musik[1]) und Embleme und Devisen, durch die man damals seine persönlichen Grundsätze und Ideen allegorisch auszudrücken liebte.[2] Von den Emblemen sind noch erkennbar: ein Ring mit zwei Greifenflügeln; ein Drache; ein Ring mit Akanthusornamenten auf dem ein Vogel sitzt; die Sonne; ein Reh mit der Inschrift: „biderkraft"; ein Turm; ein Bildnis und ein sitzender Hund mit Maulkorb. Die Wirkung des Ganzen ist nicht auf die Ansicht des Eintretenden berechnet, sondern auf den

[1] Siehe Pietro Canal, *Della Musica in Mantova*, in: Memorie d. R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti XXI (1879), p. 655 ff.

[2] Solche Embleme mit Devisen (Imprese) wurden fast wie Wappen der Person (im Gegensatz zum Familienwappen) benutzt und sogar an andere Personen, Freunde und Diener verliehen.

Standpunkt in der dem Eingange gegenüberliegenden Ecke, wo das Ehebett des Fürsten stand. Das helle Sonnenlicht, das durch das Ostfenster morgens hier einfällt, beleuchtete dem Erwachenden das frohe Bild seines Familienglückes und liess vor ihm die Gestalten und Vorstellungen, mit denen sich seine Phantasie am liebsten beschäftigte, in reizvollen Formen erscheinen, eingewoben in den wunderbar reichen und vornehmen Schmuck eines luftigen Baues, der ihn aus den schweren Mauern seiner finstern Feste in ein festlich verziertes Lustzelt in heiter strahlender Landschaft zu versetzen schien.

Die Widmungsinschrift über der Eingangsthür stellt es ausser Zweifel, dass die Gemälde im Jahre 1474 vollendet worden sind, und schliesst schon an sich die Annahme aus, dass mit jenem Gemache, das Mantegna, wie aus einem Briefe des Bischofs Lodovico Gonzaga an Giovanni della Rovere vom 25. Februar 1484 hervorgeht, in diesem Jahre noch fertig zu stellen hatte, die Camera degli Sposi gemeint sein könne. Mantegna hat ja vor und nach den Fresken der Camera im Mantuaner Schlosse und in anderen Palästen der Gonzaga fraglos eine ganze Reihe von Gemächern ausgeschmückt, die allerdings leider alle zu Grunde gegangen sind. Man hat mehrfach eine in der Fensterbrüstung zur Linken des Einganges eingekratzte, gleichzeitige Inschrift „1465 d. 16. iunii“ als Mantegnas eigenhändige Angabe des Datums des Beginnes der Arbeit ansehen wollen. Das lässt sich freilich weder beweisen noch widerlegen, an sich aber wäre eine solche beiläufige Aufschrift eines derartigen Datums recht merkwürdig, und ferner lässt das Alter der Dargestellten, besonders der Kinder, wie wir später sehen werden, eine so frühe Entstehung wenigstens der Familienbilder nicht als möglich erscheinen.

Wenn auch die Gemälde hoch geschätzt wurden und im Dekret von 1492 neben der Kapelle und den Triumphen als die vorzüglichsten Werke des Meisters für die Gonzaga aufgeführt werden, so scheint doch nach dem Tode Lodovicos das Gemach vernachlässigt worden zu sein, denn schon im Jahre 1506, als man diesen und die anstossenden Räume für den erwarteten Besuch Papst Julius II. herrichten wollte, war die Restauration der Gemälde dringend notwendig geworden, da sie besonders durch die eindringende Feuchtigkeit stark beschädigt waren. Der Meister lag damals im Sterben und seine beiden Söhne mussten mit der Instandsetzung betraut werden. Aus den Briefen, die Isabella von Este über diese Angelegenheit mit ihrem Gemahl, Markgraf Francesco, wechselte, geht hervor, dass das Gemach, das man schlechthin als die „Camera depincta“ zu bezeichnen pflegte, jedenfalls nicht bewohnt war, sondern wohl nur zur Aufbewahrung

von Gegenständen benutzt wurde, denn Isabella will das Zimmer nicht öffnen, um die Arbeiter hindurchgehen zu lassen, bevor ein bestimmter Schlüssel aufgefunden sei. Es handelte sich in erster Linie darum, den offenen, zinnengekrönten Gang, der von dem Gemache über der Camera depicta nach dem südlichen Turme führte, abzudecken, um die Gemälde vor weiterer Beschädigung durch eindringenden Regen zu schützen. Man kann diese nachträgliche Bedachung des Zinnenganges nach der Seite des Sees zu noch heute deutlich erkennen.

Leider hat man später weniger Rücksicht auf diese Meisterwerke der Kunst genommen. Zur Zeit der österreichischen Herrschaft diente das Gemach sogar zum Gefängnis, und erst seit verhältnismässig kurzer Zeit ist die Camera, die heute zu den Räumen des Notariatsarchivs gehört, freigemacht und sorgfältiger gehütet worden. Wenn man sich der Rolle erinnert, die die Festung von Mantua besonders in den Napoleonischen Kriegen gespielt hat, so kann man sich nur wundern, dass die Fresken der Camera nicht das Schicksal der anderen Gemälde des Schlosses geteilt haben, und dass überhaupt noch so viel übrig geblieben ist, wie wir heute bewundern dürfen. Am besten erhalten sind die Fresken der Eingangswand, die nur Risse und Abschürfungen zeigen, nur eine Figur in der linken Ecke ist vollständig zerstört. Die Decke ist an der Seite der Fenster in leidlich gutem Zustande, nach der inneren Ecke zu aber durch Feuchtigkeit stark beschädigt, wie wir gesehen, schon seit der Zeit Isabellas von Este. Das Gemälde der Nordwand, über dem Kamin, ist nur noch eine Ruine; die Farbe ist zum grossen Teil abgeblättert (und fährt, trotz verschiedener Versuche, die Farbenschicht zu sichern, leider fort, abzublättern), so dass ausser den Umrissen nur wenige Teile im ursprünglichen Zustande sich erhalten haben. Bei einer jüngst vorgenommenen Restauration sind die zahlreichen Risse und Lücken mit neutralen Tinten ausgefüllt worden.[1]

In dem grossen Familienbilde über dem Kamin der Nordwand[2] (s. Abb. 74—78), das sich über zwei Pfeilerabstände hinzieht, hat man die Darstellung eines bestimmten Ereignisses im Familienleben der Gonzaga erkennen wollen, nämlich der Rückkehr Federicos, des ältesten

[1] Besser erhaltene Teile: Die Zwergin und die Frauen hinter ihr.

[2] Siehe FRIEDLÄNDER, *Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen* IV, p. 49; YRIARTE, *Les Gonzagues dans les fresques de Mantegna.* Gazette des Beaux-Arts 1894 (II), p. 5 und 115, gegen dessen vielfach irrtümliche Bestimmung der Personen hier nicht polemisiert zu werden braucht. — Siehe auch *Hohenzollern-Jahrbuch* 1899, p. 66 ff.

Sohnes des Markgrafen, aus freiwilliger Verbannung. Federico hatte, wie die Chronisten erzählen, dem Befehl des Vaters, sich mit Margarete von Bayern zu vermählen, eine entschiedene Weigerung entgegengesetzt

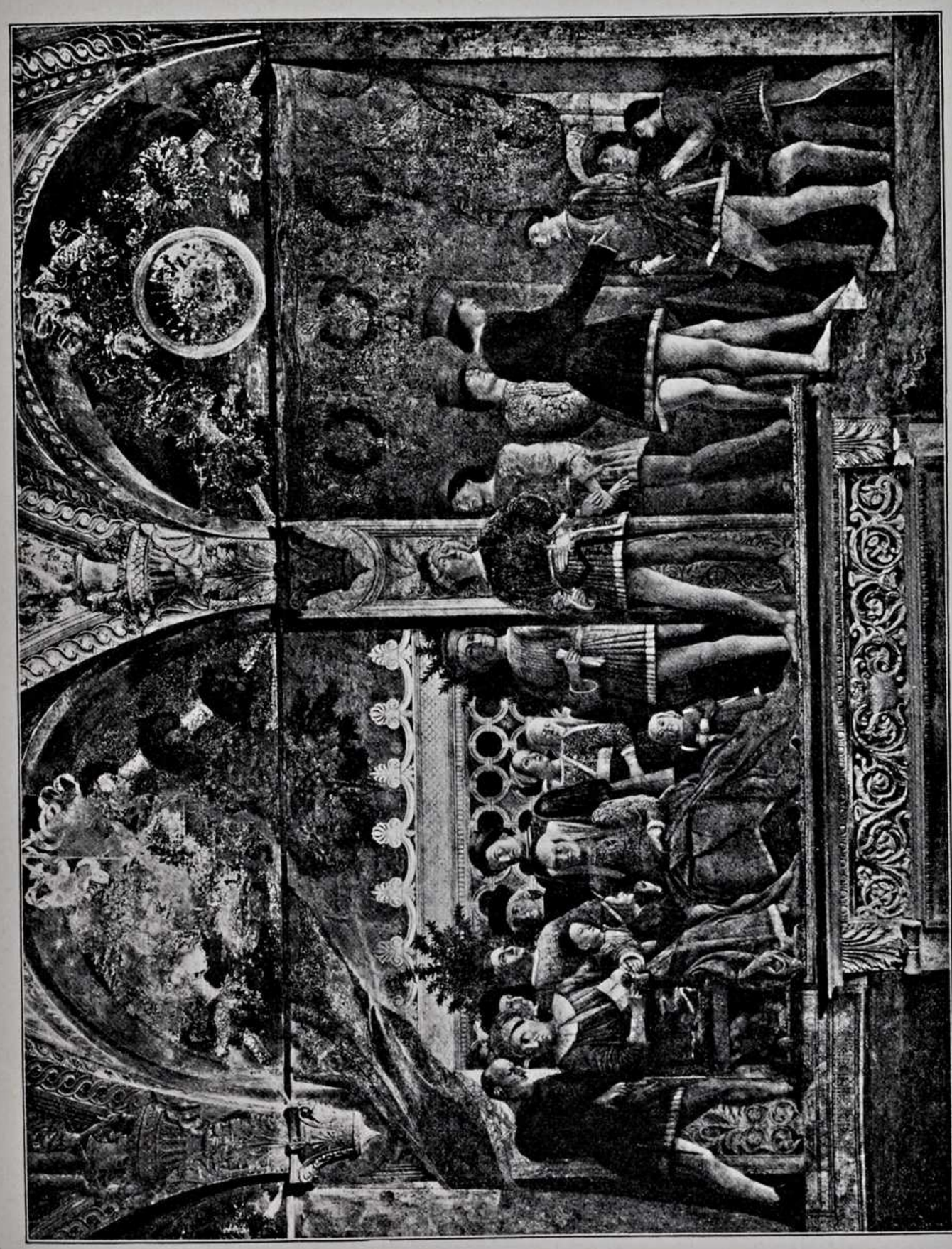


Abb. 74. Markgraf Lodovico mit seiner Familie. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua. (*Phot. Anderson.*)

und sich dann mit Hilfe der Mutter durch die Flucht dem Zorne des Fürsten zu entziehen versucht. Mit wenigen getreuen Dienern war er nach Neapel gekommen, wo er von allen Mitteln entblösst und krank durch die

Aufopferung seiner Begleiter, die, als Knechte dienend, sich und ihm den Unterhalt zu erwerben suchten, gepflegt wurde, bis endlich die Mutter ihren Versteck erkundete und durch die Schilderung seiner Not den Zorn des Vaters zu besänftigen vermochte. Die Scene der Rückkehr Federicos soll hier geschildert sein. An sich ist schon höchst unwahrscheinlich, dass man sich eines so unliebsamen Familienzwistes[1] überhaupt zu erinnern gewünscht haben sollte, noch weniger, dass man ihn in einem grossen Gemälde wird haben verewigen wollen, während die zuerst verschmähte Braut als seine Gattin und als Mutter seiner Kinder an seiner Seite lebte; es fehlt aber auch der Darstellung das Element dramatischer Erregung, das durch den Vorgang unbedingt erforderlich gemacht worden wäre. Vor allem aber steht Federico, schon als gereifter Mann (er ist 1440 geboren) ruhig und würdig neben dem Sessel des Vaters. Der Vergleich mit der Medaille, die Bartolo Talpa von ihm angefertigt hat,[2] lässt keinen Zweifel an der Identität übrig (s. Abb. 83).

Es ist durchaus keine bestimmte Handlung dargestellt, sondern eine harmlos heitere Familienscene, ganz patriarchalischen Charakters. Hier fehlt allerdings das leichte, geistreich frivole Treiben, wie wir es an anderen Fürstenhöfen — und später auch an dem Mantuanischen — geschildert finden. Ein grosser Ernst, eine ruhige, würdige Gemessenheit liegt in allen diesen Gestalten, etwas bürgerlich Einfaches. Die Markgräfin Barbara sitzt etwas steif und hausbacken auf ihrem Sessel, eine kluge, tüchtige und gute Frau und Mutter (s. Abb. 75); sie beobachtet aufmerksam den Gatten, der von seinem Sekretär (Marsilio Andreasi?) einen Brief empfangen hat und ihm seine Befehle erteilt, und sucht in seinen Mienen den Inhalt der Botschaft zu lesen[3] (s. Abb. 76). Der frische

[1] Die ganze Erzählung soll, neueren Forschungen zufolge, überhaupt nur eine spätere Legende sein.

[2] Siehe Friedländer, *Die ital. Schaumünzen.* Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. II (1881). — Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance.*

[3] Das Bildnis Barbaras ist in einem Gemälde der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. entstandenen Bildnissammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol im Schlosse Ambras kopiert, während das Porträt Lodovicos, welches das Gegenstück bildet, einem früheren, wohl auch von Mantegna gemalten Originale entlehnt ist (siehe *Jahrb. d. Kunstsamml. d. allerh. Kaiserh.* Wien 1896. XVII, I, p. 139 [No. 46 u. 45] u. Kenner, *Führer durch die Porträtsamml. Erzh. Ferdinands*). Vielleicht ist das Doppelbildnis Lodovicos und Barbaras, das sich ehemals in der Sammlung Hamilton und zuletzt in der des Herrn Cernuschi in Paris befand, und auch in einem späteren, mit Unrecht Mantegna zugeschriebenen Kupferstiche des British Museum nachgebildet ist, eine Wiederholung jener Bildnisse der Ambraser Sammlung. — Siehe auch *Hohenzollern-Jahrbuch* 1899, p. 66 ff.

Jüngling hinter ihr ist offenbar ihr Lieblingssohn Gian Francesco (geboren um 1446) (s. Abb. 77). Der Knabe im Chorrock, der vor Federico steht, kann kaum ein anderer sein als Lodovico, der jüngste Sohn des Markgrafen, der,

Abb. 75. Gruppe mit der Markgräfin Barbara. Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi.
(Phot. Anderson.)

1459 geboren, schon mit neun Jahren, 1468, zum Bischof von Mantua ernannt worden war. Der Vergleich mit der Medaille von Melioli bestätigt diese Annahme. Das Mädchen, das einen Apfel haltend die Aufmerksamkeit

der Barbara auf sich zu lenken sucht, kann sehr wohl ihre Enkelin Chiara sein, die, 1464 geboren, 1480 mit Gilbert von Bourbon-Montpensier vermählt wurde (s. oben Seite 149), vielleicht aber auch eine der jüngeren Töchter Barbaras, Paola oder Barbara. In dem greisen Manne zwischen Federico und Gian Francesco hat man den Astrologen der Familie Gonzaga Bartolomeo Manfredi sehen wollen,[1] ohne dessen horoskopische Bestimmung keine wichtigere Handlung vorgenommen wurde, den Verfertiger der kunstreichen Uhr am Stadthausturme. Die reichgekleidete junge Frau, die bescheiden hinter Gian Francesco steht, könnte wohl Margareta, die Gemahlin Federicos sein, obwohl der Platz, den sie einnimmt, ein recht untergeordneter zu sein scheint. Nur noch dem schlanken Jüngling, der in fast herausfordernder Haltung vor dem Pfeiler steht, können wir mit Wahrscheinlichkeit einen Namen geben, es ist Rodolfo (geboren 1451), der, tapfer kämpfend, 1495 in der Schlacht am Taro fiel. Alle übrigen Personen lassen sich nicht bestimmen.

Von der ruhigen Gruppe des Fürstenpaares nach der rechten Seite zu, wo eine Treppe von der Veranda, auf der die Familie vor einer prächtigen Marmorschranke sitzt, hinab in den Garten führt, wird die Bewegung freier und lebhafter. Es sind wohl Neffen oder entferntere Verwandte des Markgrafen und die intimsten Hofleute, die die Treppe hinabsteigen oder hinter dem etwas gehobenen Teppich aus dem Garten herbeikommen. Besonders auffallend ist die Anwesenheit der Zwergin im engsten Familienkreise, man weiss ja aber, welche hervorragende Rolle

Abb. 76. Der Markgraf und sein Sekretär. Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi.
(Phot. Anderson.)

[1] Vermutung von Stefano Davari nach mündlicher Mitteilung. Siehe auch dessen *Notizie storiche intorno al pubblico orologio in Mantova*, in: Memorie dell'Acc. Virgil. Mant. 1882—84, p. 211 und Gabotto, *Bartolomeo Manfredi*.

diese in Mantua später sogar künstlich gezogenen Geschöpfe für die Unterhaltung des Hofes spielten.[1]

In diesem Familienbilde vermissen wir nun vor allem den zweiten Sohn Lodovicos, Kardinal Francesco. Seine hohe geistliche Würde als Fürst der Kirche gab ihm gewissermassen eine Stellung ausserhalb der Familie neben dem Markgrafen. Dem ersten Kardinal aus dem Hause Gonzaga, dem glänzenden, prunkliebenden Legaten von Bologna und Bischof von Mantua, durch den die Familie sich ganz besonders geehrt sah, musste wohl eine eigene Darstellung gewidmet werden. Wie ein Gleichberechtigter steht er in dem Gemälde der Eingangswand dem Vater gegenüber (s. Tafel XV). Am 24. August 1472 hielt Kardinal Francesco, wie Schivenoglia in seiner Chronik erzählt,[2] „con trionfo et magnificentia" seinen glänzenden Einzug in Mantua, um als Primiciero von S. Andrea, der vornehmsten Kirche der Stadt, die man eben neu zu erbauen im Begriffe stand, feierlich Besitz zu ergreifen. Zwei Tage vorher war ihm sein Vater mit grossem Gefolge bis Sichia entgegengeritten, um mit ihm gemeinschaftlich in Mantua einzuziehen. Diese Begegnung ist es, die auf dem Gemälde Mantegnas dargestellt ist.

Abb. 77. Gian Francesco Gonzaga. Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi.
(Phot. Anderson.)

Lodovico (s. Abb. 79) hat seine beiden ältesten Enkelsöhne bei sich, Francesco, den späteren Markgrafen, 1466 geboren, in dem schon als Kind die charakteristischen Züge des Mannes unverkennbar sind, und Sigismondo (geboren 1469), den späteren Kardinal. Das Alter der beiden kleinen

[1] S. Luzio u. Renier, *Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga.* Nuova Antologia 1891.

[2] Siehe *Raccolta di cronisti e documenti storici Lombardi inediti* pubbl. da Gius. Müller. Milano 1857, II, p. 170 (d'Arco). Nach Equicola, *Cronica di Mantova* (Mantova 1521 und 1608), waren auch Kaiser Friedrich III. und Barbaras Schwager, König Christian von Dänemark (re di Dacia), von Mantegna im Schlosse porträtiert. In dem Familienbilde lassen sich diese Bildnisse jedenfalls nicht nachweisen.

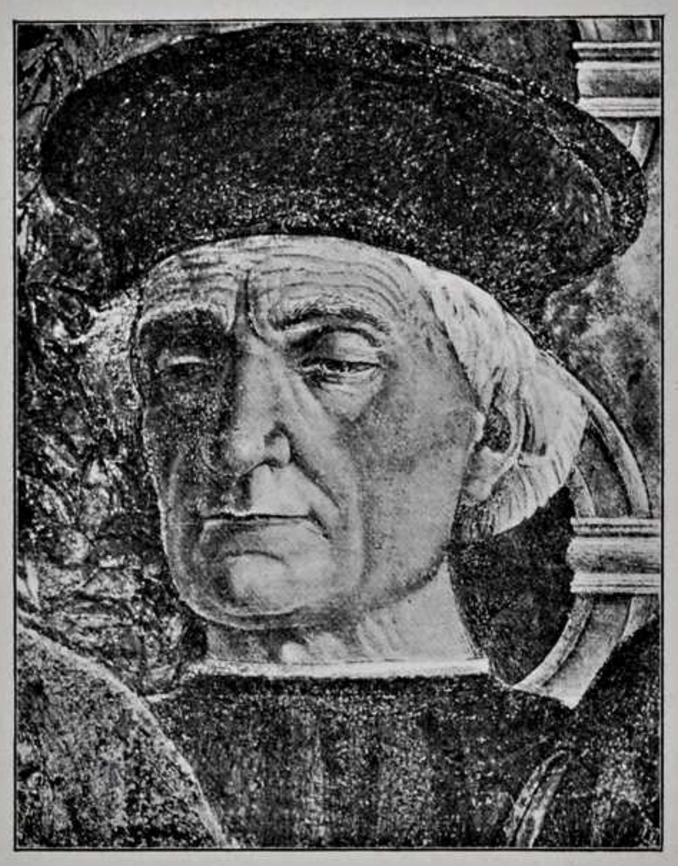


Abb. 78. Bartolomeo Manfredi? Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi.
(Phot. Anderson.)

Prinzen in dem Bilde beweist, dass dasselbe nicht vor 1472 gemalt sein kann. Kardinal Francesco (s. Abb. 80 und 82) steht in sicherer, weltmännischer Haltung vor dem Vater und führt seinen jüngeren Bruder Lodovico, dem wir schon in dem grossen Familienbilde begegnet sind, an der Hand. Der kleine Sigismondo fasst schüchtern die Hand seines jungen Oheims; es soll wohl damit angedeutet sein, dass auch er für die geistliche Laufbahn bestimmt war. Die drei Prälaten des Hauses bilden so eine geschlossene Gruppe. Der Mann rechts vorn ist der Thronfolger Federico (s. Abb. 83), das beweist die Uebereinstimmung seiner Züge mit der Medaille von Bartolo Talpa (s. Abb. 84) und mit dem Bilde in dem Fresko der Kaminwand; der Jüngling, der zwischen Lodovico und dem Kardinal sichtbar wird, ist wieder Gian Francesco (s. Abb. 81 und 77).

Kardinal Francesco kam damals aus Bologna mit grossem Gefolge, in dem sich eine glänzende Schar von Künstlern und Dichtern befand. Wir haben oben gehört, dass Mantegna und der Musiker Malagiste Ende Juli nach den Bädern in Porretta, auf der Höhe der Apennins gesandt worden waren, um dem Kardinal Gesellschaft zu leisten. Wir wissen auch, dass sich Francesco aus Florenz Leon Battista Alberti und Angelo Poliziano mitgebracht hatte und nach Mantua ausserdem noch von Bartolomeo Platina und von Mitgliedern der Familie Pico della Mirandola begleitet wurde. Zu den Festlichkeiten in Mantua bei dieser Gelegenheit hat Poliziano, wie er selbst erzählt, in drei Tagen sein berühmtes Drama „Orfeo" gedichtet und vor dem Hofe und dem Kardinal, an den der Prolog gerichtet ist, aufführen lassen.[1] Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir in den Gestalten hinter

[1] Siehe Alessandro d'Ancona, *Origini del Teatro italiano.* Torino 1891, II, p. 341. — Carducci, *Le Stanze ecc. di A. A. Poliziano.* Firenze 1863, p. IX. — Isidoro del Lungo, *Nuova Antologia* XXVIII (2. Serie) 1881, p. 537. Del Lungo nimmt an, dass der Orfeo bei Gelegenheit des Besuchs Galeazzo Marias von Mailand im Juli 1471

XV.

Die Begegnung des Marchese Lodovico mit Kardinal Francesco Gonzaga

FRESKO IN DER CAMERA DEGLI SPOSI IM CASTELLO DI CORTE IN MANTUA.

Abb. 78. Francesco Mantegna. Aus dem Familienbilde in der Camera degli Sposi. (Der Kardinal.)

Prinzen in dem Bilde beweist, dass dasselbe nicht vor 1472 gemalt sein kann. Kardinal Francesco (s. Abb. 80 und 82) steht in sicherer, weltmännischer Haltung vor dem Vater und führt seinen jüngeren Bruder Lodovico, den wir schon in dem grossen Familienbilde begegnet sind, an der Hand. Der kleine Sigismondo fasst schüchtern die Hand seines jüngeren Oheims; es soll wohl damit angedeutet sein, dass auch er für die geistliche Laufbahn bestimmt war. Die drei Prälaten des Hauses bilden so eine geschlossene Gruppe. Der Mann rechts vorn ist der Thronfolger Federico (s. Abb. 83), das beweist die Uebereinstimmung seiner Züge mit der Medaille von Bartolo Talpa (s. Abb. 84) und mit dem Bilde in dem Fresko der Kaminwand; der Jüngling, der zwischen Lodovico und dem Kardinal sichtbar wird, ist wieder Gian Francesco (s. Abb. 81 und 77).

Kardinal Francesco kam damals aus Bologna mit grossem Gefolge, in dem sich eine glänzende Schar von Künstlern und Dichtern befand. Wir haben oben gehört, dass Mantegna und der Musiker Malagiste Ende Juli nach den Bädern in Porretta, auf der Höhe der Apennins gesandt worden waren, um dem Kardinal Gesellschaft zu leisten. Wir wissen auch, dass sich Francesco aus Florenz Leon Battista Alberti und Angelo Poliziano mitgebracht hatte und nach Mantua ausserdem noch von Bartolomeo Platina und von Mitgliedern der Familie Pico della Mirandola begleitet wurde. Zu den Festlichkeiten in Mantua bei dieser Gelegenheit hat Poliziano, wie er selbst erzählt, in drei Tagen sein berühmtes Drama „Orfeo“ gedichtet und vor dem Hofe und dem Kardinal, an den der Prolog gerichtet ist, aufführen lassen.[1] Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir in den Gestalten hinter

[1] Siehe Alessandro d'Ancona, *Origini del Teatro italiano.* Torino 1891, II, p. 341. — Carducci, *Le Stanze ecc. di A. A. Poliziano.* Firenze 1863, p. IX. — Isidoro del Lungo, *Nuova Antologia* XXVIII (2. Serie) 1881, p. 537. — Del Lungo nimmt an, dass der Orfeo bei Gelegenheit der Hochzeit Bianca Marias von Mailand im Juli 1471

Die Begegnung des Marchese Lodovico mit Kardinal Francesco Gonzaga.

FRESKO IN DER CAMERA DEGLI SPOSI IM CASTELLO DI CORTE IN MANTUA.

Abb. 79. Markgraf Lodovico. Aus dem Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi. *(Phot. Anderson.)*

dem Kardinal die Bildnisse einiger seiner hervorragendsten Begleiter wiedererkennen wollen. Ueber den einen ganz rechts hinten kann kein Zweifel herrschen, die markigen, charaktervollen Züge des Mannes stimmen durchaus mit der Bronzebüste Mantegnas in seiner Kapelle in S. Andrea in Mantua überein (s. Abb. 83 und Tafel vor Seite 1). Die anderen dagegen haben sich noch nicht bestimmen lassen. Weder Polizianos noch L. B. Albertis uns durch Medaillen bekannte Gesichter treffen wir in dieser Gruppe an. Der Mann hinter dem Kardinal, der eine gewisse Aehnlichkeit mit Poliziano zeigt, kann schon des Alters wegen nicht den „homerischen Jüngling", der damals erst 19 Jahre zählte, darstellen. Ob der Musiker Malagiste oder die Pico von Mirandola in den beiden nach rechts gewandten Männern rechts und links vom Kardinal porträtiert seien, lässt sich mangels authentischer Bildnisse nicht mehr feststellen.

Die Personen hinter dem Marchese sind jedenfalls Edelleute und Diener seines Hofes. Gewiss sind alle, auch die Diener, die das Ross des Fürsten und seine riesigen Doggen (die keine Jagdhunde sind, wie man gemeint hat) halten, bestimmte, nach dem Leben abgebildete Personen, aber ihre Namen würden uns, selbst wenn wir sie wüssten, gleichgiltig bleiben können (s. Abb. 85). Es ist jedenfalls eine einheitliche Scene, die sich über die ganze Breite der Wand hin erstreckt, denn auch der landschaftliche Hintergrund ist ein gemeinsamer, der Höhenzug auf der linken Seite findet in dem mittleren Bilde (s. Abb. 86) seine Fortsetzung. In dem Gemälde der Decke (s. Tafel XVI) bedürften die fünf weiblichen, vielleicht allegorischen Gestalten wohl einer Erklärung, wenn man sich

aufgeführt worden sei. Der Prolog an Kardinal Francesco beweist aber ganz klar, dass die Vorstellung ihm zu Ehren und vor ihm stattgefunden habe, wie auch allgemein angenommen wurde. Kardinal Francesco wird doch kaum Poliziano von Florenz mit sich geführt haben, wenn er nicht selber von ihm hätte unterhalten und gefeiert sein wollen.

Abb. 80. Kardinal Francesco Gonzaga. Aus dem Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi. *(Phot. Anderson.)*

nicht mit der gewöhnlichen, aber wenig wahrscheinlichen Annahme, es seien neugierig zuschauende Dienerinnen (unter den Engeln!) begnügen will. In den neckischen Putten, die an der Brüstung herum klettern, übermütig ihre Köpfe durch die Oeffnungen stecken und miteinander scherzen, hat der Künstler seiner Laune freies Spiel gelassen. Besonders interessant ist das eine Engelchen, das sich mit den Armen auf die Brüstung aufstützt und in die Höhe schaut; Raffael hat, wie schon öfter bemerkt worden ist, dasselbe Motiv in dem einen Engel in der Sixtinischen Madonna verwertet.

Wenn Lodovico von seinen Herrscherthaten, von dem Glanze seines Hauses und seines Hofes, von seinen idealen, künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen der Nachwelt Zeugnis geben wollte, so hätte er wahrlich in ganz Italien damals keinen gewaltigeren Herold seines Ruhmes finden können, als Andrea Mantegna. Hätte er nichts anderes von seinem Maler erhalten, dieses eine Werk würde ihn reichlich belohnt haben für alle Geduld und Freundlichkeit, die er dem Menschen Mantegna erzeigt hatte und ihn vollauf entschädigt haben für alles, was er für ihn aufgewendet hatte. Kein Fürst seiner Zeit konnte wie er, das volle, überzeugend wahre Bild seiner Persönlichkeit in so glänzendem Rahmen der Nachwelt überliefern, die Geschichte

Abb. 81. Gian Francesco Gonzaga. Aus dem Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi. *(Phot. Anderson.)*

Abb. 82. Medaille auf Kardinal Francesco Gonzaga von Sperandio.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

seines inhaltreichen Lebens, nicht in ruhmrediger Darstellung einzelner Thaten, in der Zufälligkeit des Geschehnisses, sondern in der eigenen lebendigen Gestalt geschildert sehen.

Wie weit Gegenstände und Anordnungen durch die Ideen des kunstverständigen Markgrafen bestimmt worden sind, wissen wir freilich nicht, aber selbst wenn er seine Wünsche genau und bestimmt formuliert hatte, so waren es doch nur nüchterne Worte, die erst durch künstlerische Formen belebt werden konnten. Wie die Idee der architektonisch-dekorativen Umgestaltung des Raumes, so ist auch der Gedanke der grossartig monumentalen Geschichtsdarstellung durch eine zur lebendigen Gruppe vereinigte Reihe von Bildnissen von höchster Realität der Erscheinung ein

Abb. 83. Gruppe mit Federico Gonzaga und Mantegna. Aus dem Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi.
(Phot. Anderson.)

rein künstlerischer und das ausschliessliche Eigentum des Meisters. Das Bildnis erhebt sich hier zur Bedeutung eines historischen Dokuments.

In der Entwickelung der Kunst, der modernen wie der antiken, ist das Porträt ein Spätling, es bleibt auch der letzte Rettungsanker, durch den die verfallende Kunst ihre Stellung zu behaupten vermag. Mit dem Hervortreten des Individuums als des die Handlungen bestimmenden Elementes und als Gegenstand der Aufmerksamkeit und Bewunderung der Masse, mit der Steigerung des kraftvoll kühnen Selbstbewusstseins, das der Renaissance-

mensch seinem Streben nach unabhängiger, unbefangener Weltbetrachtung und seiner Kenntnis der überlegenen antiken Kultur verdankt, löst sich

Abb. 84. Medaille auf Federico Gonzaga, von Bartolomeo Talpa.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

das Porträt als selbständiger Gegenstand der Kunstdarstellung los. Vom Bildnis des bescheiden anbetend knieenden Stifters im Kultbilde, in dem

die bestimmte Persönlichkeit mehr angedeutet als geschildert ist, von der gelegentlichen Einführung bestimmter Personen in heilige und profane Darstellungen als Zuschauer oder Mithandelnde oder an den Schluss von dekorativen Reihen von Idealgestalten berühmter Männer der Vergangenheit (z. B. Bildnisse Petrarcas im Palaste der Carrara in Padua oder in dem der Scala in Verona) erhebt sich die Kunst der Renaissance erst spät zum Bildnisse, das sich selbst Zweck ist, das durch feine und tiefe Charakteristik zum selbständigen Kunstwerke wird. In seinen äusserlich unscheinbarsten wie in seinen gewaltigsten Schöpfungen, in der Schaumünze wie im kolossalen Reiterdenkmal und in den von ihnen abhängigen Formen ist die Bildniskunst der Renaissance durch die Antike inspiriert.[1]

Von dem Künstler, in dem sich der Sinn für beobachtende Forschung mit der Begeisterung für antikes Leben und antike Kunst wie in keinem Zweiten verband, der überall der Kunst seiner Zeit neue Wege gewiesen hat, musste auch die Kunst der ikonischen Darstellung neue und starke Anregungen erwarten. In der That ist es wieder eine durchaus neue und grossartige Form, die Mantegna in die Bildniskunst einführt. Er schafft mit Meisterhand ein weithin unübertroffenes Vorbild für die künstlerische Darstellung der Bildnisgruppe. So viel wir wissen ist das Familienbild der Camera degli Sposi das älteste, selbständige Gruppenbild der modernen Kunst. Abgesehen von Nachahmungen des Reiterstandbildes durch Gemälde, wie das des Guidoriccio de' Fogliani von Simone di Martino im Palazzo Pubblico in Siena (1328), oder die John Hawkwoods von Paolo Uccello (1436) und Niccolos da Tolentino von Andrea del Castagno (1456) im Florentiner Dom, oder von Bildnissen in dekorativen Serien berühmter Menschen, wie Castagnos Fresken in der Villa Carducci, hat die Malerei der Frührenaissance ganzfigurige selbständige Bildnisse, ja selbst halbfigurige überhaupt nicht aufzuweisen; sie scheint das der Plastik überlassen zu haben.[2]

Erst mit Raffael und Leonardo kommt das Halbfigurenbild, mit Tizian und den Veroneser Porträtisten das Bildnis in ganzer Gestalt in Uebung. Man wird hieran wohl ermessen können, wie genial und kühn das künstlerische Unternehmen Mantegnas war, eine Reihe von Personen, die nicht

[1] Schon die Profilstellung der meisten frühen gemalten Bildnisse deutet auf eine Abhängigkeit von der Medaille (siehe BURCKHARDTS *Studie über das Portrait in der italienischen Malerei*, in: „Beiträge zur Kunstgesch. in Italien" [Basel 1898], p. 185).

[2] Porträtmässige Darstellungen zeitgenössischer Heiligen, wie des heiligen Bernardinus oder die des heiligen Lorenzo Giustiniani von Gentile Bellini, können nicht zu den eigentlichen Bildnissen gerechnet werden.

als Teilnehmer oder Zuschauer einer bestimmten Handlung fungieren, sondern deren jede für sich selbständig in Form und Charakter, vollwertig

Abb. 85. Hofleute und Diener des Markgrafen. Fortsetzung des Fresko: Die Begegnung Lodovicos mit Kardinal Francesco. Camera degli Sposi.
(Phot. Anderson.)

als Bildnis zur Geltung kommen sollte, zu einer lebendig bewegten, lebensgrossen Bildnisgruppe zu vereinigen, die nur durch eine gleichgiltige, unbedeutende Handlung zusammengehalten wird. Denn das ist das

Wesentliche, dass in dem Familienbilde *keine bestimmte* Handlung dargestellt ist, wie im Gemälde der Begegnung Lodovicos mit seinem Sohne und wie auch in Melozzos wenige Jahre späterem Bilde der Bibliotheksgründung durch Sixtus IV. im Vatikan, das allein mit Mantegnas Werk in Vergleich gestellt werden könnte, sondern dass die frei sich bewegenden Gestalten auch wirklich Bildnisse bleiben.

Ein bestimmter, bedeutungsvoller Vorgang muss notwendig die Personen der Handlung unterordnen, ihrem Charakter eine bestimmte, durch sie bedingte Stimmung geben und die Wirkung der Gestalten als Bildnisse abschwächen. Gerade deshalb hat Mantegna auch in der Begegnung Lodovicos mit dem Kardinal, wie Melozzo in seinem Bibliotheksbilde, den Vorgang so diskret angedeutet, die Handlung so sehr verallgemeinert wie nur möglich. Die Quattrocentokunst hat überhaupt (unbewusst) das Bestreben, die einzelnen Gestalten und ihre künstlerische Form nicht durch allzu präzise Verdeutlichung des bestimmten, man möchte sagen zufälligen Vorganges — worin die spätere Kunst gerade ihre vornehmste Aufgabe sieht — zu beeinträchtigen. Im Familienbilde der Gonzaga ist die beiläufige Besprechung des Markgrafen mit seinem Sekretär keine bestimmte, sondern eine gewohnheitsmässige Handlung, die nur dazu dient, die Personen nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger zu konzentrieren und eine gewisse Momentanität zu erzeugen ohne abzulenken. Man beachte, wie die Markgräfin, so sehr sie in ihrer würdevollen Haltung den Charakter als selbständiges Bildnis bewahrt, durch die leise Wendung des Kopfes, durch den beobachtend auf den Gatten gerichteten Blick mit dem Markgrafen in Verbindung gebracht ist. Die beiden sind durch ihre Stellung und auch durch die Beleuchtung sehr stark als die Hauptpersonen hervorgehoben. Die Gruppe zur Rechten hat ihre eigene, ebenfalls ganz unbedeutende Handlung, bleibt aber doch durch die verbindenden Gestalten und durch die Richtung der Bewegung hin und her in engster Beziehung zur Hauptgruppe. Die Bildnisgruppe als dekoratives Gemälde, wie sie Mantegna hier giebt, bezeichnet allerdings eine frühere Stufe der Entwickelung gegenüber dem selbständigen, ganzfigurigen Staffeleibildnisse, aber ohne Frage einen gewaltigen Schritt zur vollständigen Freiheit in der künstlerischen Darstellung des Menschen als Individuum.[1]

[1] Vgl. BURCKHARDT's *Studie über das Portrait*, p. 143 ff. Man beachte, wie viele der von Burckhardt hervorgehobenen Eigentümlichkeiten der Porträtkunst der Hochrenaissance sich in Mantegnas Gemälde schon vollentwickelt oder im Keime nachweisen lassen. Die Gruppe des Markgrafen mit seinem Sekretär liesse sich in

Bis auf Franz Hals, Rembrandt und Velasquez wird man vergeblich nach Bildnisgruppen von dieser Lebenswahrheit, von dieser Tiefe der Charakteristik und des Erfassens der moralischen Zusammengehörigkeit der Personen suchen. Auch sie geben, wie Mantegna, die Gruppe in ihrem natürlichen Zusammenhange, ohne sie durch eine bestimmte Handlung zu fesseln. Es soll damit nicht gesagt sein, dass das Mantuaner Gemälde etwa jenen als Vorbild gedient hätte; ihre Entwickelung ruhte auf der Kraft des Volksgeistes und auf ihrer eigenen Individualität, aber doch brauchen solche einfach grosse Ideen eben nur einmal ausgesprochen zu sein, um auf tausend verborgenen Wegen überallhin zu dringen und fortzuwirken.

Das künstlerische Geheimnis der gewaltigen Wirkung, die diese Gruppenbilder von uns eigentlich ganz gleichgiltigen Personen, ohne interessante Handlung auf uns ausüben, liegt vor allem darin, dass die Personen, obwohl sie durchaus unter sich bleiben, auf den Beschauer gar keine Rücksicht nehmen, ihn nie anblicken, doch zu ihm in eine unmittelbare Beziehung gesetzt sind durch die realistische Verbindung der Darstellung mit dem Raume, in dem der Beschauer steht, wie durch die Einfachheit des Vorganges und die vollkommene physische und geistige Naturwahrheit der Gestalten. In der That wirken die Bilder der Camera degli Sposi auf den Eintretenden überwältigend wie eine Erscheinung der Wirklichkeit, die lebensgrossen Gestalten scheinen in ihrer wunderbaren Plastik fast greifbar wirklich vor ihm zu stehen und der Raum scheint sich auszudehnen; und dieser Eindruck bleibt wirksam, auch wenn das Auge nach dem ersten Momente unbewusster Täuschung sich der Betrachtung des Einzelnen zuwendet.

Es ist aber nicht allein die äussere Belebung der Komposition und der Formen, die diese packende Wirkung hervorbringt, sondern auch die gesteigerte Lebendigkeit des geistigen Ausdruckes der einzelnen Personen. Ein kräftigeres Lebensgefühl, ein höheres Selbstbewusstsein scheint sich in ihnen geltend zu machen. Schon bei der Betrachtung der ersten Mantuaner Werke ist die Aufmerksamkeit auf die Wandlung, die in Mantegnas poetischer Auffassung vor sich geht, gelenkt worden. Man braucht nur die Gestalten der Mantuaner Fresken im Geiste neben die der Eremitanikapelle zu stellen, um zu erkennen, mit wie viel grösserer Sicherheit die

ihrer Geschlossenheit und feinen Abwägung von Ruhe und Bewegung durchaus als selbständige Bildnisgruppe denken und könnte dann sehr wohl als ein Vorläufer von Tizians berühmtem Gemälde Papst Pauls III. mit seinem Nepoten (in Neapel) angesehen werden.

Menschen hier auftreten. Sie sind lebhafter nicht nur in den äusseren Bewegungen des Körpers, sondern auch in der geistigen Mitteilsamkeit, in der Gebärde, die den Gefühls- und Gedankenausdruck begleitet. Es liegt in ihnen viel mehr Frische und Lebensfreude als in den träumerisch verschlossenen Gestalten der früheren Werke Mantegnas. Auch in den Eremitanifresken hatte er stolze Krieger und frische Jünglinge dargestellt, aber auch auf ihnen scheint eine gewisse Melancholie, ein Gefühl der Besorgtheit, eine gewisse Aengstlichkeit zu lasten. Der Grundcharakter des ruhigen Ernstes bleibt derselbe, aber wie der Künstler in der neuen, lebenslustigen Umgebung ein anderer geworden war, so scheinen sich auch seine Geschöpfe freier und stolzer und überlegener zu fühlen.

Die malerische Umgestaltung des Raumes musste Mantegna der offenbar schon vorhandenen architektonischen Gliederung anpassen. Die gleiche Form der Decke finden wir sehr häufig in Mantuaner Gebäuden der Zeit, wo dann oft auch die Dekorationsweise der Camera nachgeahmt ist, wie z. B. im Schlosse selber in der sogenannten Scalcheria neben der Grotte Isabellas[1] und in mehreren Räumen des Palastes von S. Sebastiano. Er hat es meisterlich verstanden, den Raum mit allen seinen Zufälligkeiten auszunutzen. Durch die in die flache Wölbung einschneidenden Bogen war die Einteilung der Wände wie die der Decke im Schema gegeben, nur die kleinen plastischen Konsolenkapitelle, die mit den Pilastern sich schlecht verbinden, bleiben störend; sie hätten eigentlich vorgesetzte Säulen oder Halbsäulen verlangt, durch die aber die Architektur der Wände viel zu schwer geworden wäre.[2]

Bewunderungswürdig ist die Diskretion, mit der Mantegna seine grossartige Idee der architektonischen Raumdekoration durchgeführt hat. Er geht überall nur darauf aus, den Eindruck der Wirklichkeit hervorzubringen, nicht etwa eine wirkliche Sinnestäuschung zu versuchen.

[1] Die Gemälde im sogenannten Ufficio della Scalcheria, die Mantegna zugeschrieben werden, sind spätere Arbeit, und zwar, wie die neuerdings von Davari und Luzio gefundenen und mir gütigst mitgeteilten Rechnungen (Mantua, *Archivio Gonzaga, Autografi* 1523, 22. April) beweisen, alle von Leonardo Leonbruno ausgeführt. Dass Mantegna hier gearbeitet habe, berichtet Raffaello Toscano (s. D'Arco a. a. O. II, p. 69). Eine ähnliche Deckendekoration mit Cäsarenbrustbildern auf Holz gemalt, die augenscheinlich aus der Schule Mantegnas stammt, befindet sich im Besitze des Geh. Leg.-Rats v. Dircksen in Berlin.

[2] Nur in diesem einen Punkte scheint mir die herbe Kritik, die Schmarsow (*Melozzo da Forli,* p. 47 ff.) an Mantegnas Fresken übt, eine gewisse Berechtigung zu haben. Die Kapitelle sind aber ebenso wie der Kamin ohne Frage früheren Ursprunges und mussten von Mantegna so gut es ging verwertet werden.

Die Gruppen der Eingangswand stehen nicht etwa auf der Höhe des Bodens, auf dem der Beschauer steht, sondern über der Brüstung, die sich an den Wänden hinzieht und auf der die gemalten Pfeiler ruhen; ebenso ist auf der zweiten Wand die Darstellung ganz harmlos den Erfordernissen des Raumes angepasst und über den Kamin hinaufgerückt. Geschickt ist der Kamin als Vorsprung einer Gartenterrasse zwischen den Pfeilern, auf der die Familie sich aufhält, benutzt und durch die Stufen, die vom Garten zu ihr hinaufführen und so eine Motivierung für die Höhe des Niveaus der Hauptgruppe bilden, eine grössere Belebung der Komposition erzielt. So lässt der Künstler, ohne einen Versuch, sie zu verdecken, die Thüre des Einganges in die Darstellung einschneiden und macht auch hier aus der Not eine Tugend, indem er den Thürsturz als Träger der reizenden Gruppe der Engel, die, wie auf einem vorspringenden Felsen stehend oder in der Luft schwebend, die Widmungstafel halten, verwertet (s. Abb. 86). Auch durch diese ideale Erscheinung der Engel ist die Illusion der Wirklichkeit, die in der Komposition als Ganzem und innerhalb der einzelnen Bilder konsequent durchgeführt ist, in naiver Weise durchbrochen.

Die Vorstellung der Wirklichkeit des Raumes zwischen den Pfeilern und ausserhalb des Gemaches ist besonders durch die Teppiche, die öfter wie vor die Pfeiler zurückgeschlagen dargestellt sind, und durch einzelne aus der Fläche *in den Raum hineintretende* Gestalten, die also, wie der Marchese und sein Sekretär, wie Rodolfo Gonzaga und andere vor den Pfeilern oder vor dem zwischen ihnen ausgespannten Teppichen zu stehen scheinen, hervorgebracht. Schon in den Eremitanifresken haben wir einzelne Ansätze zur Ausführung dieser Idee, durch einzelne scheinbar in den wirklichen Raum hineintretende Gestalten die Vorstellung der Ausdehnung desselben nach aussen zu unterstützen, beobachten können, hier hat sich der Meister vollständig von der Fläche befreit und beherrscht den ungemessenen Raum. Trotz der gedrängten Gruppierung auf dem schmalen Vordergrunde ist die räumliche Entwickelung überzeugend und frei, die Gestalten drängen in dem verhältnismässig kleinen Gemach durchaus nicht auf den Beschauer ein, weil für jede Gestalt Platz nach der Tiefe zu vorhanden ist, auch für die Teile ihrer Körper, die nicht sichtbar sind, weil sie sich körperhaft voneinander loslösen. Vor Mantegna ist selten dieses schwierige Problem, sozusagen der Plastik des Raumes, von dem zum guten Teil die naturwahre Wirkung in der Malerei abhängt, so vollkommen gelöst worden.

Nur ein Künstler, der sich eine klare, wissenschaftlich begründete Vorstellung von den Gesetzen der Perspektive gebildet und sie praktisch

zu verwerten gelernt hatte, konnte dieser Schwierigkeiten Herr zu werden hoffen. Wir haben in dem in Verkürzung dargestellten Leichnam Christi eine Vorstudie zu dem Deckengemälde der Camera kennen gelernt (siehe Seite 242 und Abb. 71), wir haben aber schon an den Versuchen der Untenansicht in der Eremitanikapelle beobachtet, wie Mantegna von einer streng mathematischen Anwendung der Perspektive zu einer malerischen übergeht. Auch hier scheint er mehr nach dem Gefühle, nach dem Augenmaass als nach starren Gesetzen verfahren zu sein. Wer genau nachmisst, wird

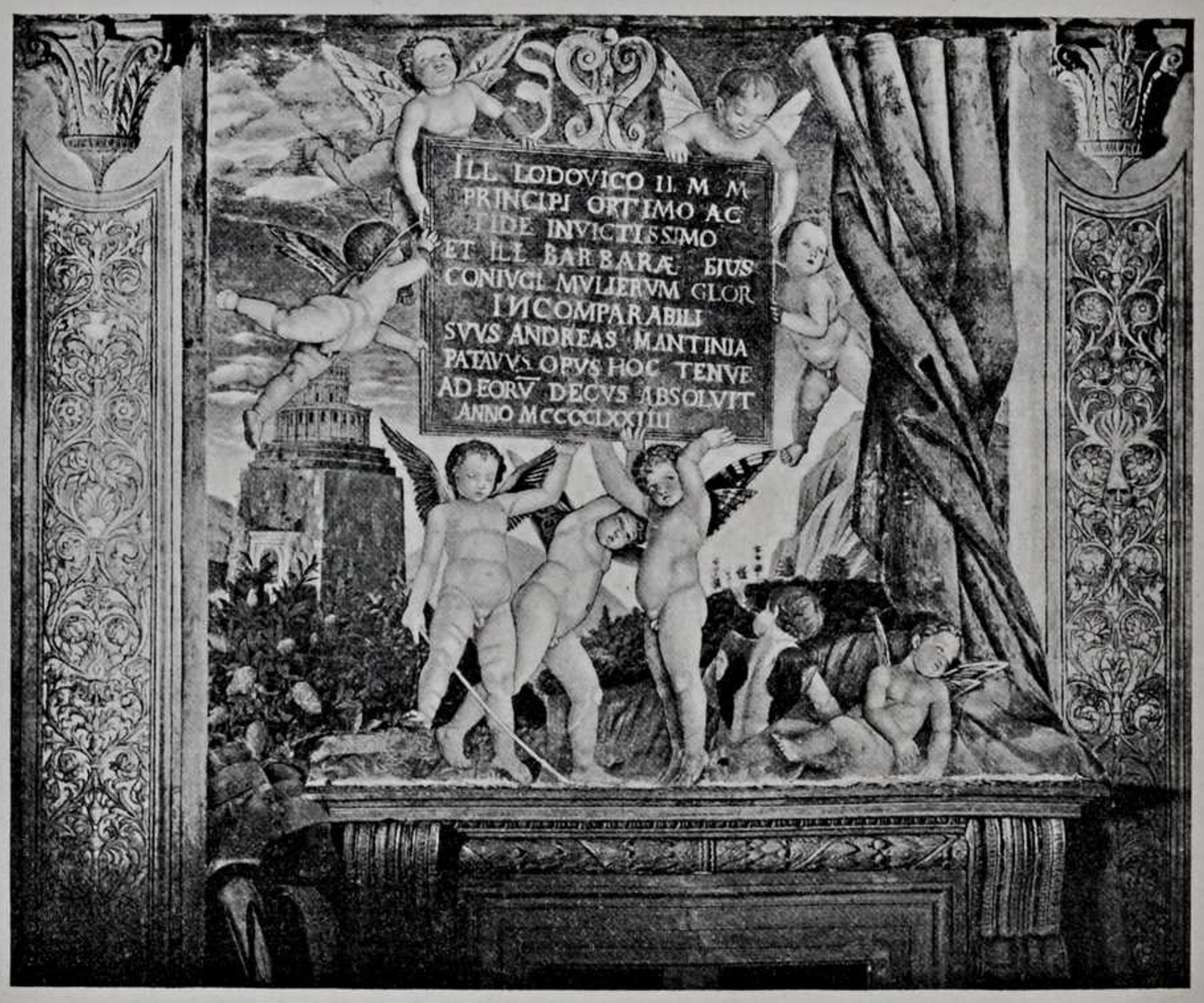


Abb. 86. Putten mit der Widmungstafel. Fresko über der Eingangsthür der Camera degli Sposi.
(Phot. Anderson.)

vielleicht manche Abweichungen von der Regel finden, wenigstens scheinen in Einzelheiten, die nachmessbar sind, die Gesetze der Distanz- und Fluchtpunkte nicht genau beobachtet zu sein, — der malerische Gesamteindruck lässt aber jedenfalls die Darstellungen als in perspektivischer Ansicht von einem gemeinsamen Gesichtspunkte in der Mitte des Zimmers, etwa in Manneshöhe über dem Boden konstruiert erscheinen. So sind die Pfeiler und die Leibungen der Lunettenwölbungen alle von diesem Punkte aus gesehen, in den niedriger angebrachten Gemälden der Eingangswand

(0,90 m über dem Boden) erblickt man das Terrain, auf dem die Gestalten stehen, während das Familienbild über dem Kamin (ungefähr $2\frac{1}{4}$ m über dem Fussboden) von unten gesehen ist, so dass nur die vordersten, am Rande stehenden Gestalten ganz sichtbar sind.

In dem Deckengemälde, das als erste streng und vollkommen durchgeführte Untenansicht einer Plafonddekoration Weltberühmtheit erlangt hat, ist die ebene Decke durch die perspektivische Verschiebung der Medaillons und durch die leichte Rundung der Umrahmungen der Zwickelfelder zu einer flachen Kuppel erweitert, die Brüstung der scheinbaren Gewölbeöffnung und die sie belebenden Gestalten sind in steilster Verkürzung, als ob sie von einem Punkte unter der Mitte der Wölbung von unten nach oben gesehen wären, dargestellt (s. Tafel XVI). Die herabblickenden Frauen und Engel und der über den Rand der Brüstung hinausstehende Kübel mit Orangen sollen augenscheinlich die perspektivische Täuschung unterstützen. In allen Teilen, die als wirklich gedacht sind, ist also das Prinzip der perspektivischen Darstellung der Dekoration und der Vorgänge innerhalb und ausserhalb des Raumes von einem gemeinsamen Gesichtspunkte aus konsequent und wirkungsvoll durchgeführt. In absichtsvoller Weise sind im Gegensatze zu den als wirklich und belebt gedachten Gegenständen und Gestalten die in Steinfarbe ausgeführten Darstellungen in den Zwickeln und Kappen der Wölbung als in den architektonischen Rahmen eingefügte ornamentale Bilder behandelt und dementsprechend nur insoweit sie Reliefs nachahmen sollen als plastisch und perspektivisch gesehen dargestellt.

Ohne Frage sind solche perspektivischen Studien auch von anderen Künstlern eifrig betrieben worden, wir können deshalb nicht wissen, inwieweit Mantegna von früheren Versuchen anderer, von den Studien Pieros della Francesca oder von Architekten und Mathematikern Anregung und Belehrung empfangen habe, und ebensowenig wird sich das Verhältnis Melozzos da Forli, der wenige Jahre nachher in Loreto und in Rom ähnliche Probleme der Untenansicht künstlerisch zu verwerten unternahm, zu Mantegna mit Sicherheit feststellen lassen. Es ist wohl möglich, dass Melozzo durch den gründlichen Unterricht seines Lehrers Piero della Francesca und durch sein eigenes Talent, unabhängig von Mantegna auf gleiche Bestrebungen geführt worden sei, es wäre aber auch nicht unwahrscheinlich, dass Melozzo, wie man angenommen hat,[1] durch seinen Landsmann Ansuino, der ja mit Mantegna in der Eremitanikapelle zusammen

[1] Siehe Julius Meyer, *Correggio*. Leipzig 1871, p. 75.

gearbeitet hatte, von Andreas perspektivischen Versuchen, die auch wohl schon zu jener Zeit in Künstlerkreisen eine grosse Berühmtheit erlangt hatten,[1] genauere Kenntnis erhalten habe.

In Melozzos Dekoration der Kuppel der Cappella del tesoro im Dom von Loreto (von 1478?) ist das perspektivische Prinzip, die künstlerische Idee die gleiche, die Art der Durchführung aber eine von der Mantegnas durchaus verschiedene.[2] In der Camera degli Sposi erhebt sich die flache Decke allein vermöge der Kunst der Malerei scheinbar zu einer Kuppel, der Raum öffnet sich nach oben und nach den Seiten und dehnt sich aus, die Gestalten scheinen sich frei und ganz der Wirklichkeit entsprechend im Raume innerhalb und ausserhalb des Gemaches zu bewegen. Die Kapelle in Loreto hat an sich schon ein kuppelartiges (3 m hohes) Gewölbe, die hart und starr, realistisch mehr fallend oder springend als schwebend dargestellten Engel bewegen sich *innerhalb* des geschlossenen Raumes der Kuppel vor fensterartigen Oeffnungen über den Häuptern der Propheten, die auf dem Simse des Gewölbeansatzes sitzen. Sie sind, wie auch der Kranz von Cherubim, fast mehr dekorative, der Architektur angepasste, symmetrisch verteilte Figuren als wirkliche Gestalten. Das eine ausgeführte Wandgemälde zeigt allerdings, dass auch Melozzo die Darstellungen als hinter den Arkaden, in die die Wände sich auflösen, im Raume ausserhalb gesehene, wirkliche Vorgänge erscheinen lassen wollte. In der leider zerstörten Himmelfahrt Christi in der Tribuna in SS. Apostoli in Rom (vollendet 1481?) hat er das Problem freier und grossartiger gelöst und in der scheinbaren Verbindung der Kuppelwölbung der Apsis mit dem Himmelsraume, in den Christus emporzuschweben scheint, die perspektivische Untenansicht in neuer, künstlerisch wirkungsvollster Weise verwertet. Melozzo hatte also wohl ebenfalls die Absicht, die Wände und die Decke des Gemaches in ein frei erfundenes architektonisches Gerüst aufzulösen, das den wirklichen Raum mit dem ideellen ausserhalb, in dem die Vorgänge als wirklich geschehend dargestellt sind, verbinden sollte, aber zu freier Durchführung einer Dekoration als eines Wirklichkeit scheinenden Ganzen ist er, soviel wir wissen, nicht gekommen. In der Kühnheit der Untenansichten, im freien Schwung und in der Anmut seiner

[1] Vasari sagt von Mantegna (in der ersten Ausgabe von 1550): „Et fece molte opere nella sua giovanezza che li diedon nome e lo fecion conosciere et da chi vide lopere sue fu molto avuto in pregio . . .“ und: „fu tanto nominato per Italia; ch' altro non si udiva che'l grido del Mantegna nella pittura.“ (Siehe Anhang, Schriftquellen.)

[2] In der Cappella di S. Biagio in S. Nazaro e Celso in Verona hat Falconetti im Jahre 1493 an der Decke diese Komposition Melozzos ziemlich genau wiederholt.

XVI.

Deckengemälde

FRESKO IN DER CAMERA DEGLI SPOSI IM CASTELLO DI CORTE IN MANTUA.

arbeitet hatte, von Andreas perspektivischen Versuchen, die auch schon zu jener Zeit in Künstlerkreisen eine grosse Berühmtheit erlangt hatten,[1] genauere Kenntnis erhalten habe.

In Melozzos Dekoration der Kuppel der Cappella del tesoro im Dom von Loreto (von 1478?) ist das perspektivische Prinzip, die künstlerische Idee die gleiche, die Art der Durchführung aber eine von der Mantegnas durchaus verschiedene.[2] In der Camera degli Sposi erhebt sich die flache Decke allein vermöge der Kunst der Malerei scheinbar zu einer Kuppel, der Raum öffnet sich nach oben und nach den Seiten und dehnt sich aus, die Gestalten scheinen sich frei und ganz der Wirklichkeit entsprechend im Raume innerhalb und ausserhalb des Gemaches zu bewegen. Die Kapelle in Loreto hat an sich schon ein kuppelartiges (3 m hohes) Gewölbe, das hart und starr, realistisch mehr fallend oder springend als schwebend dargestellten Engel bewegen sich *innerhalb* des geschlossenen Raumes der Kuppel vor fensterartigen Oeffnungen über den Häuptern der Propheten, die auf dem Sims des Gewölbeansatzes sitzen. Sie sind, wie auch die Reliefs von Chorstühlen, fast mehr dekorative, der Architektur angepasste, gemalte plastische Figuren als wirkliche Gestalten. Das eine ausgeführte Wandgemälde zeigt allerdings, dass auch Melozzo die Darstellung an einem der Artikeln, in die die Wände sich auflösen, im Raume innerhalb gerahmte, wirkliche Vorgänge erscheinen lassen wollte. In der Folge zu seinem Himmelfahrt Christi in der Tribuna in SS. Apostoli (von Sommer 1481?) hat er das Problem freier und grossartiger gelöst in der scheinbaren Verbindung der Kuppelwölbung der Apsis mit dem Himmelsraume, in den Christus emporzuschweben scheint, die perspektivische Untenansicht in neuer, künstlerisch wirkungsvollster Weise ergänzt. Melozzo hatte also wohl ebenfalls die Absicht, die Wände und die Decke des Gemaches in ein frei erfundenes architektonisches Gebilde aufzulösen, das den wirklichen Raum mit dem ideellen ausserhalb, in dem die Vorgänge als wirklich geschehend dargestellt sind, verbinden sollte, aber zu freier Durchführung einer Dekoration als eines Wirklichkeit scheinenden Ganzen ist er, soviel wir wissen, nicht gekommen. In der Kühnheit der Untenansichten, im freien Schwung und in der Anmut sei-

[1] Vasari sagt von Mantegna (in der ersten Ausgabe von 1550): „Et fece [illegible] opere nella sua giovanezza che li diedon nome e lo fecion conoscere et da che [illegible] lopere sue fu molto avuto in pregio . . .“ und: „fu tanto nominato per Italia; ch[illegible] non si udiva che'l grido del Mantegna nella pittura.“ (Siehe Anhang, Schriftquellen.)

[2] In der Cappella di S. Biagio in S. Nazaro e Celso in Verona hat Falconetto im Jahre 1493 an der Decke diese Komposition Melozzos ziemlich genau wiederholt.

XVI. Deckengemälde
FRESKO IN DER CAMERA DEGLI SPOSI IM CASTELLO DI CORTE IN MANTUA.

jugendschönen Gestalten ist er häufig über Mantegna hinausgegangen, aber schon die architektonische Gebundenheit der Figuren an der Decke der Kapelle in Loreto beweist deutlich genug, dass er jedenfalls Mantegna nicht vorangegangen sein kann, sondern dass er ihm gefolgt ist.

Nicht nur die Ueberlieferung, sondern vor allem auch seine persönliche, schrittweise, folgerichtige Entwickelung der perspektivischen Idee von den Eremitanifresken an lassen keinen Zweifel, dass in der That Mantegna es gewesen ist, der sie zum ersten Male selbständig, in konsequenter und glänzender Form in der Verzierung eines geschlossenen Raumes durchgeführt hat. Dies Verdienst wird ihm in keiner Weise geschmälert werden können. Vielleicht hat Mantegna selber in anderen Gemächern, deren er eine Anzahl ausgeschmückt hat, die illusionistische Dekoration weitergebildet, aber schon diese eine uns erhaltene, vielgerühmte, in Mantua selber von den Fürsten wie von der gesamten Kunstwelt hochgeschätzte Schöpfung genügt, seinen grossen Einfluss auf die späteren Generationen, vor allem auf Correggio, klarzulegen. An mannigfachen Versuchen und glänzenden Leistungen in realistischer Zimmer- und Theaterdekoration kann es nicht gefehlt haben, unter den erhaltenen Werken giebt es aber vor Correggio keines, das sich als selbständige Schöpfung der Camera degli Sposi unmittelbar an die Seite stellen liesse.[1] Auch wenn sich die engen Beziehungen Correggios zu Mantegna nicht durch Thatsachen und zahlreiche einzelne Entlehnungen nachweisen liessen, so müssten die himmelstürmenden Scharen in seinen Kuppelgemälden in Parma uns mit Notwendigkeit auf Mantegna als Vorbild zurückführen.[2] Es kann kein Zufall sein, dass Giulio Romano, während die Grossen in Rom, Raffael und Michelangelo, in bewusster Weise von einer illusionistischen

[1] In Ferrara haben Ercole Grandi im Palazzo Calcagnini-Beltrame (um 1516—1517 s. VENTURI, *Archivio storico dell'Arte* I [1888], p. 197) und Garofalo im Palazzo del Seminario (1519 s. GRUYER, *L'Art ferrarais*, Paris 1897, I, p. 362 und 389) die Fresken der Camera degli Sposi nachgeahmt. Von Peruzzi, der sich höchstwahrscheinlich sehr viel mit ähnlichen Problemen beschäftigt hat, ist nur ein Saal in der Farnesina erhalten, der ähnliche Absichten erkennen lässt. Vielleicht hat auch Sodoma in seinem berühmten Fresko der Hochzeit Alexanders mit Roxane ebendort eine realistische Raumwirkung beabsichtigt. Der Raum im Gemälde ist perspektivisch als unmittelbare Fortsetzung des wirklichen Raumes gedacht, in der übrigen Dekoration des Zimmers ist aber die Idee nicht weiter fortgeführt.

[2] Siehe MEYER, *Correggio*, p. 62; RICCI, *Correggio*, Berlin 1897, p. 55 ff. Vgl. dagegen SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, p. 302 ff., p. 310 und 320. Ueber Mantegna als Perspektiviker vgl. auch: GIOVANNI SANTI, *Cronaca*, herausg. von HOLTZINGER, Stuttgart 1893, p. 187 ff.; SERLIO, *Regole generali* (1537 Venezia), fol. 70ª (s. Anhang);

Wirkung absehen, gerade in seinen Mantuaner Gemälden im Palazzo del Te eine ähnliche Richtung auf realistische Raumverzierung genommen hat. —

Der grosse Fortschritt der Mantuaner Gemälde in der Formengebung wird besonders durch einen Vergleich mit den Eremitanifresken in die Augen fallen. Die Zeichnung ist bedeutend sicherer und präziser, die Durchbildung ist unendlich feiner und reicher an Details, die Muskelbewegung lebendiger und natürlicher, die Modellierung viel runder und weicher, die Flächen nicht so hart gegeneinander abgesetzt wie selbst in den spätesten der Paduaner Bilder. Trotz der, einer malerischen Behandlung äusserst ungünstigen, steifen Modetracht aus dicken, starren Brokatstoffen, die den Körper wie ein Panzer umhüllen, ist die grössere Breite und Freiheit der Faltengebung wohl bemerkbar, die Wulste sind verschwunden, die dünnen Stoffe sind weich fliessend behandelt, die dickeren bilden, wo sie frei herabfallen, lange, gerade, starkgebrochene Linien mit reichlichen Querfalten.

Eine gewisse Härte und Starrheit der einzelnen Gestalten und häufig auch ihrer Beziehungen zu einander lässt sich nicht ableugnen, man hat meist nicht die Empfindung, als ob die Bewegungen sich fortsetzen müssten, die Gestalten scheinen wie mitten in der Bewegung erstarrt, allerdings in der denkbar lebensvollsten und für die Person charakteristischsten. Es ist fast mehr Biographik als nur Charakteristik, was Mantegna von seinen Menschen giebt. Klar und scharf sind die Züge zusammengefasst, in denen sich ihre physischen und geistigen Lebensbedingungen und Gewohnheiten, ja ihre ganze Lebensgeschichte ausprägt. Es brauchte kaum auf einzelne Gestalten hingewiesen zu werden. Wem erzählt nicht die ruhige, wohlwollende Erscheinung des Markgrafen von einem langen, sorgenvollen und erfolgreichen Herrscherleben, reich an inneren und äusseren Kämpfen, an Siegen und Enttäuschungen, die ihn nicht nur befehlen, sondern auch, wo die Notwendigkeit es gebietet, klug nachgeben gelehrt haben; wie ist in dem Sekretär neben ihm der harte, starke Kopf, der die Befehle seines Herrn schnell zu erfassen und mit Präzision und Energie auszuführen gewohnt ist, der sich aber auch ein selbständiges Urteil und ein freies Wort erlaubt, gekennzeichnet und in dem Kardinal der bequeme, verwöhnte Genüssling, den das Glück ohne sein Verdienst mit Ehren und Reichtümern überhäuft hat, den des Lebens ernste Sorgen wenig kümmern.

ferner die in seiner Pratica della Perspettiva (Venedig 1569) nicht aufgenommenen, handschriftlichen Bemerkungen Daniele Barbaros, abgedruckt in Abb. Morellis *Notizia d' opere di disegno* (Bassano 1900), p. 142 f. und Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura,* Milano 1590, p. 46 (s. Anhang).

Die Formen sind in ihrem ganzen Reichtum an charakteristischen Details mit der Schärfe beobachtet und mit der Wahrhaftigkeit wiedergegeben, in denen Mantegnas Grösse zumeist beruht. Keine Falte, keine Anomalie fehlt, weder in der äusseren Form noch in der Schilderung ihres Wesens ist diesen Menschen auch nur im geringsten geschmeichelt, jeder Zug, jede Bewegung muss wahr und individuell sein. Man begreift wohl, dass der nächsten, raffinierten und schönheitsdurstigen Generation Mantegnas Bildnisse nicht „schön" genug waren. Es hatten sich Schönheitsideale, gewissermassen ein Kanon, gebildet, denen die Künstler auch die Bildnisse anzuähneln gezwungen wurden. Mantegna blieb wahr und treu. Ihm scheint es als Porträtmaler ergangen zu sein wie Rembrandt — er gefiel nicht mehr! Seine Bildnisse waren so charakteristisch und wahr, dass seine Modelle im Grunde ihres Herzens vor ihrem eigenen Abbilde erschrecken mochten. Nicht allein der Umstand, dass aus seiner späteren Zeit keine Bildnisse mehr erhalten sind und nur sehr wenige erwähnt werden, legt diese Vermutung nahe, wir besitzen auch ein recht bezeichnendes, direktes Urteil von der massgebendsten Persönlichkeit seiner Umgebung, von Isabella von Este.[1] Sie hatte überhaupt eine Abneigung, sich porträtieren zu lassen, wohl weil ihre Schönheit weniger in der Form als in der Bewegung, in der Anmut bestand, nur der süsse Ausdruck, den Leonardo da Vinci dem Gesichte zu geben wusste, sagte ihr zu, und sie ward nicht müde, den eigensinnigen Mann, der nach ihr nur einmal eine Zeichnung gemacht hatte, zur Ausführung des Bildnisses zu drängen. Wenn wir lesen, wie sie Francesco Francia, der ein Bildnis von ihr — ohne dass sie ihm dazu Modell gesessen hätte! — gemalt hatte, dafür dankt, dass er „sie durch seine Kunst schöner gemacht habe, als die Natur sie gebildet habe",[2] dann verstehen wir freilich ohne weiteres, warum sie von Mantegna, für den sie sonst so viel Hochachtung und Sympathie zeigte, nicht porträtiert sein wollte. Und so wie sie werden die meisten anderen ihrer Generation gedacht haben.

[1] Isabella war mit einem Bildnisse, das Mantegna 1493 von ihr ausgeführt hatte, so unzufrieden, dass sie es ihrer Freundin, der Gräfin d'Acerra, für die es bestimmt gewesen, nicht zusenden wollte, sondern Giovanni Santi aus Urbino kommen liess, um sich von ihm malen zu lassen (Briefe Isabellas vom 12. Januar, 2. u. 20. April 1493 und 13. Januar 1494, s. Luzio, *Emporium* XI [1900], p. 347, u. Anhang).

[2] „Nui conoscemo havervine grandissimo obligo per haverni satisfacte, et avendoni vui cum l'arte vostra facta assai piu bella che non ni ha facto natura, ringratiamovine quanto piu potemo" (Brief vom 25. November 1511, siehe Luzio, *Emporium* XI [1900], p. 429).

Schön kann man die Leute aus der Familie und dem Hofe der Gonzaga allerdings nicht nennen, nicht einmal die Phantasiegestalten der Decke und die Engel sind anmutige Erscheinungen. Freilich befinden sich die Gemälde durch mehrfache Restaurationen und Beschädigungen in einem Zustande, der zur Vorsicht im Urteil mahnt, aber gewiss ist es Mantegna hier nicht darauf angekommen, Idealschönheiten zu schaffen, wie in manchen Madonnen und Jünglingsgestalten, sondern Charaktere aus seiner wirklichen Umgebung wiederzugeben. Von einem Künstler, der im Bildnisse so gar nicht stilisiert, sollte man aber wahrlich nicht sagen, dass er mehr antike Statuen als die Natur sich zum Vorbilde genommen habe!

Wie die mit wunderbarer Sorgfalt und Treue nach dem Leben abgebildeten Tiere zeigt uns auch wieder die herrliche reiche Landschaft, die den Hintergrund der Eingangswand bildet, Andrea als den liebevollen Beobachter und Darsteller der Natur. Der Uebergang des schmalen Vordergrundes in den Hintergrund wird dem Blicke entzogen, in der „Begegnung“ scheint das Terrain stark anzusteigen, auf der linken Seite verdeckt eine dichte Hecke von Orangen und Citronensträuchen die nächste Umgebung, und nur als Fernsicht erscheint das prachtvolle, sonnige Landschaftsbild, das sich über alle drei Felder hinzieht. Man wird auch hier wieder das eigentümliche Felsenthor für ein Phantasiegebilde des Künstlers halten wollen, es finden sich aber ganz ähnliche Felsformen in der Veroneser Gegend, z. B. der bekannte Ponte di Veia bei Bellori nördlich von Verona, als Ganzes jedoch beruht die landschaftliche Komposition natürlich auf freier Erfindung. Die Linien der Umrisse sind sanfter geschwungen und zusammenhängender, die Felsbildung viel weniger hart und eckig und viel natürlicher als z. B. in der Kreuzigung im Louvre oder im Oelberge in London. Die Luftperspektive ist unbeachtet geblieben, nur die fernste Ferne scheint durch hellere, mattere Färbung angedeutet zu sein. Alle Einzelheiten sind mit einer staunenswerten Feinheit und Delikatesse ausgeführt, aber doch ist die Landschaft im Gesamteindruck nicht aufdringlich oder kleinlich; durch die diskrete, warme aber matte Tönung tritt sie in den Hintergrund zurück.

In der Belebung der Hügel und Felsen mit Burgen und Städten, mit Gestalten aus dem gewöhnlichen Leben, Landleuten, die zur Stadt gehen, Steinmetzen, die in einem Steinbruch arbeiten, ähnlich wie auf dem Florentiner Madonnenbilde, hat sich der Künstler auch hier wieder ein Genüge gethan, wie in der Ausstaffierung mit antiken Gebäuden aller Art. Ueber der Thüre fällt ein prächtiger, auf riesigem, quadratischem Sockel ruhender Säulenrundbau von drei Stockwerken auf; vielleicht ist es ein

Phantasiegebilde Mantegnas, das seiner architektonischen Erfindungskraft alle Ehre machen würde, vielleicht ist es aber auch einem jetzt zerstörten antiken Gebäude nachgebildet, wie die meisten Bauwerke der Stadt auf dem Hügel im Felde rechts. Hier sind antike römische Ruinen mit Gebäuden der Zeit, vorwiegend venetischen Charakters, zu einem malerischen Stadtbilde vereinigt. Kolosseum und Cestiuspyramide sind unverkennbar, der hohe Turm mit den Lisenen erinnert lebhaft an die Torre di Nerone in Rom und die Stadtmauer an die aurelianische. Mantegna braucht natürlich nicht in Rom gewesen zu sein, um diese Bauwerke darzustellen, ja sicher würde er sie richtiger wiedergegeben haben, wenn er sie aus eigener Anschauung gekannt hätte, aber offenbar kam es ihm auch gar nicht auf archäologische Genauigkeit an, sondern im Gegenteil gerade auf die poetische Wirkung dieser Mischung antiker Trümmerherrlichkeit mit ein- oder angefügten modernen Gebäuden, die auch heute noch für uns den alten italienischen Städten einen solchen Reiz verleiht.

Auch die technische Ausführung der Mantuaner Fresken ist durchaus verschieden von der in der Eremitanikapelle. Dort haben wir es offenbar mit echter Freskotechnik (Malerei auf dem nassen Kalkbewurf) zu thun, hier erscheint die Farbe als eine dicke, glänzende Schicht, die wie eine Haut auf der Wand liegt und leider sich auch wie eine solche abblättert. Wahrscheinlich sind die Gemälde in Temperatechnik auf den präparierten, trockenen Stuckbewurf der Wand ausgeführt, oder das Fresko ist stark in Tempera übergangen. Der Farbenkörper ist pastos deckend und in sorgfältiger, regelmässiger Strichelung fein vertrieben aufgetragen. Die Uebergänge von Licht zu Schatten sind weich verschmolzen, die Lichter mit feinem Pinsel auf die dunklere Schicht aufgesetzt. Schon von den Eremitanifresken lassen die letzten, wie wir gesehen haben, die Absicht nach ähnlicher Wirkung erkennen, hier machen die Gemälde vollständig den Eindruck von Mantegnas Tafelbildern. Wer die Fresken in der Nähe betrachtet, wird erstaunt sein, eine miniaturartig feine Ausführung zu finden, die der Gesamteindruck durchaus nicht vermuten lässt; diese feine sorgsame Pinselführung thut also der Grösse der Gesamtwirkung keinen Abbruch. Ein überaus sorgfältig überlegtes Abwägen der Farben gegeneinander, die gedämpfte Stimmung jeder einzelnen Farbe verhindert das übermässige Hervortreten der Einzelheiten.

In den ornamentalen Bildern der Decke ist die Ausführung in Formen und Gewändern merklich schwächer und steifer, die Engel und besonders die Cäsarenköpfe im Ausdruck leerer. Wir werden daher kaum fehl gehen, wenn wir hier die Mitarbeit von Schülern, etwa der Söhne Lodovico und

Francesco, die damals schon in dem Alter gewesen sein müssen, um dem Vater bei der Arbeit helfen zu können, voraussetzen, während sonst die Fresken der Wände, wenigstens der figürliche Teil durchaus eigenhändige Arbeit des Meisters zu sein scheint. Die Ornamente sind, wenn auch wahrscheinlich von Gesellen gemalt, doch fraglos nach Zeichnungen Mantegnas ausgeführt, der hier einen erstaunlichen Reichtum an geschmackvollen und zierlichen Motiven entfaltet. Jeder Pilaster, jeder Zwickelansatz hat sein eigenes Muster, jede Ecke, jeder Streifen ist mit Akanthusblattwerk, mit Ranken, Fruchtgewinden oder flatternden Bändern ausgefüllt, die sich frei und natürlich aus den Ecken entwickeln, überall organisch und tektonisch motiviert sind, immer proportioniert zu den auszuschmückenden Flächen. In seiner Ornamentik ist Mantegna so erfinderisch und kenntnisreich, so geistvoll und anmutig und dabei so ruhig und zurückhaltend, wie er es in seiner persönlichen Unterhaltung gewesen sein mag. Die Formen beruhen durchaus auf den antiken, architektonischen und vegetabilen Dekorationselementen, sie sind aber immer eigenartig mit starker Beimischung von naturalistischen Pflanzenformen durchgebildet und höchst geschickt und gefühlvoll verwendet. Mantegnas Ornamentstil hat Schule gemacht und lässt sich weithin in Kunstwerken, besonders in Kupferstichen und Holzschnitten, vor allem in der venezianischen Buchillustration der Zeit, verfolgen.

Die Farbenstimmung ist hell und freundlich, ungleich tiefer, wärmer und harmonischer als in den Eremitanifresken, gegenüber den starken, aber stumpfen Tönen dort viel leuchtender. Von der trüben, erdigen, harten Färbung der frühen Werke ist der Künstler in seiner Entwickelung, die wir bei den einzelnen Bildern verfolgt haben, zu einer stark rot-braunen Stimmung des Kolorits gelangt, die dann erst in den späteren Gemälden in einen goldig-gelben Gesamtton übergeht. Die Fleischfarbe ist noch ziemlich grau-braun mit gelblich-weissen Lichtern und rötlichem Schimmer. In den Gewändern wiegen die hellen Farben vor, viel weiss, hellblau, hellgelb, violett, hellrot und grün, denen starke warme Töne wie dunkelrotbraun, Goldbrokat und rote Farbenflecke gegenübergestellt sind. Die Farben haben meist wenig eigene Leuchtkraft und Intensität, sie sind unklar und gebrochen, Licht und Schatten desselben Stoffes sind meist nicht durch verschiedene Abstufung derselben Farbe, sondern durch Zusammenstellung von zwei verschiedenen komplementären Farben gebildet. Dies eigenartige System der Schillerfarben (Changeant), das in den späteren Werken, besonders in den Leinwand-Temperabildern vorherrscht, tritt uns hier zum ersten Male deutlich entgegen.

Wie wir das schon bei seinen früheren Werken beobachtet haben, macht Mantegna auch hier die Beleuchtung innerhalb der Gemälde durchaus von dem wirklichen Lichte, das der Raum durch die Fenster erhält, abhängig. Das stärkste Licht empfängt das Gemälde der „Begegnung“ zur Rechten der Eingangsthür, das deshalb auch die hellste Tönung zeigt, das Bild der Kaminwand zwischen den beiden Fenstern ist dagegen schwächer beleuchtet, weil das Licht von beiden Fenstern sich an starken Mauern bricht, und das durch das nördliche Fenster einfallende fast mehr blendet als leuchtet, und deshalb auch in der Farbe dunkler gehalten. Nach der Ecke zu, wo die Beleuchtung schwächer wird, sind auch die Figuren weniger dicht gruppiert.

Auf ein durchaus neues und eigenartiges künstlerisches Prinzip der Beleuchtung wurde Mantegna durch seine Idee, das Mittelrund des Deckenbildes als eine Oeffnung in der Wölbung darzustellen, geführt. Hier konnte er sich naturgemäss nicht mit den wirklichen Lichtquellen begnügen, sondern musste notwendigerweise der Fiktion der Oeffnung in den Luftraum Rechnung tragen und so *einen Lichtquell aus dem Gemälde heraus* konstruieren. Die Balustrade, die die Oeffnung umgiebt, wie die Gestalten sind in der That nicht nur von den Fenstern aus, also von unten beleuchtet, sondern auch von dem Lichte, das von oben her durch die hell beleuchteten Wolken einzuströmen scheint. Die Wolken wie der Kübel werfen ihre Schlagschatten auf die Brüstung, und die Frauen und die nackten Putten empfangen von oben feine, scharfe Streiflichter. In den Predellen des Altars von S. Zeno hatte Mantegna eine übernatürliche Beleuchtung, die von Gestalten im Bilde auszugehen scheint, versucht, hier hat er dieselbe Idee in ganz originaler Weise für die Steigerung des natürlichen Eindruckes des luftigen architektonischen Gebildes, in das die festen Mauern sich aufzulösen scheinen, benutzt. Einen wirklichen Lichteffekt, der durch die Intensität der hellen Farben das natürliche Licht überstrahlen und eine überirdische Wirkung hervorbringen soll, hat er augenscheinlich nicht beabsichtigt, sondern nur in künstlerischer Logik die unmittelbaren Folgerungen seiner Raumkomposition für die Beleuchtung beobachtet und in diskreter Weise für die malerische Wirkung des Ganzen verwertet.

Wie er vor den Augen der staunenden Mitwelt zum ersten Male eine materiell und künstlerisch konsequent durchgeführte illusionistische Raumdekoration erstehen liess, so hat er auch durch dies einfache, fast selbstverständlich scheinende Beleuchtungsmotiv eine Anregung gegeben, die für die Malerei die weittragendste Bedeutung gewonnen hat. Dem jungen Correggio, dem bezeichnenderweise von späteren Schriftstellern das

Deckengemälde der Camera zugeschrieben worden ist,[1] mag im Anblicke der Gemälde Mantegnas die Idee zu seinen gewaltigen Kuppelgemälden aufgegangen sein, in denen er der Fesseln des Raumes zu spotten und ungemessene Weiten mit Fluten überirdischen Lichtes zu füllen scheint. Welchen glänzenden Ausblick in alle Wunder, durch welche die Kunst späterer Zeiten in ihren gewaltigen Kuppelgemälden himmelanstrebende Begeisterung, überirdische Lust, die Unendlichkeit des Göttlichen auszudrücken strebte, eröffnet uns die geniale Idee, die der grosse Künstler hier zum ersten Male in so bescheidener Form ausgesprochen hat! —

[1] Cadioli, *Guida di Mantova*, 1763, p. 34.

Abb. 87. Kaiser Galba. Fresko in der Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua.
(Phot. Anderson.)

Abb. 88. Medaille auf Marchese Francesco von Mantua, von Melioli.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

KAPITEL VIII.

DER TRIUMPH CÄSARS UND DIE FRESKEN IM BELVEDERE DES VATICAN.

Am 12. Juni 1478 starb Markgraf Lodovico, dem Mantegna zwei Jahrzehnte hindurch seine künstlerische Thätigkeit gewidmet hatte. Sein Tod kann in Mantegnas Verhältnissen keine grosse Veränderung hervorgebracht haben. Federico war, als er seinem Vater in der Regierung folgte, schon 38 Jahre alt und durch Schicksale und im Kriegsdienste gereift. Er war, wie sein Vater, ganz im Geiste des Humanismus von Ognibene da Lonigo erzogen worden,[1] und scheint dem Talente des Künstlers, den er seit so langer Zeit bei der Arbeit beobachtet und als hochgebildeten Mann kennen gelernt hatte, das gleiche Verständnis entgegengebracht zu haben. Seine Beziehungen zu ihm sind offenbar um nichts weniger herzlich gewesen als die seines Vaters und seines Bruders, des Kardinals. Ueberaus freundlich schreibt er am 25. Oktober 1478, kurz nach seinem Regierungsantritte, an Mantegna, der durch ein heftiges Fieber verhindert war, seinem Befehle zu folgen und sich deshalb hatte entschuldigen müssen: „Sucht

[1] Siehe Brief Matteo Bossis an den Markgrafen Federico in: Recuperationes Faesulanae. Bononie 1483, fol. 6, a. — Luzio e Renier, *I Filelfo e l'umanesimo alla corte dei Gonzaga* im Giornale storico della letteratura italiana XVI (1890).

euch so schnell ihr könnt, von dem Fieber zu befreien, aber macht euch deswegen keine Ungelegenheiten oder Sorgen.“ Ebenso zeugt das Empfehlungsschreiben (vom 11. März 1480), das er ihm an den Arzt Gerardo da Verona, dem Mantegna sein krankes Kind zeigen wollte, mitgiebt, von grösster Hochachtung und von Wohlwollen, und nicht weniger liebenswürdig ist die Art, wie er Mantegnas Weigerung, für die Herzogin von Mailand einige Zeichnungen zu kopieren, entschuldigt (s. oben Seite 211).

In Mantegnas Briefen an den Markgrafen mangelt es natürlich wieder nicht an den gewöhnlichen Beschwerden über nicht gezahltes Gehalt oder über Beschädigung seiner Weinpflanzungen durch die Kühe des Markgrafen, die von den Hirten schlecht bewacht worden seien u. dgl. mehr. Im Jahre 1481 erlangte er von Federico zwei Dekrete, die wenigstens eine feierliche Bestätigung der früheren Landanweisungen und die Anerkennung der Verpflichtung, den Kaufpreis aus der markgräflichen Kasse zu zahlen, enthielten. Auch die künstlerische Thätigkeit Mantegnas scheint die gleiche vielseitige und leitende gewesen zu sein wie unter Lodovico.

Die Regierung Federicos war nur von kurzer Dauer, schon sechs Jahre nachdem er sie angetreten, starb er, erst 44 Jahre alt, im Jahre 1484, wie die Chronisten erzählen, aus Schmerz darüber, dass er im Kriege einer Liga mit Papst Sixtus IV., Lodovico Sforza von Mailand, Florenz, König Ferdinand von Neapel gegen Venedig, durch den eigenmächtigen Friedensschluss jener mit Venedig um seinen Anteil an der Beute, Verona, Asola und Lonato, betrogen worden war.

Federico folgte in der Regierung sein kaum 18jähriger Sohn Gian Francesco (gewöhnlich nur Francesco genannt, geboren 10. August 1466), dessen kühne und kluge Regierung in politischer wie künstlerischer Beziehung Mantua zu einem glänzenden Mittelpunkte in Italien machen sollte. Für Mantegna jedoch scheint der junge Fürst noch eine unbekannte Grösse gewesen zu sein, und nun erst fühlte er, zumal auch die wohlwollende Markgräfin Barbara (1481) und sein wärmster Gönner Kardinal Francesco Gonzaga (1483) gestorben waren, was er trotz so vieler unerfüllter Hoffnungen, die er auf ihre Gunst gesetzt, an den beiden gütigen, kunstliebenden Fürsten verloren hatte. Jedenfalls glaubte er, weitere Stützpunkte für seine Stellung suchen zu müssen und wandte sich in einem Briefe vom 26. August 1484 an Lorenzo de' Medici, der ihm im vorhergehenden Jahre einen Besuch in seinem Atelier abgestattet hatte, und dessen Wohlwollen und Freigebigkeit gegen Künstler ihm wohl bekannt sein mussten. Es scheint allerdings wesentlich eine augenblickliche Verlegenheit gewesen zu

sein, die ihn dazu veranlasste, eine Unterstützung von Lorenzo de' Medici zu erbitten. Die Ausgaben für sein Haus, von dem schon oben die Rede war, führt er in dem Briefe selber als den Grund seiner Notlage an. Ueber den Erfolg dieser Beziehungen Mantegnas zu Lorenzo, der ihn offenbar gut kannte und hoch schätzte, ist uns nichts weiteres bekannt. Jedenfalls erwiesen sich seine Befürchtungen, der neue Markgraf möchte die Versprechungen seiner Vorgänger nicht erfüllen und sich gegen ihn und seine künstlerischen Pläne gleichgiltig verhalten, sehr bald als durchaus unbegründet.

Der junge Francesco liess sogleich seine grosse Begabung, Geschicklichkeit und Thatkraft als Herrscher nicht nur in seinen kriegerischen und politischen Unternehmungen, sondern auch in seinem regen und zielbewussten Interesse für die Pflege von Wissenschaft und Kunst deutlich genug erkennen. Seine Talente und Neigungen waren freilich wesentlich kriegerische, schon als Jüngling war er als einer der kühnsten und geschicktesten Reiter, als einer der tapfersten Kämpfer im Turnier bewundert, und auch seine Fähigkeiten als Heerführer sollten bald glänzende Anerkennung finden. Er war der geborene Feldherr, der nicht nur zu führen und zu befehlen verstand, sondern auch an persönlicher Kraft und Kühnheit seine Soldaten übertraf. Als Politiker fand er eine geschickte Helferin in seiner klugen Gemahlin Isabella von Este, die eifrigst an der Regierung teilnahm und durch den Zauber ihrer Persönlichkeit, ihre Menschenkenntnis und auch durch geschickt angebrachte Geschenke und liebenswürdig geistreiche Briefe die Politik ihres Gatten wirkungsvoll zu unterstützen wusste. Francesco hatte wohl selber viel Liebe und Verständnis für Kunst und sogar den Ehrgeiz, als Dichter glänzen zu wollen,[1] aber offenbar war ihm die Kunst nur eines der Mittel, die Pracht und das Ansehen seines Hofes zu erhöhen.

Als Spender und Verewiger des Ruhmes wurden Dichter und Schriftsteller schon seit langer Zeit geschätzt und belohnt, der bildende Künstler tritt erst jetzt, gegen das Ende des Jahrhunderts, in gleiche Linie mit dem Litteraten, nicht nur weil er sich an Bildung jenen zu nähern beginnt, und weil seine Kunst, wie die Poesie, freier und wortreicher wird, sondern auch weil das Interesse für Kunst, auch im Auslande, allgemeiner und intensiver wird, und so ihre Werke für die Verbreitung des fürstlichen Ruhmes und als Geschenke für fremde Herrscher und Staatsmänner verwendbarer werden. Wie schon lange den Dichter sieht jetzt der Fürst auch den

[1] Siehe Luzio, *I Precettori d'Isabella d'Este*. Ancona 1887, p. 55 ff.

Künstler in gewisser Weise als sich gleichstehend an, wir nähern uns der Zeit, in der Kaiser Maximilian Albrecht Dürer, Karl V. gegenüber Tizian eine Herablassung zeigen, die aus tiefgefühlter Hochachtung vor dem staunenerregenden Talente entspringt. So sah auch Mantegna seine Leistungen von dem jungen Markgrafen, der schon ganz in seinen Anschauungen der Hochrenaissance angehört, fast noch mehr anerkannt und geschätzt als von seinen Vorgängern, die seine Werke doch wohl mehr für ihre eigene, persönliche Befriedigung begehrten als Francesco, der des öfteren ausdrücklich und nicht mit Unrecht betont, dass von dem Ruhme, der den Werken seines Malers gezollt werde, auch er als sein Herr einen Anteil zu haben glaube. „Wenn jene Gemälde," schreibt er ihm am 23. Febr. 1489 nach Rom, „auch das Werk eurer Hände und eures Geistes sind, so sehen wir doch nichtsdestoweniger auch für uns einen Ruhm darin, sie im Hause zu haben, was auch ein Denkmal eurer Treue und Tüchtigkeit sein wird."

Aus den Briefen, die der Marchese mit Mantegna, der damals in Rom war, wechselte, geht recht deutlich hervor, dass das Verhältnis zwischen dem Maler und dem Fürsten ein fast freundschaftlich herzliches war. Der Markgraf suchte dem Künstler, als er nach Rom ging, um für Innocenz VIII. eine Kapelle im vatikanischen Palaste auszumalen, durch die Verleihung der Ritterwürde und durch einen überaus ehrenvollen Geleitbrief, in dem er ihn „den hervorragendsten Maler, dessen gleichen unsere Zeit nicht gesehen hat" nennt, die Stellung zu bereiten, die der Künstler zu beider Ehre am päpstlichen Hofe einnehmen sollte. Mantegna selber bedient sich in seinen Briefen an den Herrn eines bei aller Ergebenheit fast vertraulichen Tones, so dass er selber am Schlusse eines Schreibens deshalb sich entschuldigen zu müssen glaubt: „E. Excellenz möge mir verzeihen, wenn ich mir zu viel Vertraulichkeit erlaube." In scherzhaftem Plaudertone erzählt er vom römischen Hofe, von den Ereignissen dort, von Djem, dem Bruder des Sultans, der damals als Gefangener im päpstlichen Palaste lebte, und den er abzuzeichnen verspricht. Er war offenbar gewohnt, den Markgrafen, wenn er ihn im Schlosse oder auf dem Lande besuchte, so zu unterhalten; er scheint aber auch bei Francesco dasselbe freundliche Interesse für seine persönlichen Angelegenheiten, seine Wünsche und sein Wohlergehen vorauszusetzen, von dem ihm die früheren Markgrafen, wie überhaupt die ganze Familie Gonzaga so vielfältige Beweise gegeben hatten.

Auch unter Francesco blieb Mantegnas Stellung eine leitende in allen Kunstangelegenheiten. Wenn auch der junge Markgraf und besonders die kunstverständige und geschmackvolle Isabella viel selbstbewusster und bestimmter ihre Wünsche ausgesprochen haben werden, wenn auch später der

alte, missmutige Mann hier und da durch jüngere Kräfte und neue, glänzendere Sterne, wie Bellini, Leonardo, Francia u. a. etwas in den Hintergrund gedrängt worden sein mag, so wurde ein offizieller Hofmaler doch erst wieder nach seinem Tode in Lorenzo Costa berufen. Alle bedeutenden Werke wurden ihm selber in Auftrag gegeben, oder wenigstens nach seinen Angaben und nach seinen Ratschlägen ausgeführt. Als Kunstkenner besonders antiker Werke, die Isabella mit Vorliebe sammelte, bleibt sein Urteil massgebend (s. z. B. Brief vom 28. März 1505). Auch nach auswärts wird er gerufen, um Gutachten über Kunstwerke abzugeben, z. B. nach Ferrara im Jahre 1499. Mit grosser Dringlichkeit wünscht der Markgraf Mantegnas Rückkehr aus Rom, damit er für die Hochzeitsfeierlichkeiten seine Dienste leihen könnte. Mantegna war durch Krankheit, wie der Papst dem Markgrafen mitteilt, und wie er selber in beweglichen, herzlichen Worten berichtet, zu seinem tiefsten Bedauern verhindert, nach Mantua zu kommen, und Francesco wird sich anderweitig beholfen haben.

In der That muss Mantegna für derartige sinnvolle und prächtig wirkungsvolle Dekorationsarbeiten grossen Stils ganz besonders geeignet gewesen sein. Verband er doch mit einer genialen Erfindungskraft und einem feinen dekorativen Geschick eingehende Kenntnisse der mythologischen Darstellungskreise, die ja damals das Publikum hauptsächlich interessierten, und eine Fülle von archäologischem Wissen wie kaum ein zweiter Künstler. In den Fresken der Camera degli Sposi hat er gezeigt, wie er in einem niedrigen, engen Gemache das überraschende Bild eines farbenprächtig in allen Teilen mit abwechslungsreichen, eleganten Ornamenten bedeckten, luftigen, weiten und hohen Raumes hervorzuzaubern verstand, wie leicht und zwanglos er die gegenständlichen Darstellungen aus dem bevorzugten Ideenkreise seiner Gesellschaft in das dekorative Gerüst einzufügen wusste.

Der feine Kunstsinn jener Zeit verlangte für die Ausschmückung der Wohnräume wie der Prunkgemächer die höchste künstlerische Leistung und gestattete den freien, durch keine aus vergangenen Kunstformen abgeleitete Regel gebundenen Ausdruck der Ideen, die ihren Geist bewegten und erregten. Der grosse, erfindungsreiche Künstler wird sich diesen Aufgaben, die wesentlich dekorativen Zwecken dienten und seinem Geiste und seiner Hand die grösste Freiheit liessen, offenbar mit besonderer Vorliebe gewidmet haben. Wie viele solcher Werke Mantegnas, die er in den Schlössern und Villen der Gonzaga oder bei besonderen Festlichkeiten gemalt hat oder nach seinen Zeichnungen und unter seiner Leitung durch seine Schüler hat ausführen lassen, auch verloren gegangen sind, so ist uns doch sein bedeutendstes Werk dieser Art, wenn auch in traurigstem

Zustande, noch bis heute erhalten geblieben. Der *Triumph Cäsars* in neun grossen Bildern, der die vornehmste Zierde des Palastes von Hampton Court bildet, ist nicht allein von den Zeitgenossen und von der Nachwelt, sondern auch vom Meister selber als sein Hauptwerk angesehen worden. Von Rom aus empfiehlt er in einem Briefe vom 31. Januar 1489 die Gemälde der Fürsorge des Markgrafen und bittet: „dass die Fenster ausgebessert

Abb. 89. Der Triumph Cäsars. Erstes Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

werden, damit sie (die Gemälde) keinen Schaden nehmen, denn in Wahrheit ich schäme mich nicht, sie gemacht zu haben und hoffe, auch noch andere zu machen, wenn es Gott gefällt und E. Excellenz.“ Der Marchese antwortet ihm am 23. Februar: „Wir erinnern euch, dass ihr hier noch Werke für uns zu vollenden habt und besonders die Triumphe, die, wie ihr sagt, ein würdiges Werk sind und die wir gerne vollendet sehen

möchten.“ Er fügt hinzu, dass für die Verwahrung Anordnungen getroffen seien, weil er selber stolz darauf sei, sie in seinem Hause zu haben.

Allen vornehmen Gästen des Fürstenhauses werden ausser der Camera depicta (degli Sposi) auch besonders die Triumphe als Sehenswürdigkeit gezeigt, so 1486 Herzog Ercole von Ferrara und 1494 Giovanni de' Medici. In dem 1492 zu Gunsten Mantegnas erlassenen Dekrete werden sie neben

Abb. 90. Der Triumph Cäsars. Zweites Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

der Kapelle des Schlosses und der Camera degli Sposi als seine hauptsächlichste Leistung für das Haus Gonzaga genannt. Ebenso spricht die grosse Sorgfalt, die man auf ihre Aufstellung verwandte und der hohe Schätzwert (1627 wird jeder Teil 150 Scudi, das Ganze 8100 Lire gewertet) für die Bewunderung, die man dem Werke zollte. Vasari nennt sie „das Beste, was er je geschaffen“ und Chronisten (Equicola 1521) und Dichter

(Raffaello Toscano) haben sie gerühmt und besungen. Nicht weniger zeugen die zahlreichen alten Kopien und Nachbildungen und mannigfache Aeusserungen für den Ruhm, den das Werk zu allen Zeiten bei den Künstlern und Kunstfreunden genossen hat.

Der *Triumph Cäsars* (s. Abb. 89—102) ist von Mantegna höchstwahrscheinlich bald nach dem Regierungsantritte des Markgrafen Francesco

Abb. 91. Der Triumph Cäsars. Drittes Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

im Jahre 1484 begonnen worden. Man hat mehrfach angenommen, dass die Arbeit an dem Werke den Künstler wenigstens als Entwurf längere Zeit beschäftigt habe, und in der That ist es wohl möglich, dass er sich schon lange mit der Idee getragen hatte, als er an die Ausführung ging. Jedoch darf man einen Beweis hierfür nicht aus den Kupferstichen (Bartsch, 11, 12, 13, 14, s. Abb. 102, 94, 96, 97),

die die fünfte und sechste Abteilung des Zuges, die Elefanten und die Trophäenträger wiedergeben, herleiten wollen. Die Stiche weichen allerdings von den ausgeführten Bildern in Einzelheiten stark ab und geben fraglos Zeichnungen wieder, die vor der definitiven Feststellung der Form entstanden sind, denn die Bewegungen der veränderten Gestalten sind in den Gemälden ungleich bewegter und lebendiger und

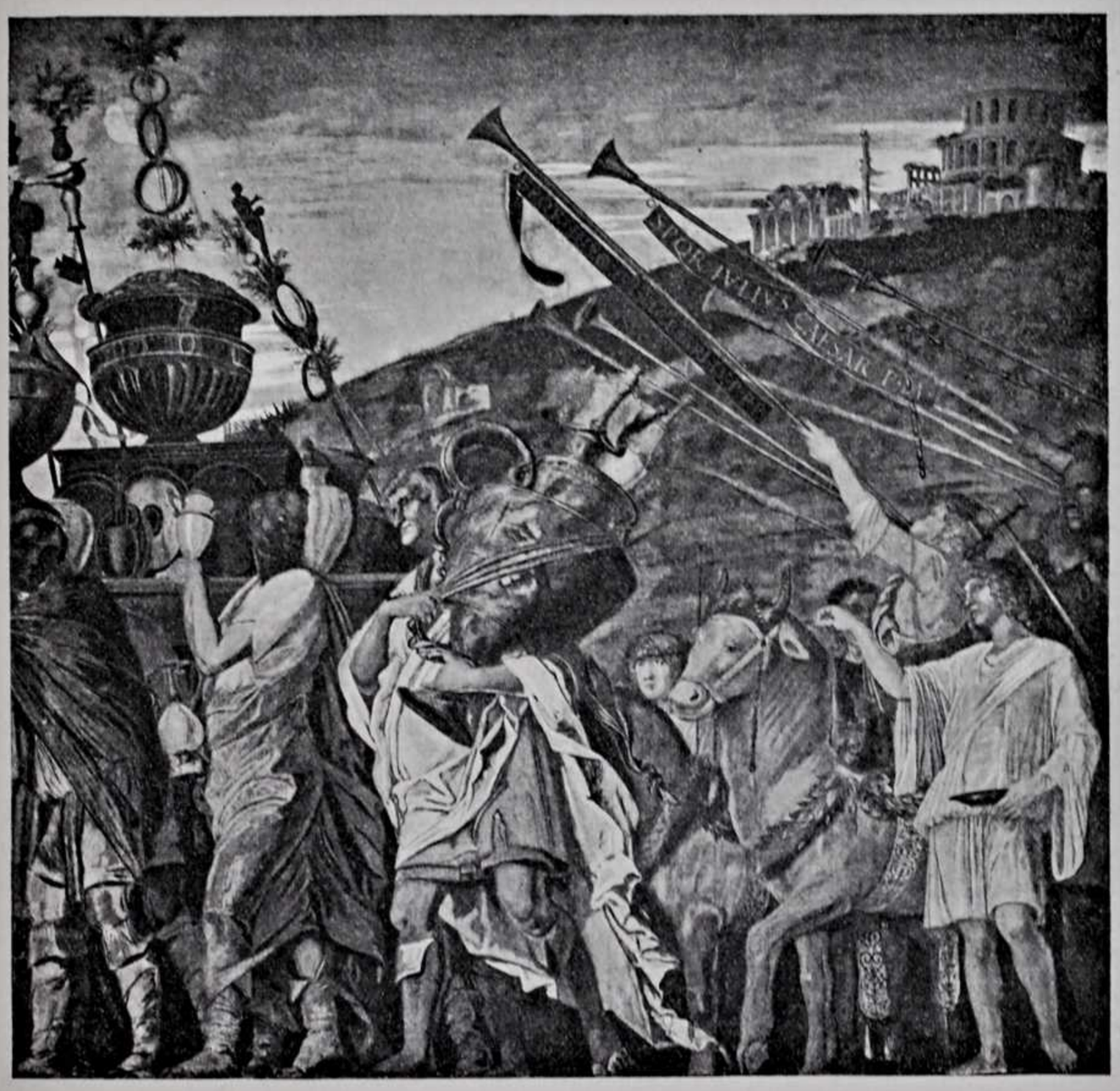


Abb. 92. Der Triumph Cäsars. Viertes Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

angemessener als in den Stichen, fast alle Abweichungen können als wirkliche Verbesserungen bezeichnet werden. Aber vor allem muss in Betracht gezogen werden, dass keiner der Stiche, auch nicht der beste, der mit den Elefanten, vom Meister selber gestochen ist, wie später nachgewiesen werden soll, dass also die flauere Form, die geringere Energie der Bewegungen und die Schwächen in der Ausführung

der Details nicht auf Rechnung der Zeichnung, sondern des Kupferstechers zu setzen sind.

Wir wissen, dass Mantegnas Zeichnungen in seinem Auftrage und oft auch gegen seinen Willen von den Technikern seiner Umgebung gestochen wurden und können noch heute an den zahlreichen Kopien erkennen, welcher Beliebtheit sich seine Kompositionen erfreuten. Die

Abb. 93. Der Triumph Cäsars. Fünftes Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

Abweichungen der den Kupferstichen zum Grunde liegenden Zeichnungen von den Bildern sind auch, besonders wenn wir ihren Charakter als Entwürfe im Auge behalten, nicht so stark, dass ein grosser zeitlicher Abstand der einen von den anderen angenommen werden müsste. Auch beweist der in der Wiederholung des Stiches mit den Trophäenträgern (Bartsch 14, s. Abb. 97) beigefügte Pilaster, der schon die dekorative

Zusammenstellung der ganzen Reihe der Gemälde andeutet, dass diese Entwürfe der definitiven Ausführung schon ganz nahe stehen.

Die zahlreichen Zeichnungen, die von den Bildern erhalten sind, erweisen sich durchgehends als Kopien nach den Kupferstichen oder nach den Gemälden selber. Nur eine Studie ist uns erhalten, aber auch diese nur in einer guten alten Kopie in der Sammlung des Herzogs von Aumale (jetzt Musée Condé) in Chantilly[1] (s. Abb. 99). Sie giebt

Abb. 94. Kupferstich nach einer Zeichnung Mantegnas zum fünften Bilde des Triumphes Cäsars.
(Bartsch No. 12.)

mit geringen Abweichungen die Gruppe der Gefangenen ohne die Frauen, und eine Schar von Musikanten und höhnenden Spassmachern, die aber von denen der Gemälde wesentlich abweichen. Es ist offenbar eine frühere und weniger wirkungsvolle Fassung der Komposition des Gemäldes, in die die reizende Gruppe der Mutter mit den Kindern, die Krieger und die Spassmacher also erst später eingefügt sind. Das

[1] Phot. Braun, Abb. im *Archivio storico dell'Arte*, 1895, p. 327.

Gemälde stellt gegenüber der Zeichnung einen wesentlichen Fortschritt in der kontrastreicheren, mannigfaltigeren und bewegteren Komposition dar. Die grossen Schwächen in der Formgebung lassen aber die Zeichnung unzweifelhaft als eine, vielleicht auch für die Ausführung in Kupferstich bestimmte Kopie eines Schülers nach der Originalskizze des Meisters erkennen. So kann auch diese Zeichnung keinen Anhaltspunkt für den Beginn der Arbeit gewähren.

Im Jahre 1484 war Mantegna, wie aus dem mehrfach erwähnten Briefe Bischof Lodovicos an Giovanni della Rovere vom 23. Februar hervorgeht, noch für den ganzen Sommer mit der Ausmalung eines Gemaches, das der Markgraf beziehen wollte, so sehr beschäftigt, dass selbst der Auftrag einer so wichtigen Person wie des Präfekten von Rom abgelehnt werden musste. Jedenfalls muss Mantegna die Arbeit an dem Triumphe bald nach dem Tode Federicos am 14. Juli 1484 in Angriff genommen haben, denn schon am 28. August 1486 konnten Teile des Werkes Herzog Ercole von Ferrara gezeigt werden. Die Bilder befanden sich damals in der Corte vecchia. Durch seine Reise nach Rom und den Aufenthalt dort vom Juni 1488 bis zum September 1490 wurde die Arbeit, wie die Korrespondenz zwischen dem Fürsten und dem Künstler beweist, unterbrochen, aber gewiss sogleich nach der Rückkehr wieder aufgenommen. Vom 16. Juli 1491 hören wir, dass Francesco (Mantegna oder Bonsignori?) und Tondo im Schlosse von Marmirolo Triumphe malen und zwar „auf Leinwand wie Meister Andrea gethan hat“. Im Jahre 1492 war das Werk noch nicht vollendet oder wurde wenigstens nicht als vollendet angesehen, denn in dem bekannten Dekret vom 2. Februar heisst es, dass er die Landschenkung erhalte „für die vortrefflichen Werke, die er einst in der Kapelle und in dem Gemache der Burg gemalt *habe* (quondam pinxerit) und die er *jetzt* in dem Triumph Cäsars in fast lebenden und noch atmenden Bildern für uns *malt* (modo . . . pingit)“. Wie einst im Altertum Hiero durch Archimedes, Alexander durch Apelles und Lysipp, Augustus durch Vitruv, so habe jetzt das Haus Gonzaga durch Mantegnas Werke unvergänglichen Ruhm sich erworben und wolle deshalb auch den Künstler mit fürstlicher Freigiebigkeit belohnen. In der That war die Schenkung eines Landgutes von 200 Biolken (ungefähr 73 Hektaren) eine recht ansehnliche.

Im Jahre 1494, am 2. März, zeigt Isabella von Este Giovanni de' Medici, der als Taufpate der neugeborenen Prinzessin gekommen war, die Camera und die Triumphe, die also damals noch im Castello di Corte sich befanden. In den folgenden Jahren war Mantegna mit anderen grossen Arbeiten beschäftigt, 1495 malte er die Madonna della Vittoria, 1496 das

Altarbild für S. Maria in Organo zu Verona, daneben die Bilder für Isabellas Studio, die verloren gegangenen „Triumphe Petrarcas“ und andere Werke, so dass man wohl annehmen sollte, dass der Triumph Cäsars damals schon vollendet gewesen sei, wenigstens soweit er von Mantegna ausgeführt worden ist, denn wir werden sogleich sehen, dass der Darstellungskreis von ihm unvollständig gelassen wurde. Allerdings spricht Cantelmo in seinem Berichte vom Februar 1501 über die Dekoration eines Theatersaales, den wir gleich näher zu betrachten haben werden, nur von sechs Gemälden Mantegnas, da er sie aber selber als Schmuck der acht Interkolumnien der einen Langseite des Saales erwähnt, so kann die Zahlangabe leicht auf einem Irrtum beruhen, es brauchten ja auch nicht alle Bilder bei dieser Gelegenheit zur Verwendung gekommen sein.

Equicola behauptet in seiner, 1521 gedruckten, Chronik, dass Francesco den Palast an der Porta Pusterla bei S. Sebastiano eigens dazu hätte erbauen lassen, um die Triumphe Mantegnas würdig aufzubewahren. In Wirklichkeit verband Francesco mit dem Bau des Palastes im entlegenen Teile der Stadt Absichten ganz anderer — erotischer — Art, und erst 1506 fanden die Gemälde, nachdem sie bis dahin im Schlosse aufbewahrt worden waren und als Gelegenheitsdekoration gedient hatten, ihre definitive Aufstellung im Palaste bei S. Sebastiano. Girolamo Corradi berichtet am 17. April 1506 dem Marchese über die geschnitzten Säulen oder Pilaster für die Gemälde (telari) Mantegnas[1] und am 24. September (kurz nach dem Tode Mantegnas) schreibt Isabella ihrem Gatten, dass die Neuaufstellung der Gemälde beendet sei, und dass die Bilder einen ausgezeichneten Effekt machten. Noch Raffaele Toscano (Ende des XVI. Jahrhunderts) besingt den Triumph als Zierde des Palastes von S. Sebastiano.

Erst kurz vor 1627 wurden die Bilder wieder in den herzoglichen Palast, also die alte „Corte“ übergeführt, wo Herzog Vincenzo ein Gemach eigens für sie hatte neu einrichten lassen. Im Inventar vom 12. Januar 1627 werden sie als in der Galleria della Mostra befindlich erwähnt und abgeschätzt.[2] Gewöhnlich hat man angenommen, dass diese wie viele andere Kunstwerke der Mantuaner Sammlung bei der grossen Plünderung im Jahre 1630 durch die Deutschen geraubt worden seien. In Wirklichkeit

[1] Es sind höchstwahrscheinlich diese Pilaster, die Andrea Andreani in seinen Helldunkelholzschnitten nach dem Triumph abgebildet hat, die also nicht von Mantegna selber herrühren, während seine eigenen Entwürfe nur in Kupferstichen (B. 14 und Zoan Andrea B. 47—49, Abb. 97 u. 118) sich erhalten haben.

[2] D'Arco II, p. 158.

hatte der letzte Herzog Vincenzo aber schon vorher den grössten Teil der wertvollen Gegenstände um gutes Geld verkauft und unter diesen auch die Triumphe Mantegnas.[1] Daniel Nys hatte im Jahre 1627 für 68 000 Mantuanische Thaler Kunstwerke vom Herzoge erworben, um damit die Sammlungen König Karls I. von England zu bereichern. Die Gemälde Mantegnas hatte er damals nicht bekommen können, da ihm aber „die

Abb. 95. Der Triumph Cäsars. Sechstes Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

best unterrichteten Personen erklärten, dass er das Beste zurückgelassen habe, und dass er ohne den Triumph Cäsars eigentlich nichts hätte“, so

[1] W. Noel Sainsbury, *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens with an appendix of documents respecting . . the Great Mantuan Collection.* London 1859. App. H., p. 327, Brief Daniel Nys' an Lord Dorchester 23. Jan. (2. Febr.) 1628/29 aus Venedig.

begann er neue Verhandlungen. Der Herzog forderte zuerst 20000 spanische Dublonen, „ein evidentes Zeichen, dass er sie nicht zu veräussern wünschte," schliesslich jedoch einigte er sich mit Nys, dem er die neun Bilder Mantegnas und eine Reihe von Statuen für 10500 Pfund Sterling abtrat.

Nys hatte den Kauf auf eigene Gefahr für König Karl I. von England abgeschlossen, das Geld bezahlt und Wechsel auf des Königs

Abb. 96. Kupferstich nach einer Zeichnung Mantegnas zum sechsten Bilde des Triumphes Cäsars.
(Bartsch No. 13.)

Bankier Burlamachi gezogen. Der König war aber mit dem Kauf nicht recht zufrieden und zögerte, seinem Bankier den Befehl zur Zahlung zu geben. Der hartbedrängte Nys musste lange inständigst bitten und den Wert der Gemälde anpreisen, ehe er endlich am 15. Mai 1629 das Zahlungsversprechen vom Lord Treasurer und den Befehl, die Gegenstände zu Schiff von Venedig nach England zu senden,

erhielt.[1] Die Bilder wurden sogleich in das Schloss von Hampton Court gebracht und sind deshalb nicht im Katalog der Kunstsammlungen des Königs aufgeführt; sie wurden nicht, wie oft gesagt wird, von der revolutionären Regierung Cromwells für 1000 Pfund Sterling verkauft, sondern nur im September 1651 so hoch abgeschätzt. Cromwell behielt sie vielmehr ebenso wie Raffaels Kartons zur Ausschmückung von Hampton Court Palace zurück. Im Jahre 1653 wurden sie von Guilbert Pickering kopiert und unter William III. von Laguerre auf das fürchterlichste übermalt, und befinden sich auch heute noch als stolze Ruine im Schlosse von Hampton Court.

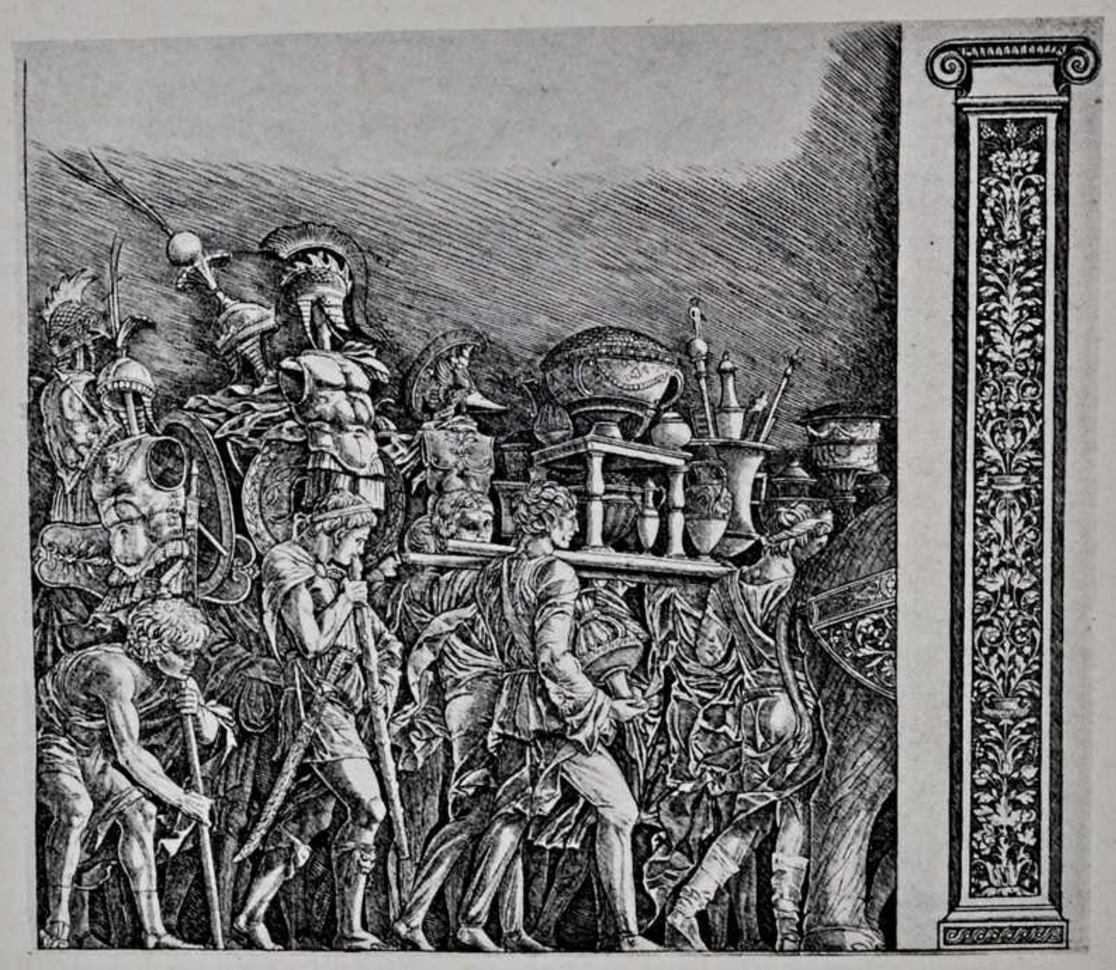


Abb. 97. Kupferstich nach einer Zeichnung Mantegnas zum sechsten Bilde des Triumphes Cäsars.
(Bartsch No. 14.)

Welche Art der Verwendung des Triumphes der Besteller und der Künstler ursprünglich im Auge gehabt haben, geht aus der Geschichte der Gemälde, soweit wir sie kennen, nicht unmittelbar hervor. Aus ihrer

[1] Siehe Noel Sainsbury a. a. O., p. 327 ff. und Armand Baschet, *Pièces et documents . . pour servir à l'histoire de la vente et dispersion de la célèbre galerie de la maison Gonzaga*, in: Raccolta Veneta, Coll. di documenti relat. alla storia etc., herausg. von Niccolo Barozzi. Venedig 1866.

gelegentlichen Benutzung zur Ausschmückung eines Theatersaales lässt sich nicht ohne weiteres schliessen, dass sie von Anfang an als bewegliche Theaterdekorationen bestimmt waren, zumal sie später doch einen festen Platz im Palast von S. Sebastiano erhielten. Sicher ist nur, dass sie für den Schmuck einer langen Wand gedacht waren, und dass die einzelnen Bilder zwischen Säulen oder Pilastern, hinter denen der Zug sich zu bewegen scheint, an der Wand befestigt werden sollten, denn einzelne Figuren (z. B. die Elefanten) setzen sich von einem Bilde zum anderen so fort, dass zwischen den einzelnen Gemälden immer ein Zwischenraum ungefähr von der Breite eines Pilasters übrig bleibt. Sie waren also jedenfalls nicht für die Verzierung des Theaters selber, d. h. der Bühne bestimmt, etwa als Coulissen oder als Hintergrund, denn auch bei den Aufführungen im Februar 1501, die Sigismondo Cantelmo in seinem Briefe an den Herzog Ercole von Ferrara beschreibt, sind sie zwischen den Säulen einer der Bühne gegenüberliegenden Wand angebracht. Die Beschreibung Cantelmos ist leider so unklar, dass es fast unmöglich scheint, sich ein deutliches Bild von dem Theatersaale, in dem die Aufführungen von Komödien von Plautus und Terenz stattfanden, zu machen. Für die Geschichte des italienischen Theaters ist Cantelmos Brief dennoch eines der wichtigsten Dokumente und auch für unseren Gegenstand wegen der Beteiligung Mantegnas an der Ausschmückung des Saales von grösstem Interesse.[1]

Es war ein länglicher ringsum mit Säulen verzierter Saal, dessen Langseiten acht und dessen Schmalseiten sechs Interkolumnien von ungefähr 4 Ellen (zu je $^1/_2$ Meter?) maassen. Wahrscheinlich war der Saal diagonal geteilt, die eine Hälfte war für die Zuschauer hergerichtet, die andere nahm die Bühne ein. An der einen Seite befanden sich zwischen den Säulen sechs Gemälde des Triumphes Cäsars von Mantegna. In den vier Ecken standen Säulen mit Windgöttern, die den Himmel mit den Himmelskörpern, deren Stellung augenscheinlich der Konstellation des Tages entsprach, und das Glücksrad trugen. Zwischen den Säulen war eine Grotte gebildet, die vielleicht die Bühne einschloss. An der Stirnseite (frontispizio) der Bühne waren die Triumphe nach Petrarca, ebenfalls von der Hand Mantegnas, angebracht. Ueber dies Werk des Meisters ist

[1] Der Brief ist häufig abgedruckt, z. B. bei CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*. Modena 1866, p. 5 und D'ANCONA, *Origini del teatro italiano. Appendice*. Dass die Gemälde nicht schon früher, 1525, wie behauptet wird, in das Schloss übergeführt worden sind, beweist, abgesehen von den Versen Raffaello Toscanos und dem Briefe des Nys, auch die Dedikation der Holzschnitte von Andrea Andreani aus dem Jahre 1598, in der nichts von einer Veränderung des Aufbewahrungsortes gesagt wird.

uns keine weitere Nachricht erhalten, es ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass es sich um geringwertigere, von Schülern nach Mantegnas Zeichnungen ausgeführte Bilder handelte, die unten das Podium der erhöhten Bühne schmückten.[1] Die Bühne und wohl auch die Wände ringsum waren mit zahlreichen Wappen und Emblemen, mit versilberten Statuen, die zum

Abb. 98. Der Triumph Cäsars. Siebentes Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

Teil ganz, zum Teil verstümmelt waren (also wohl Nachbildungen antiker Statuen?), verziert.

[1] Siehe Baschet, *Gazette des Beaux-Arts* 1866 (XX), p. 485; Müntz, *Renaiss. en Italie et en France*, p. 150 und Josef Wastler in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 1880 (XV), p. 61—72. Die hier beschriebenen Bilder im Schlosse Coloredo bei Udine sollen Skizzen von der Hand Francesco Mantegnas (nach den um 1460 in Mantua angefertigten Elfenbeinreliefs des Domes in Graz) für die als Theater-

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die ganze Dekoration, die „dem Geiste ein ewiges antikes Gebäude darstellen“ sollte, von Mantegna entworfen war, obwohl Cantelmo das nicht ausdrücklich angiebt. Ohne Frage standen die Triumphe als Dekorationsstücke in innerer Beziehung zu den Theateraufführungen besonders antiker Komödien, die damals in

Abb. 99. Kopie nach einer Zeichnung Mantegnas zum Triumphe Cäsars.
Chantilly. Musée Condé. (Phot. Braun.)

Mantua wie in Rom und in Ferrara sich der grössten Beliebtheit erfreuten. Wir haben schon oben der Aufführung von Polizians Orfeo im Jahre 1472

dekoration verwendeten Gemälde sein, eine Hypothese, die mir aber ganz unannehmbar scheint. Den Abbildungen nach zu urteilen sind die Bilder ziemlich schwache Arbeiten von einem Schüler Jacopo Bellinis. Siehe auch MOLINIER, *Gazette archéologique* VIII (1883), p. 226 und Taf. 35 und *Italia artistica ed industriale* I (1893—94), p. 105 mit Abb.

in Mantua Erwähnung gethan. Das Interesse an solchen Vorstellungen mag bei Francesco Gonzaga durch seine intimen Beziehungen zu seinem Schwiegervater Ercole von Ferrara, der ja bekanntlich ein begeisterter Theaterfreund war, besonders rege geworden sein. Jedenfalls hören wir aus dieser Zeit wieder ziemlich häufig von Theatervorstellungen am Mantuaner Hofe.[1]

Abb. 100. Der Triumph Cäsars. Achtes Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

Prunkvolle allegorische und historische Aufzüge, Tänze und Recitationen von Gelegenheitsdichtungen durch Personen, die als antike Gottheiten oder historische Persönlichkeiten auftraten, bildeten als Intermezzi

[1] In den Jahren 1486 und 1489 wurde die „Festa di Lauro“ von Gian Pietro della Viola, 1491 wieder der Orfeo von Poliziano, 1495 „Rappresentazione allegorica della Volutta, della Virtu e della Fama“ von Serafino Aquilano aufgeführt (siehe TORRACA,

eine ständige und meist die bevorzugte Beigabe der eigentlichen Aufführung, so dass das Schauspiel von ihnen fast überwuchert wurde,[1] andererseits nahmen wieder die wirklichen Aufzüge bei Festlichkeiten, bei feierlichen Einzügen von Fürsten u. dgl. durch die Recitationen, Dialoge und allegorischen Vorstellungen, die durch die Personen des Zuges selber als die Gestalten, die sie im Zuge vorstellten, an geeigneter Stelle aus-

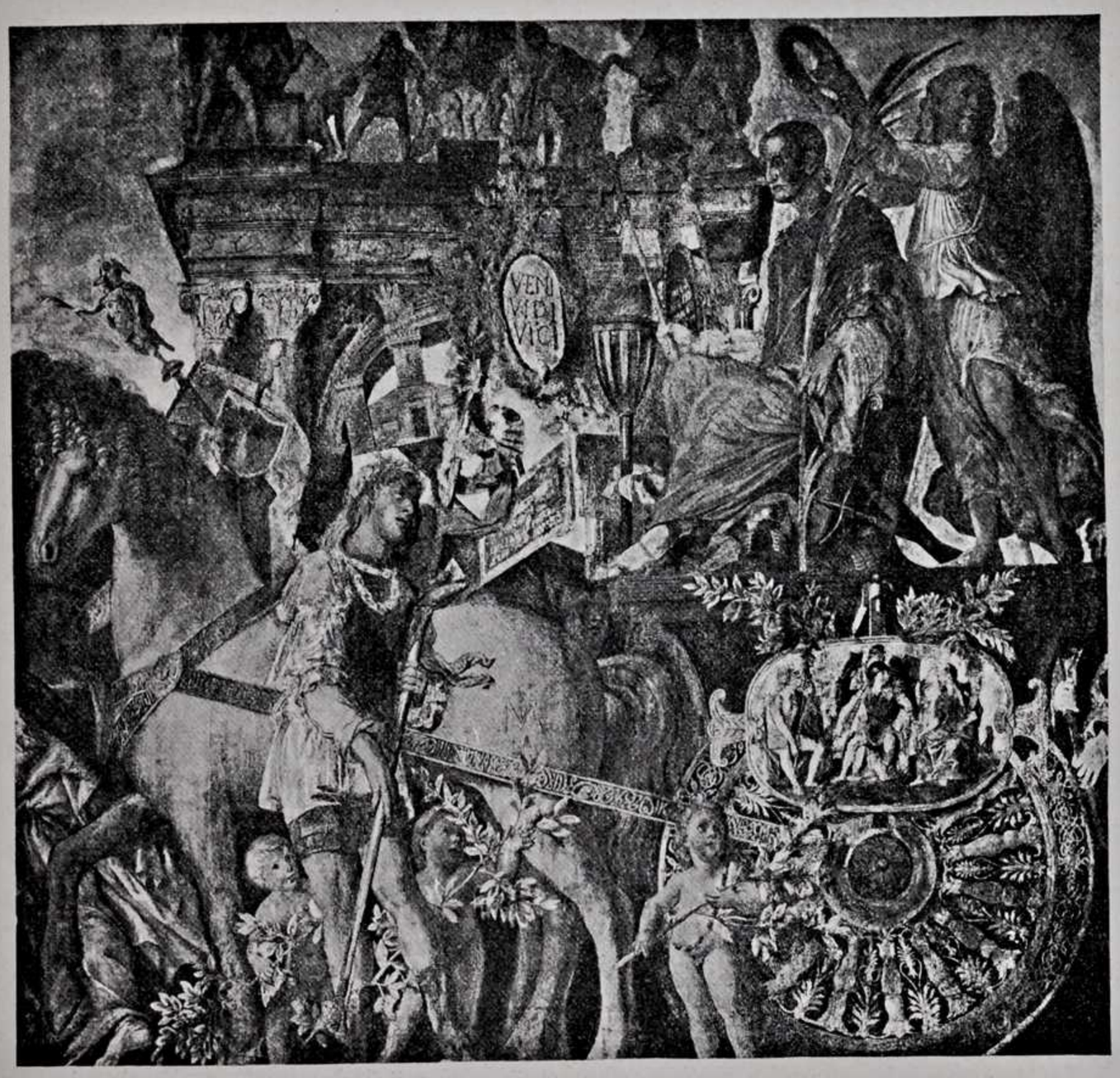


Abb. 101. Der Triumph Cäsars. Neuntes Bild.
Schloss Hampton Court. (Phot. Braun.)

geführt wurden, leicht den Charakter von dramatischen Aufführungen an, und beide Gattungen vermischen sich derart miteinander, dass in der That ein solcher Triumphzug, wie der Mantegnas, gewissermassen als ein Teil

Il Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV. Firenze 1895. p. 327), 1496 Plautinische Komödien u. s. w. Vgl. auch D'Ancona, *Origini del Teatro italiano* II, p. 341.

[1] Vgl. Burckhardt, *Cultur der Renaissance.* 8. Aufl. (Leipzig 1901). II, p. 35 ff.

einer Theateraufführung den geeignetesten Schmuck eines solchen Zwecken gewidmeten Saales bilden konnte.

Diese Beziehung des allegorisch-historischen Kostümaufzuges zu der Theatervorstellung erklärt nicht nur die Bestimmung der Triumphbilder als Dekoration eines Theatersaales im Schlosse von Mantua, sie zeigt uns auch die Quelle, aus der Mantegna die künstlerische Anregung zu seinem Werke geschöpft hatte. Er verdankt sie nicht sowohl dem Studium der Reste antiker Triumphalskulpturen oder der litterarischen Ueberlieferung, als vielmehr der lebendigen Anschauung der Wirklichkeit. Wir besitzen eine ganze Reihe von Beschreibungen solcher, der Antike nachgeahmter Triumphzüge, die entweder wirkliche feierliche Einzüge siegreicher Fürsten oder Feldherrn oder auch blosse Karnevalschaustellungen künstlerischer Art waren. Schon Castruccio Castracanes Einzug in Lucca nach seinem Siege über die Florentiner im Jahre 1326 war in ganz bewusster Weise den Triumphen der Cäsaren, wie sie von den alten Autoren beschrieben werden, nachgeahmt.[1] In ganz ähnlicher Form hielt Alfonso im Jahre 1443 seinen Einzug in Neapel, der durch den bekannten Triumphbogen am Castello in Neapel wie durch mehrere Beschreibungen verewigt worden ist,[2] und Borso von Este in Reggio (1453). Unter Papst Paul II. wurde im Karneval der Triumph des Augustus über Cleopatra aufgeführt, den der Papst selber von einem verborgenen Fenster mit anschaute.[3] In Florenz wurde unter Lorenzo il Magnifico der Triumph des Paulus Aemilius dargestellt,[4] im Jahre 1500 in Rom ein Triumph Julius Cäsars vor Cesare Borgia und viele andere. Wie sich dabei die wesentlich auf allegorische Schmeicheleien für den Fürsten berechnete Schaustellung des Antiken mit dem wirklichen Einzuge mischt, so dass der Triumphator selber wie in einer Aufführung nur als Kostümfigur mitzuspielen scheint, das zeigt sich recht deutlich im Triumph Alfonsos, wo die Gestalt Cäsars dem Könige die Allegorien des Zuges erklärt.

Solche Aufzüge sind in jener vergnügungssüchtigen und schaulustigen Zeit gewiss viel häufiger gewesen als uns berichtet wird, und Mantegna selber mag derartige Festzüge nicht nur gesehen, sondern wahrscheinlich

[1] Tegrinus, *Vita Castrutii* in: Muratori, *Rer. ital. Script.* t. XI, col. 1339.

[2] C. v. Fabriczy, *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen* (1899), p. 4 ff.

[3] Muratori, *Scriptores* III, II, col. 1018 (*Vita Pauli* II). Siehe auch Burckhardt, *Cultur der Ren.* I, p. 198; II, 134 ff.

[4] Reumont, *Lorenzo il Magnifico* II, 433. — Vasari, *Vita di Francesco Granacci*, der den Zug herzurichten hatte, ebenso wie 1515 beim Einzuge Leos X. in Florenz den Triumph des Camillus.

auch selber öfter anzuordnen und zu kostümieren gehabt haben. Wenn wir beobachten, wie beliebt und volkstümlich Vorstellungen aus dem Ideenkreise der Antike zu jener Zeit gewesen sind, so werden wir uns wohl hüten müssen, Mantegnas Werk als ein Produkt seiner archäologischen Liebhabereien zu betrachten. Heute mag wohl die Darstellung für uns nur ein künstlerisch formales Interesse haben, zu seiner Zeit musste sie, wie jene prunkhaften Aufzüge selber, laut zur Phantasie des Volkes sprechen und in dem Italiener jener traurigen Zeit der beginnenden Fremdherrschaft volle Töne der Begeisterung für die grosse Vergangenheit und des tiefsten Schmerzes über die Gegenwart anklingen lassen; die Antike war damals nicht die Domäne der Gelehrten, sondern, wenn auch in eigentümlich veränderter Form, lebendig in der Phantasie aller. In Mantegnas Werk wird die Welt des Altertums aber künstlerisch lebendig durch die Kraft der Formengestaltung und durch das intime Verhältnis, das der Künstler zu antiken Gegenständen und Formen gewonnen hat.

Welche Vorbilder er für die Anordnung des Zuges und für die Darstellung der einzelnen Gestalten und Gegenstände benutzt hat, wird sich mit Sicherheit kaum feststellen lassen, ein Versuch, ihnen im Vorrate der erhaltenen antiken Denkmäler nachzuforschen, würde hier zu weit führen und wohl auch keine sicheren Resultate ergeben. Vielleicht sind seine Quellen abgeleitete, die Studien seiner archäologischen Freunde[1] und die nach ihren Angaben zusammengestellten Festzüge, von denen oben die Rede war. Im allgemeinen stimmt die Darstellung mit Appians Beschreibung des Triumphes Scipios,[2] der eingehendsten, die aus dem Altertume erhalten ist, überein. Eine Erwähnung der Elefanten, die Leuchter tragen, in Suetons Beschreibung des Triumphes Cäsars scheint darauf zu deuten, dass Mantegna auch diese und andere Schriften zu Rate gezogen haben könne. Genau folgt der Künstler jedenfalls keiner bestimmten Ueberlieferung, sondern lässt augenscheinlich seiner Phantasie und dem Streben nach malerisch reicher und abwechselnder Darstellung freien Spielraum. Merkwürdig ist z. B., dass die Darstellung des Triumphators von dem Relief des Titusbogen, das Mantegna sicher gekannt hat, ganz unabhängig ist; so fehlen auch die Liktoren und die Kronen ganz.

Auch im einzelnen scheint sich der Künstler nicht allzu eng an die Vorbilder, die ihm die antiken Denkmäler gewähren konnten, gehalten zu

[1] Z. B. hat Marcanova, nach Scardeone, „de ufficiis, de triumpho, de re militari" der Römer geschrieben.

[2] Appian, *Punica*, cap. 66.

haben. Wir finden Hellebarden und Schwerter und andere Waffen von ganz unantiken, phantastischen Formen, die Feldzeichen sind sehr wenig exakt wiedergegeben, die kurzen Tücher der Legionszeichen werden zu langen Fahnen, die Städte auf den vorn im Zuge getragenen Tafeln zeigen die Form mittelalterlicher Burgen, ebenso im Hintergrunde des fünften Bildes; und überhaupt hätten ja in archäologischer Konsequenz keine Ruinen dargestellt werden dürfen. Daneben ist eine ganze Reihe von Gegenständen, wie die Posaunen, viele Rüstungen und Waffen und Geräte augenscheinlich viel richtiger wiedergegeben. Im Hintergrunde sehen wir Nachbildungen einzelner bekannter Monumente, z. B. der Trajans- oder Marcaurelssäule, auf die das Reiterstandbild Marcaurels gesetzt ist,[1] des Bogens der Sergier in Pola (?) und der Cestiuspyramide, der Rossebändiger vom Quirinal. Wir können nicht glauben, dass es Mantegna schwer gewesen wäre, überall auf das genaueste die antiken Formen wiederzugeben, wenn es ihm in der That auf archäologische Treue und nicht mehr auf den allgemeinen Eindruck angekommen wäre. Die ganze, gedrängte und bewegte, durchaus malerische Behandlung ist absolut unantik.

Die Abbildungen machen eine Beschreibung des Zuges überflüssig, und auch einer Erklärung des Dargestellten bedarf es kaum, alles ist klar und leicht verständlich.[2] Den Zug eröffnen Posaunenbläser und Standartenträger, dann folgen Krieger mit den Bildern der eroberten Städte, Wagen mit Belagerungsgerät und den erbeuteten Götterbildern; Massen von Waffen und kostbaren, goldgefüllten Gefässen werden hinterher getragen, daran schliesst sich der Zug der Opfertiere für das feierliche Opfer auf dem Kapitol, Elefanten mit brennenden Kandelabern, dann wieder Krieger mit Gefässen und mit Trophäen, nun der Zug der Gefangenen, gefolgt von Possenreissern und Musikanten, endlich schreiten Standartenträger dem Wagen des Triumphators voraus (s. Abb. 89—101).

Mit Recht vermisst man den Abschluss des Zuges, und in der That muss die Hinzufügung weiterer Gemälde beabsichtigt gewesen sein. Equicola erzählt in seiner, 1521 gedruckten, Chronik, dass Lorenzo Costa beauftragt worden sei, den Zug, dem das Gefolge des Triumphators und die Zuschauer gefehlt hätten, zu vervollständigen. Mantegna selber scheint wenigstens ein Schlussbild geplant zu haben, denn in zwei Kupferstichen seiner Schule (Mantegna, Bartsch No. 11 und Gio. Ant. da Brescia, Bartsch No. 7)

[1] Eine ganz ähnliche Säule mit Reiterstandbild bemerkt man auch in der Stadt auf dem Oelberg in der National-Gallery (siehe Abb. Tafel IX).

[2] Waagen, *Treasures* II, 410. Vgl. Goethes anschauliche Beschreibung und künstlerische Würdigung der Gemälde in: „Ueber Kunst und Altertum“ IV. Heft, 1 u. 2 (1823).

ist uns sein Entwurf zu einem ferneren Gemälde erhalten, das eine Reihe von Männern in bürgerlicher Kleidung und hinter ihnen die Spitze des Zuges der Soldaten mit Lorbeerzweigen vorführt (s. Abb. 102). Es kann sich nicht, wie Goethe meinte, um eine Vertretung des Lehrstandes handeln, noch kann, wie man gewöhnlich annimmt, der Zug der Senatoren hier angedeutet

Abb. 102. Kupferstich nach einer Zeichnung Mantegnas zu einer Fortsetzung des Triumphes Cäsars.
(Bartsch No. 11.)

sein, die ja als die Gewährer des Triumphes und als die Einführenden an der Spitze einhergingen, sondern um die Verwaltungsbeamten des Heeres, die Schreiber, denen dann das eigentliche Kriegsheer folgte. Durch die Schreibtafeln sind die behäbigen, selbstbewussten Herren auch deutlich als der administrative Stab des Feldherrn charakterisiert.

Nach Baruffaldi[1] hat Lorenzo Costa in der That zwei Darstellungen hinzugefügt, aber eigentlich damit nicht eine Fortsetzung des Triumphes Cäsars gegeben, sondern als geschickter Hofmann die beiden Bilder der Verherrlichung des Markgrafen Francesco gewidmet.[2] Der Unterschied des gewandten Hofmalers, dem es ausschliesslich auf das Lob des Herrn ankommt, zu dem grossen Künstler, der nur aus Begeisterung für die Sache schafft und ganz erfüllt ist von dem Gegenstande, den er darzustellen strebt, kann nicht besser charakterisiert werden als durch das Verhalten Costas gegenüber dem Mantegnas. Es hätte wohl nahe gelegen, dass auch er der höfischen Sitte seinen Tribut gezollt und dem triumphierenden Cäsar die Züge des Markgrafen gegeben hätte; hat doch Raffael in den Päpsten, die er in den Gemälden der Stanzen darzustellen hatte, regelmässig den auftraggebenden Papst porträtiert. Der ernste, stolze Mantegna ist solchen Versuchungen nicht erlegen, er bleibt streng bei der Sache, ohne den Gegenstand zu schmeichlerischen Anspielungen auf seinen Herrn zu benutzen.

Der Zug als solcher ist durchaus als reale Erscheinung im Raume hinter der Wand, die sich zwischen den Pilastern öffnet, gedacht, er scheint hinter den Pfeilern aussen vorbeizuziehen. Demgemäss ist auch die perspektivische Ansicht gewählt; der Augenpunkt liegt etwas unter der Grundlinie der Bilder, so dass die Gestalten von unten gesehen sind und nur die ganz vorne stehenden in ganzer Figur erscheinen; dasselbe Prinzip, das wir auch bei den Mantuaner Fresken beobachtet haben.[3] In allen anderen Punkten hat Mantegnas Stil von den Fresken der Camera degli Sposi bis zu dem Triumph eine nicht unwesentliche Umbildung erfahren. Der Triumph Cäsars ist das einzige datierte Werk Andreas zwischen den Fresken der Camera von 1474 und der Madonna della Vittoria von 1495; um so bedauerlicher ist seine halbe Vernichtung. Nur die Komposition und die Formen der Gestalten im Grossen bewahrt uns die Ruine von Hampton Court, nur an wenigen Stellen ist die alte Farbenoberfläche erhalten, so dass man sich von der dekorativen Gesamtwirkung des Ganzen absolut keine Vorstellung mehr zu machen im stande ist. Wie reich und prächtig sie gewesen, können wir nur ahnen aus dem

[1] *Vite dei pittori Ferraresi.* Ferrara 1844. I, p. 117.

[2] Eines der grossen Gemälde Costas, das den Triumph Francescos darstellt, hat sich noch im Besitze des Grafen Clari-Aldringen in seinem Schlosse bei Teplitz in Böhmen erhalten.

[3] Siehe Sebastiano Serlio, *Regole Generali di Architettura.* Venezia 1537. Marcolini. fol. 69b und 70a (s. Anhang).

Eindrucke, den das Werk auf diejenigen, die es noch in gutem Zustande gesehen haben, gemacht hat und aus dem Reichtum in der Linienbewegung und an der Fülle der ornamentalen Motive, deren sorgfältigste Ausführung wir an vielen Stellen noch beobachten können.

Schon in der Bewegung des Zuges herrscht so viel Abwechselung, als die einheitliche Richtung nur irgend zulässt; bald sehen wir die Reihen im Profil, bald scheinen sie sich nach vorn zu wenden, bald nach innen einzubiegen, die einen eilen hastig vorwärts, die anderen blicken im Vorwärtsschreiten nach den Folgenden sich um, andere halten inne in der Bewegung oder wenden sich ganz dem Ende des Zuges zu. So lebhaft und doch harmonisch bewegt ist auch die Linie des Umrisses, die bald die hocherhobenen, frei gegen den Himmel sich abhebenden Feldzeichen, die hochgetürmten Belagerungsmaschinen und Massen von Trophäen umschreibt, bald sich zu der ruhigeren, horizontalen Linie über den Trägern der Gefässe senkt, sich dann wieder in der Hügelsilhouette des Hintergrundes zu den hochflammenden Feuern der Kandelaber auf den Elefanten hebt, um in der Linie, die über den Kriegern mit Geräten und Trophäen von dem Aquädukt gebildet wird, wieder langsamer anzusteigen, zu den Gebäuden, an denen die Gefangenen wie durch eine traurig enge Gasse vorbeiziehen, und dann nach kurzer Senkung wieder in kühnen Bogen über den beweglichen, luftigen Wald der Standarten sich zu dem gewaltigen Triumphbogen emporzuschwingen, zu der hoch auf dem Wagen thronenden, von der Siegesgöttin gekrönten Gestalt des Triumphators.

Der Eindruck des Vorwärtsstrebens ist überall durch die Richtung der Posaunen, durch die vorwärts geneigten Feldzeichen, zurückschlagende Flammen und Rauch, selbst durch die zurückhaltenden Bewegungen z. B. der Führer der Opfertiere verstärkt, aller Zierat ist beweglich, leichtes Gehänge und flatternde Fahnen. Schon aus diesem Grunde mag der Künstler gegen sein besseres archäologisches Wissen leichte Formen der Feldzeichen und Fahnen gewählt haben. Auf den Eindruck der Beweglichkeit und auf ornamentale Fülle kam es ihm offenbar in erster Linie an, dann vor allem auf den grössten Reichtum an Motiven, um die Gestalten miteinander in abwechselungsreiche Beziehung zu setzen und die grösste Mannigfaltigkeit hervorzurufen. In der That ist der Reichtum an Episoden, an wirkungsvollen Gegensätzen (z. B. der schleppende Gang der ernsten, starren Gruppe der Gefangenen zu dem freudigen Schritt der Träger der Siegeszeichen, der übermütig tanzenden Musikanten und Spassmacher zu der Frauengruppe) so erstaunlich gross, dass er nur in langsamer und aufmerksamer Betrachtung aller Einzelheiten voll genossen werden kann.

Schwungvoll lebendig ist das ganze Tempo des Zuges, jede Bewegung von einer Freiheit und natürlichen Lebendigkeit, wie sie keines der früheren Werke des Künstlers aufzuweisen hat. Die Gestalten scheinen mächtiger und grösser zu sein, weil ihre Formen viel breiter und fleischiger werden, die Gesichter gewinnen hier den runden, vollen Typus mit dem üppigen, wallenden Haar, der für die späteren Werke charakteristisch ist. Dem entspricht auch die Gewandung, die in breiten, langen, weichen Falten in reichlicher Fülle sich an die Glieder anschmiegt und lebhaft bewegt herabwallt. Die Vorliebe für feine und dünne Stoffe, die sich leicht aufbauschen und breite Querfalten bilden, führt den Künstler hier schon zu einer Ueberfülle der Gewandmassen und zu einer Häufung der Faltenmotive. Er entfernt sich von der Antike wie auch selbst von der Plastik so weit als möglich und giebt dadurch seinen Gestalten wie dem Ganzen einen durchaus malerischen, unantiken Eindruck, obwohl vielfach nun die einzelnen Faltenmotive direkt antiken Vorbildern, römischen Statuen, nachgebildet sind.

So wenig von der alten Farbe erhalten oder unübermalt geblieben ist, so lässt sich doch aus den wenigen intakten Stellen auf eine helle, farbig bunte Wirkung des Ganzen, wie sie bei einem für die Dekoration bestimmten Gemälde wohl angebracht war, schliessen. Für Mantegnas späte Tafelbilder in Tempera mit Firnisüberzug ist eine helle, warme, gelblich gestimmte Färbung, für die Gemälde in Leimfarben sind die hellen, starken Farben, besonders himmelblau und ziegelrot und vor allem die starken Schillertöne (changeant), charakteristisch. Auch hier können wir noch überall Lichter in stark vom Grundton der Gewänder abweichenden Farben bemerken, so gelbe oder violette Lichtstreifen auf rotem Grunde, grünliche auf violett, weisse auf blau-grün, rötliche Schatten auf orange, graue auf violett u. s. w.

Der Triumph Cäsars ist, abgesehen von bloss ornamentalen Darstellungen, das erste grosse uns bekannte Werk Mantegnas, das einen antiken Gegenstand behandelt. Merkwürdig genug (wenn es wirklich das erste ist) für einen Künstler, der wie kein zweiter von Begeisterung für die Antike erfüllt war! Wenn auch sein Stil, wie schon öfter hervorgehoben wurde, viel weniger, als man allgemein annimmt, von antiken Kunstformen in sich aufgenommen hat, so ist der Einfluss des antiken Geistes auf seine poetische Auffassung um so grösser gewesen. Vielleicht kann man sagen, dass nicht sowohl die antike Kunst, als vielmehr die *Antike als geschichtliche Gesamterscheinung* sein Ideal gewesen ist, das einen immer stärker werdenden Einfluss auf seine Kunst ausgeübt hat. Sie treibt ihn über

den Ausdruck der unmittelbaren Naturbeobachtung in der Form und der tiefen Empfindung des rein menschlichen Inhaltes seiner Gegenstände, den er in seinen frühen Werken allein angestrebt hatte, hinaus zur Versinnlichung einer Idee, durch die er seine eigene Vorstellung in den Gegenstand hineinträgt, zum Ausdrucke des übermenschlich Grossartigen, nicht durch die Vertiefung der Empfindung, sondern durch die Steigerung der Lebensäusserung der Gestalten. Das *heroische Element*, das wir schon in früheren Werken, besonders in den Fresken der Camera degli Sposi sich geltend machen sahen, hat hier den Höhepunkt seiner Wirkung auf Mantegnas Kunst erreicht. Insofern kann man wohl den Triumph Cäsars als den Glanzpunkt seiner Thätigkeit ansehen, wie es der Meister selber gethan zu haben scheint. Mag auch die Aufgabe ihm von anderer Seite gestellt worden sein — was wir nicht wissen —, so traf sie doch jedenfalls mit den Neigungen und Bestrebungen des Künstlers, der ja dem gleichen geistigen Ideale zustrebte wie sein Auftraggeber, vollständig überein. Seine ganze Kunst drängte ihn zu einem grandios heroischen Kolossalwerk, zur Verherrlichung der Antike, die in keinem anderen verkörpert werden konnte als in ihrem, in den Augen der Renaissance, gewaltigsten Vertreter, dem triumphierenden ersten Cäsar der weltherrschenden Roma. Ueber die monumentale Darstellung der wirklichen Gegenwart in den Fresken der Camera degli Sposi dringt er hier hinaus zum symbolischen Idealbild eines weltgeschichtlichen Ereignisses.

So sehr auch Mantegna hier, wie in allen seinen Werken, die Realität der Erscheinung durch die perspektivische Ansicht und die räumlich und körperlich naturwahre Darstellung betont, so dringt doch schon — vielleicht zum ersten Male in seiner Entwickelung — das künstlerische Ausdrucksmittel der symbolischen Andeutung, die Idealisierung in die realistische Darstellungsform ein.

Unrealistisch ist der ganze Hintergrund: während die vordersten Gruppen noch in der Landschaft sich bewegen, ziehen die folgenden Scharen schon an Gebäuden der Stadt vorbei, die Musiker und Standartenträger vor Cäsar befinden sich wieder im Freien und der Triumphator endlich fährt an einem Triumphbogen vorbei, der also für die Bewegung des Zuges keine reale Bedeutung haben kann. Der ganze Hintergrund dient nur als Dekoration und besonders als Mittel, die Steigerung zum Bilde des Triumphators zu unterstützen. Unrealistisch ist auch die Bewegung des Zuges, die Andeutung der Massen durch einzelne Vertreter der Gattung. Vor allem aber ist es das *Pathos* der Bewegung, durch das die ideelle Bedeutung des Vorganges symbolisiert wird. Eine starke

Erregung, etwas Gewaltsam-Heftiges liegt in allen Bewegungen, in den starken Biegungen der Körper, die im Schreiten nicht vom eigenen Willen, sondern wie von einer höheren Macht getrieben zu sein, die mit dem beflügelten Schritte der hinreissenden Gewalt des Vorwärtsstrebens kaum folgen zu können scheinen. Die Massen der wuchtigen Gestalten schieben sich ineinander und drängen aneinander vorbei, und selbst die unruhig Wartenden, die Stehenbleibenden (wie z. B. der Krieger, der die Trophäe hebt) erhöhen den Eindruck des Forteilens. Jede Bewegung ist über das Mass des materiell Notwendigen hinaus gesteigert. Besonders auffallend ist diese Intensität der Bewegung z. B. bei dem Jüngling im fünften Bilde, der das Opfertier führt; er schreitet für die Rückwärtsbiegung des Oberkörpers viel zu stark aus, ja, er scheint mehr zu schweben als zu schreiten.

Es ist ein neues Element, das in Mantegnas Kunst hier zum ersten Male mächtig wirksam wird, der Ausdruck des *Enthusiasmus*, der durch eine geistige Idee gesteigerten Empfindungen der Menschen. Es ist die Begeisterung für die unwiderstehliche Grösse des über die Völker sieghaften Imperators, an dessen Ruhm sie jeder ihren Anteil zu haben glauben, die die Gestalten des Triumphzuges erregt und dem Ziele, der Beifall jauchzenden Menge auf dem Forum und dem Kapitol zutreibt. Sie scheint wie personifiziert in dem jungen Krieger, der neben den Rossen des Triumphwagens schreitend die Tafel mit dem „Veni, vidi, vici!“ hält und voll Bewunderung zu dem Cäsar aufblickt; er ist der Vertreter der enthusiastisch die Grösse des gewaltigen Genius mitempfindenden Jugend, durch die der siegreiche Feldherr zum unumschränkten Herrscher wird.

Der Frührenaissancekunst ist dies Element des Enthusiasmus durchaus fremd, ihre Gestalten sind ganz von dem Vorgange als solchen, von der äusseren, materiellen Handlung selber in Anspruch genommen, ihre Lebensäusserungen sind ausschliesslich durch das körperlich Wirkliche der Darstellung bedingt. In Melozzos Engeln der Tribuna von SS. Apostoli in Rom, in Botticellis Gemälden und hier in Mantegnas Triumph begegnen wir zuerst dieser Ueberschwänglichkeit der Gefühlsäusserung, die durch eine ausserhalb des sinnlichen Vorganges liegende, erst in ihn hineingetragene Idee erregt ist. Die realistische Quattrocentokunst macht ihre Darstellungen durch die Beschränkung auf das einfach Wirkliche und rein Menschliche unmittelbar verständlich, für die Kunst der Hochrenaissance wird der Vorgang und die einzelne Gestalt zum Symbol einer ausser ihnen in der Vorstellung des Künstlers liegenden Idee. In

Raffaels Stanzen ist diese idealistische Darstellungsweise zu ihrer höchsten Vollendung geführt durch die harmonische Verbindung des Gedankens mit den bedeutungsvollen Linien der Komposition, mit der sprechenden Wahrheit der Gestalten, dem Wohllaut ihrer Formen und dem Reichtum an einzelnen Motiven; als Vorgang bleiben sie für den, der die Ideen und Vorstellungen jener Zeit von den christlichen Heilswahrheiten und von der antiken Geisteswelt, die durch sie versinnlicht werden sollen, nicht kennt, unverständlich.

Mantegnas Triumph Cäsars steht gerade auf der Grenzscheide zwischen der älteren realistischen und der neuen idealistischen Darstellungsweise, er gehört zu den Werken, die den Uebergang zur Hochrenaissance einleiten. Der Künstler nähert sich hier der Gedankenrichtung des Humanismus, die die Antike zu wirklichem, neuem Leben wieder zu erwecken strebt, die aber bis dahin nur in der Litteratur — und auch bei Mantegna nur in seinem Geistesleben, nicht in seiner Kunst — zum Ausdrucke gekommen war.

Wenn man sich deshalb bei der Betrachtung des Werkes vielleicht an lateinische Renaissancedichtungen gemahnt fühlen könnte, weil hier wie dort das Interesse am antiken Gegenstande (oder der Verquickung des Modernen mit dem Antiken), an dem Wohlklang der Form, an der Fülle abwechslungsreicher Motive und wirkungsvoller Gegensätze, an der Rhetorik des Ausdrucks über die unmittelbare Empfindung überwiegt, dann dürfte Mantegna mit keinem anderen eher in Vergleich gestellt werden als mit Angelo Poliziano, den man wohl den einzigen Dichter unter den Humanisten der Renaissance nennen könnte. Nur bei ihm, ausser in Boccaccios antikisierenden Dichtungen, wird der Apparat gelehrter Kenntnisse zur lebendigen Vorstellung, bewegen sich die der Antike entlehnten Gestalten frei in ihrem erträumten, überirdischen Reiche als eigenartige, aber menschlich wahre und empfindungsvolle Geschöpfe. So wird auch in Mantegnas Werk, wie kaum je wieder, die Antike nicht als verstandesmässige Rekonstruktion, sondern als poetisches Traumbild der Begeisterung des Künstlers durch die meisterhaft naturwahre Form vor unseren Augen lebendig.

Die Arbeit am Triumph Cäsars, die, wie es scheint, ein ganzes Jahrzehnt Mantegnas Gedanken beschäftigt und seine Thätigkeit in Anspruch genommen hat — denn offenbar ist alles von ihm eigenhändig ausgeführt worden — wurde, wie bereits erwähnt, durch seine Berufung nach Rom durch Papst Innocenz VIII. unterbrochen, der ihn mit der Ausmalung seiner

Privatkapelle im Belvedere beauftragte.[1] Schon im April 1488 hören wir in einem Briefe Mantegnas an den Marchese Francesco von dem Projekt. Dem Künstler war augenscheinlich sehr viel daran gelegen, von dem Markgrafen Urlaub zu erhalten, um in Rom seine Kunst zeigen zu können. Das Geleitschreiben an Papst Innocenz VIII., das der Markgraf seinem Maler mit auf den Weg gab, ist vom 10. Juni 1488 datiert, kurz danach wird Andrea sich also auf den Weg nach der ewigen Stadt gemacht haben. Merkwürdig genug, dass in den Briefen, die der Künstler nach Hause an Francesco geschrieben hat, der Kunstdenkmäler Roms mit keinem Worte Erwähnung geschieht. Es handelt sich in ihnen um persönliche Angelegenheiten, geistliche Benefizien, die er für seinen Sohn Lodovico erbittet, die Sorge um seine Werke daheim, Klagen über den kärglichen Lohn, den er vom Papste erhielt, und Erzählungen vom römischen Hofleben, besonders dem merkwürdigen Gefangenen des Papstes, Djem, dem Bruder des Sultans[2] u. a. m. Es ist wohl möglich, dass andere Briefe verloren gegangen seien, in denen von den Altertümern die Rede gewesen, aber wir müssen uns auch wohl gegenwärtig halten, dass jene Zeit kräftigen Empfindens und Geniessens weit entfernt war von der gefühlsseligen Gesprächigkeit unserer Tage. Wenn jene Menschen auch nicht immer das Bedürfnis empfanden, ihre Natur- und Kunsteindrücke in schwärmerischen Worten gegen andere zum Ausdrucke zu bringen, wie das heute die Konvention verlangt, so darf man daraus noch keineswegs folgern, dass sie nicht ebenso stark, vielleicht noch stärker als wir jene Eindrücke empfunden haben. Man beachte die sehr beschränkte Auswahl von Kunsturteilen, über die selbst noch ein Vasari oder Cellini verfügen. Wenn auch nicht in seinen Worten, so sind Mantegnas Studien der antiken Denkmälerwelt Roms doch in seinem künstlerischen Empfinden und in seinen Werken lebendig geblieben.

Ende 1489 war Mantegnas Arbeit noch nicht vollendet. Der Markgraf wünschte damals seine Rückkehr nach Mantua auf einige Zeit für die Festlichkeiten seiner Hochzeit mit Isabella. Der Künstler war, wie schon erwähnt, durch Krankheit verhindert, dem Befehle seines Herrn Folge zu leisten und konnte sich nach seiner Genesung ganz dem Werke widmen, das er bis Anfang September 1490 zur Vollendung gebracht hat. Vom 6. September ist das huldvolle und anerkennende Entlassungs-

[1] Nach Del Rios Vermutung (*De l'art chrétien.* Paris 1874. II, p. 93), hatte Innocenz VIII. Mantegna in Padua, als er dort studierte, kennen gelernt.

[2] L. Thuasne, *Djem-Sultan.* Paris 1892.

schreiben des Papstes datiert. Er ist also vom Juni 1488 bis zum September 1490 in Rom thätig gewesen.

Von den Gemälden selber ist leider keine Spur mehr vorhanden.[1] Sie befanden sich in einer ganz kleinen Kapelle, von nicht mehr als 11 Palmen (ungefähr 2,5 m) ins Geviert und einer daranstossenden noch kleineren Sakristei, welche die Privatkapelle Innocenz VIII. in dem von ihm kurz vorher erbauten Kasino auf der Höhe des Belvederehofes unmittelbar neben dem jetzigen Statuenhofe des Belvedere bildete.[2] Die Gemächer zogen sich von der Treppe Bramantes über die ganze Breite des jetzigen Statuenhofes hin. Bei der Errichtung des Museo Pio-Clementino unter Pius VI. im Jahre 1780 wurde die Gemächerflucht zu einer grossen Gallerie vereinigt, und durch neue Teile erweitert. Diesem Neubau wurde in barbarischer Weise die Kapelle Mantegnas geopfert, ohne dass man, so viel wir wissen, für nötig befunden hätte, die abgenommenen Teile aufzubewahren oder auch nur Durchzeichnungen von den Gemälden zu nehmen. An der Decke des östlichen Teiles der „Gallerie der Statuen" sind noch die Wappen Innocenz VIII. in Terracotta und, auch in den Lunetten, Zierat und Puttenfiguren aus jener Zeit, von der Hand umbrischer Künstler erhalten. Den Platz, den die Kapelle einnahm, kann man nach den Beschreibungen mit Sicherheit bestimmen: sie befand sich in dem letzten Intercolumnium bis zur Westwand des Statuenhofes; die Metalllinie mit der Inschrift, die man jetzt am Boden der Gallerie der Statuen erblickt, bezeichnet das Ende der Bauten Innocenz VIII. und die Stelle der äusseren Wand der Kapelle, deren Fenster damals nach der Campagna sich öffneten.

Von den Gemälden Mantegnas sind uns ausser den kurzen Erwähnungen bei Vasari, zwei genauere Beschreibungen erhalten von Agostino Taja und von Giovanni Pietro Chattard, beide aus dem XVIII. Jahrhundert.[3] Die Halbfigur Johannes des Täufers, dem der Papst seine Kapelle gewidmet hatte, war aussen im Bogen der Eingangsthür

[1] Das Bildnis Innocenz VIII. in der Ambraser Porträtsammlung Erzh. Ferdinands von Tyrol soll nach dem Bilde des Papstes in Mantegnas Fresken der Belvederekapelle kopiert sein. (Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XVII, 1 [Wien 1896]. p. 139.)

[2] Siehe Müntz, *Les Arts à la cour des Papes.* — Letarouilly, *Le Vatican.*

[3] Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano.* Roma 1750 (1712 geschrieben), p. 401—407. — Gio. Pietro Chattard, *Nuova Descrizione del Vaticano.* Roma 1762—1767, vol. III, p. 139ff. (s. Anhang.) — Siehe Müntz, *Archivio storico dell'Arte* II (1889), p. 481. Vgl. auch die Erwähnung in einem Briefe Velazquez' von 1629. (Siehe Justi, *Velazquez* [Bonn 1888], I, p. 290, s. Anhang.)

von Mantegna gemalt. Die Decke und die Wände der kleinen Sakristei waren mit reichen Ornamenten auf Goldgrund oder auf blauem Grunde, die Chattard „chinesisch“ nennt, verziert; an den Wänden waren Gestelle gemalt, auf denen die heiligen Geräte für den Gottesdienst, Kelche, Weihrauchfässer, Schalen, Mitren u. a. aufgestellt zu sein schienen. In der Kapelle selber war an der Decke in einer kleinen Kuppel, offenbar in perspektivischer Untenansicht, eine Art Laube mit 15 Putten, die Fruchtgehänge hielten, dargestellt; in den vier Eckzwickeln sah man die vier Evangelisten in ganzer Figur, schreibend oder lesend sitzen. Die vier Lunetten enthielten je zwei Tugenden zu den Seiten von Runden, die an drei Wänden Fenster, an der vierten, dem Altar gegenüber, die Darstellung des Opfers Abrahams in Helldunkelmalerei einschlossen. Ueber dem Altar, zur Rechten der Eingangsthür und gegenüber dem Gitterfenster, das nach den anderen Gemächern sich öffnete, und von dem aus der Papst die Messe anhörte, befand sich ein Gemälde mit der Taufe Christi, das auch von Vasari, dessen Worte Taja hier wiederholt, erwähnt wird, darüber Festons mit goldener Tafel. Auf der Wand der Thür gegenüber sah man die Enthauptung Johannes des Täufers in lebensgrossen Figuren und darüber in einem Fries den Tanz der Herodias. Ueber der Thür war die Madonna mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus, Johannes und Andreas und Katharina und anderen heiligen Jungfrauen dargestellt und Papst Innocenz VIII. in Profil knieend durch den heiligen Petrus der Madonna empfohlen. Darunter befanden sich zu beiden Seiten kleine Bildchen in Chiaroscuro mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, und wieder darunter in einem drei Palmen breiten Streifen vier Brustbilder der Heiligen: Stephanus, Laurentius, Antonius Abbas und Paulus Eremita. In der Leibung des Fensters gegenüber dem Altar, nach den Gemächern zu las man in einem Oval von Lorbeerzweigen, das von Engeln gehalten war, die Dedikationsinschrift der Kapelle mit dem Datum 1490: „Andreas Mantinia Comes Palatinus eques auratae militiae pinxit“, zu den Seiten des Fensters war, nach Chattard, die Verkündigung gemalt.

Wie Vasari in seiner kurzen Angabe geben auch Taja und Chattard ihre enthusiastische Bewunderung über die Naturwahrheit der Gestalten, den Reichtum der Ornamentik und die miniaturartige Feinheit der Ausführung zu erkennen. Vasari rühmt besonders die Gestalt eines Mannes in der Taufe Christi, der sich mit Heftigkeit seine von Schweiss am Bein anklebenden Hosen verkehrt abzustreifen sucht, als vorzüglich nach der

Natur beobachtet.[1] Die Evangelisten in den Zwickeln, die „im Luftraum“ dargestellt waren, erinnern, wie auch die Kuppel selber, lebhaft an Mantegnas Kapelle in S. Andrea in Mantua, von der später die Rede sein wird, und die ohne Frage Correggio als Vorbild für sein Deckengemälde in der Camera in S. Paolo zu Parma gedient hat.

Merkwürdig ist, dass der Künstler ohne Rücksicht auf die Konvention statt der bekannten sieben acht allegorische Gestalten dargestellt hat, wodurch wahrscheinlich jene bekannte, von Vasari u. a. berichtete Anekdote entstanden ist. Mantegna war, wie ja auch aus seinen Briefen hervorgeht, mit der Bezahlung nichts weniger als zufrieden und soll seinem Unmut Ausdruck gegeben haben, indem er den Gestalten der sieben Tugenden noch eine achte hinzufügte, um den Papst zu einer Frage herauszufordern. In der That erkundigte sich der Papst nach der Bedeutung der Gestalt, wusste aber den Angriff des Künstlers auf seine Kasse geschickt zu parieren, indem er ihm seine Erläuterung, es sei die „Discrezione“ (die Billigkeit, Dankbarkeit) mit dem Ratschlage beantwortete, ihr die „Geduld“ als Begleiterin zu geben, damit sie sich in guter Gesellschaft befände. Die Anekdote ist ganz im Geiste der florentinischen Bonmots, mit denen die Schriftsteller ihre Werke zu würzen liebten, erfunden; Mantegna erscheint uns aber doch in allem als zu ernster Künstler und als ein zu heftiger, gerader Charakter, als dass man glauben sollte, er hätte seine Forderungen nicht eher durch ein freies Wort als durch eine versteckte, boshafte Anspielung vorgebracht. Wichtiger für die Beurteilung seiner Arbeitsweise überhaupt ist die Erklärung in seinem Schreiben an den Markgrafen vom 15. Juni 1489, dass er die ganze Arbeit allein ausführe. Alles deutet darauf hin, dass bis in die letzte Zeit dies seine ständige Gewohnheit gewesen sei, und dass man mit Unrecht von einer stärkeren Teilnahme von Schülern an seinen eigenen Werken spricht.

Für die Erkenntnis der künstlerischen Entwickelung Mantegnas liefern die trockenen Beschreibungen der Gemälde keine neuen Elemente, wir können nur aus der Thatsache seiner Berufung und aus dem hohen Ansehen, welches das Werk genossen hat, uns einen Begriff machen, wie hoch sein Ruhm in ganz Italien damals schon verbreitet gewesen sein muss. Er selber hatte das volle Bewusstsein seiner künstlerischen

[1] Ein Unbekannter, der in einem Exemplar des Vasari Notizen hinterlassen hat, will 1684 eine Zeichnung zu dieser Gestalt in drei Stellungen erworben haben, s. *Archivio storico Lombardo* II (1875), p. 428.

Verantwortung seinem Fürsten und sich selber gegenüber, um in Rom, wo damals die Zusammenarbeit der tüchtigsten Künstler aus allen Teilen des Landes einen scharfen Wettstreit hervorrief und die Anforderungen an ihre Leistungen hoch spannte, unter den ersten seinen Platz zu behaupten. „Das Werk ist gross," schreibt er am 15. Juni 1489, „für einen einzelnen Menschen, der Ehre einlegen will, besonders in Rom, wo so viele Urteile tüchtiger Männer gehört werden: Und wie beim Rennen der Berberrosse das erste das Palio gewinnt, so muss auch ich es zuletzt doch erringen, wenn es Gott gefällt."

Abb. 103. Medaille auf Papst Innocenz VIII. (Francesco Francia zugeschrieben.)
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

Abb. 104. Heilige Familie. Auf Leinwand. In der Kapelle Mantegnas in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

KAPITEL IX.

DIE GROSSEN ALTARGEMÄLDE UND ANDERE RELIGIÖSE BILDER DER SPÄTZEIT.

Die neue grossartige Auffassung, die in der leidenschaftlich bewegten Vortragsweise des Triumphes Cäsars ihren wirkungsvollsten Ausdruck gefunden hat, kann hier wohl wesentlich aus Mantegnas freier Anschauung der Antike abgeleitet werden. Es ist aber keineswegs sein Verhältnis zur Antike allein, das ihn von der tiefen, aber beschränkten Betrachtung des Natureinzelnen zu der geistigen Höhe der Lebensanschauung geführt hat, von der aus er seinen Gegenstand mit dem hell widerstrahlenden Lichte seiner grossen und freien Idee des Göttlichen durchleuchtet.

Ein gewaltiger Umschwung des gesamten Lebens hatte sich seit der Mitte des Jahrhunderts vorbereitet. Die Vorgänge der Zeitgeschichte in Italien nahmen einen grossartigeren Charakter an. Einzelne bedeutende Staatswesen hatten sich zu kräftigen und durch Angliederung der kleineren benachbarten zu erweitern begonnen, wie Venedig, Mailand, Florenz, der Kirchenstaat und Neapel. An die Stelle der kleinen Fehden zwischen den einzelnen Städten, vornehmlich der Nachbarn gegeneinander, deren Regelmässigkeit durch das mehr Spott erregende als bedeutungsvolle Erscheinen eines machtlosen deutschen Kaisers oder den vergeblichen Versuch eines Papstes, die Völker der Christenheit zum Kampfe gegen die Türken zu vereinigen, kaum unterbrochen wurde, beginnen nun die grossen Kriege der Staatenliguen gegen einzelne übermächtige Gemeinwesen, wie

Venedig oder Mailand, zu treten. Kluge und mächtige Fürstengestalten, wie die Medici, Alfonso von Neapel, Francesco Sforza erheben sich und machen wenigstens den Versuch, den dann die Päpste mit nicht grösserem Erfolge wiederholen, die Staaten Italiens unter ihre Herrschaft zu zwingen. Das Eindringen Karls VIII. von Frankreich in Italien erinnert die von Hass und Neid gegeneinander erfüllten italienischen Staaten zum ersten Male an ihre nationale Zusammengehörigkeit und einigt sie wenigstens für einen Augenblick zum Kampfe gegen den Fremden.

Klarer und bestimmter lassen sich nun die politischen und wirtschaftlichen Gegensätze der Landschaften erkennen, eine festere Form gewinnen für die Italiener die fremden Staaten, die sie bedrängen oder mit ihnen in lebhafteren geistigen und kaufmännischen Verkehr treten. Grosse wissenschaftliche Entdeckungen, eine neue Art der Kriegsführung durch neue Waffen, kühne Fahrten in ferne Länder, die dem ganzen Leben neue Formen zu geben beginnen, neue politische und wirtschaftliche Probleme erstehen lassen, alles das, durch die Mittel der mechanischen Vervielfältigung und die besseren Verkehrsverhältnisse verbreitet, musste den Gesichtskreis der denkenden Menschen gewaltig erweitern und ihre Blicke von der Einzelerscheinung der nächsten Umgebung und des Tages auf einen weiteren Umkreis und auf ferner liegende Aussichten für die Zukunft lenken.

Dem beobachtenden und empfindenden Menschen mussten neue Vorstellungen sich bilden und sich mit der in eindringlichstem Eifer wiedererworbenen Kenntnis der antiken Kultur zu einem eigenartigen, anregenden Bilde zusammenschliessen. Den erleuchteten Geistern musste die Ahnung von einem grossen inneren, logischen Zusammenhange der einzelnen Ereignisse in der Geschichte wie der beobachteten Thatsachen in der Natur, ganz verschieden von dem äusserlich willkürlichen, den die mittelalterliche Scholastik konstruiert hatte, aufgehen. Sie konnte einen Toscanelli oder Columbus zur spekulativen Erdbetrachtung und zu grossen Unternehmungen, einen Macchiavelli zu einer philosophischen und realistischen Geschichtsbetrachtung, einen Pico della Mirandola zu einer ganz unabhängigen moralischen Weltanschauung führen; in der Phantasie des geistvollen Künstlers, auch wenn er nicht unmittelbar von den Ereignissen berührt war, musste der weitere, freiere Ausblick in Vergangenheit und Zukunft und in die Ferne, die Erweiterung des Gedankenreiches durch die tiefere Erfassung des rein menschlichen Inhaltes antiker Philosophie eine innere Erregung erzeugen, ein Gefühl der geistigen Selbständigkeit, der Berechtigung des Modernen, der eigenen Ideale gegenüber dem

althergebrachten Gedankeninhalt der Gegenstände, ein Streben nach Ausdruck der tief die Seele bewegenden grossen Probleme des menschlichen Lebens in übermenschlich gewaltigen Formen und Bewegungen.

Wie Columbus von fernen Meeren neue Welten fordert, so sucht die Phantasie Michelangelos dem christlichen Himmel titanenhafte Gestaltungen zum Ausdruck seiner Weltanschauung abzuringen. Die Macht der erregten *Phantasie* hat über den Sinn für die Wirklichkeit, der die frühere Kunst geleitet hatte, die unbedingte Herrschaft gewonnen und durchbricht auch die Schranken, die der kirchliche Geist den religiösen Stoffen stellte. Die frühe Quattrocentokunst hatte sich mit feurigem Eifer und tiefer Empfindung der Natur genähert, aber wesentlich auf die Durchbildung der Einzelform ihre Kraft gewandt und im allgemeinen die althergebrachte, typische Form der Kompositionen, zumal der religiösen, wenig geändert, die neue Generation sucht auch im Kultbilde die naturwahre Form zu steigern und den kirchlichen Inhalt mit ihrer künstlerischen, mehr durch die grossen Eindrücke von aussen als durch die religiösen Vorstellungen selber genährten Phantasie zu erfüllen.

Schon lange bevor uns in den hinreissenden Schöpfungen der grossen Meister der Blütezeit diese Entwickelung abgeschlossen entgegentritt, sehen wir in ihren genialen Vorgängern, in Meistern wie Botticelli, Signorelli und in unserem Mantegna diese Wandlung sich vollziehen. Auch in der Ausbildung des religiösen Bildes gehört Mantegna zu den bahnbrechenden Künstlern an der Schwelle der Hochrenaissance.[1]

Wir haben gesehen, wie Mantegna in seinen frühen Altarbildern nach dem Ausdrucke rein menschlicher Empfindungen strebt, aber in der Komposition, besonders im Lukasaltar und im Bilde von S. Zeno noch wesentlich an dem alten Schema des Kultbildes, so sehr er es auch zu beleben und innerlich zu motivieren versteht, festhält. Still und in sich gekehrt schliessen sich seine Gestalten melancholisch in beschaulichem Sonderleben gegeneinander ab. Nun aber scheint eine starke Aufregung die Heiligen aus ihrem Traumleben aufgestört zu haben, sie schliessen sich zusammen und treten in engere Beziehung zu einander und zum Beschauer und nähern sich in lebhafter, freier Bewegung der thronenden Madonna. Mantegna hatte schon in dem S. Zeno-Altar, der in der äusseren Form noch als Triptychon mit Predellen zusammengesetzt war, in den drei Haupttafeln die Einheit

[1] Vgl. die Studie BURCKHARDTS über das Altarbild in der italienischen Kunst in seinen *„Beiträgen zur ital. Kunstgeschichte“*, in der Mantegnas Schaffen mit Recht die höchste Bedeutung für die Entwickelung des Altarbildes beigemessen wird.

des Ortes durch den gemeinsamen architektonischen Hintergrund stark betont; nun wird sie aber äusserlich, in der Beschränkung der Darstellung auf einen bestimmten Raum, in einem einheitlichen Bilde, und ideell durch die Konzentration der Teilnahme, durch eine einheitliche Handlung oder Empfindung künstlerisch konsequent durchgeführt.

Mantegnas Madonna della Vittoria ist, wenn auch nicht die erste, so doch die erste vollständig ungezwungene und innerlich überzeugende Lösung dieser Aufgabe.[1] Es ist nicht mehr ein bloss materielles Zusammensein der Heiligen, die jeder für sich bleiben, wie in den früheren Bildern, sondern eine geistige Vereinigung durch die gleiche Stimmung der Heiligen, die durch eine ideelle Vorstellung zur Begeisterung erregt sind. In der Inbrunst des anbetenden Menschen, in der momentan sich ausdrückenden Verehrung der Heiligen und vor allem in der bewussten Würde des Göttlichen ist der religiösen Darstellung die weihevolle Feierlichkeit einer überirdischen Erscheinung gegeben. Suchte der Künstler früher die ceremonielle Form des alten Kultbildes ganz der menschlichen Empfindung zu nähern, so geht er hier über das einfach Menschliche hinaus zum Ausdrucke des überirdisch Hohen in Form und Empfindung, nicht durch äussere Symbolik, sondern durch die Steigerung des Seelenlebens.

Vor allem ist es der Träger der Gottesidee, das Christkind, das einen vollständig neuen, grossen Charakter erhält. Es ist nicht mehr das einfache, frische, natürliche Menschenkind der frühen Werke sondern der seiner selbst bewusste Gott, voll Hoheit und Sicherheit in Stellung und Bewegung, voll Ernst und Begeisterung, von ideal schöner Knabengestalt, in dem das Rätsel des menschlichen Lebens, das Kämpfen und Streben nach hohen Idealen und schmerzvolles Leiden als Notwendigkeit erscheinen lässt, sich verkörpert. Die Madonna wird zur demütigen, liebevollen Trägerin, zur Vermittlerin seines Segens. Gegenüber der früheren Auffassung ist das Verhältnis von Mutter und Kind geradezu umgekehrt. Statt der Madonna wird Christus der körperliche und geistige Mittelpunkt der Darstellung. Es liegt hierin entschieden eine Vertiefung der religiösen Idee, die bei Michelangelo dann zur Individualisierung Gott Vaters führt,

[1] Siehe BURCKHARDT, a. a. O. p. 37. Man vergleiche das bekannte Votivbild des Herzogs Federico von Urbino von Piero della Francesca (Fra Carnevale zugeschrieben) in der Brera in Mailand, eines der frühesten Beispiele einer einheitlichen Komposition der Heiligenversammlung. Weder die Madonna noch das — schlafende — Kind, noch die anderen Heiligen sind zu dem anbetend knieenden, starr vor sich hinblickenden Herzoge in innere Beziehung gesetzt. Die nordische, niederländische Kunst war hierin der italienischen schon lange vorangegangen.

XVII.

Madonna mit dem Kinde umgeben von Cherubim

MAILAND. BRERA.

des Ortes durch den gemeinsamen architektonischen Hintergrund stark betont; nun wird sie aber äusserlich, in der Beschränkung der Darstellung auf einen bestimmten Raum, in einem einheitlichen Bilde, und ideell durch die Konzentration der Teilnahme, durch eine einheitliche Handlung oder Empfindung künstlerisch konsequent durchgeführt.

Mantegnas Madonna della Vittoria ist, wenn auch nicht die erste, so doch die erste vollständig ungezwungene und innerlich überzeugende Lösung dieser Aufgabe.[1] Es ist nicht mehr ein bloss materielles Zusammensein der Heiligen, die jeder für sich bleiben, wie in den früheren Bildern, sondern eine geistige Vereinigung durch die gleiche Stimmung der Heiligen, die durch eine ideelle Vorstellung zur Begeisterung erregt sind. In der Inbrunst des anbetenden Menschen, in der momentan sich ausdrückenden Verehrung der Heiligen und vor allem in der bewussten Würde des Göttlichen ist der religiösen Darstellung die weihevolle Feierlichkeit einer überirdischen Erscheinung gegeben. Suchte der Künstler früher die ceremonielle Form des alten Kultbildes ganz der menschlichen Empfindung zu nähern, so geht er hier über das einfach Menschliche hinaus zum Ausdrucke des überirdisch Hohen in Form und Empfindung, nicht durch äussere Symbolik, sondern durch die Steigerung des Seelenlebens.

Vor allem ist es der Träger der Gottesidee, das Christkind, das einen vollständig neuen, grossen Charakter erhält. Es ist nicht mehr das einfache, frische, natürliche Menschenkind der frühen Werke sondern der seiner selbst bewusste Gott, voll Hoheit und Sicherheit in Stellung und Bewegung, voll Ernst und Begeisterung, von ideal schöner Knabengestalt, in dem das Rätsel des menschlichen Lebens, das Kämpfen und Streben nach hohen Idealen und schmerzvolles Leiden als Notwendigkeit erscheinen lässt, sich verkörpert. Die Madonna wird zur demütigen, liebevollen Trägerin, zur Vermittlerin seines Segens. Gegenüber der früheren Auffassung ist das Verhältnis von Mutter und Kind geradezu umgekehrt. Statt der Madonna wird Christus der körperliche und geistige Mittelpunkt der Darstellung. Es liegt hierin entschieden eine Vertiefung der religiösen Idee, die bei Michelangelo dann zur Individualisierung Gott Vaters führt,

[1] Siehe BURCKHARDT, a. a. O. p. 37. Man vergleiche das bekannte Votivbild des Herzogs Federico von Urbino von Piero della Francesca (Fra Carnevale zugeschrieben) in der Brera in Mailand, eines der frühesten Beispiele einer einheitlichen Komposition der Heiligenversammlung. Weder die Madonna noch das — schlafende — Kind, noch die anderen Heiligen sind zu dem anbetend knieenden, starr vor sich hinblickenden Herzoge in innere Beziehung gesetzt. Die [illegible] war hierin der italienischen schon lange vorangegangen.

XVII.

Madonna mit dem Kinde umgeben von Cherubim

MAILAND, BRERA.

der bis dahin nur ein Scheindasein in der Kunst geführt hatte. Diese heroisierende Auffassung der christlichen Gottheiten ist ohne Frage wesentlich von der Antike abhängig.

Diesen Geist atmet schon dasjenige Madonnenbild, das an den Anfang der glänzenden Reihe religiöser Darstellungen, die Mantegnas letzte Schaffenszeit verherrlichen, gestellt werden muss. Die *Madonna* der Gallerie der Brera in Mailand, die erst vor kürzerer Zeit unter einer, ganze Teile des Bildes verhüllenden, venezianischen Uebermalung als Werk Mantegnas gewissermassen entdeckt worden ist, gehört schon durchaus in den Stimmungskreis der Triumphe (s. Tafel XVII); feine Beobachtung des wirklichen Lebens verbindet sich mit dem Ausdrucke einer durch die momentane Erregung in das Heroische gesteigerten Empfindung. Das Werk steht schon ganz auf dem Boden der grossen repräsentativen Altarbilder der letzten Periode, geht ihnen aber in der technischen Ausführung augenscheinlich voran. Es ist sehr wahrscheinlich, dass uns in dieser Madonna der Brera jenes Bild erhalten ist, das Mantegna im Jahre 1485 für die Herzogin Eleonora von Ferrara, die Mutter der Braut des jungen Markgrafen Francesco von Mantua, gemalt hat.[1]

Die kunstsinnige Mutter Isabellas hatte das Bild augenscheinlich schon vor einiger Zeit bei Mantegna bestellt, als sie ihren zukünftigen Schwiegersohn bat, den säumigen Maler zur schnellen Vollendung anzuhalten. Nicht weniger als sechs Briefe, vom November und Dezember 1485, zwei, die zwischen Francesco und Eleonora gewechselt sind, und vier, die vom Markgrafen an Mantegna gerichtet wurden, sind uns über das „quadro de la Madonna cum alcune altre figure“ (mit denen wohl die Engelsköpfe des Hintergrundes gemeint sind) erhalten.[2] Eleonora legte offenbar grossen Wert auf das Bild, und Francesco scheint lebhaft gewünscht zu haben, sich gefällig zeigen und das Gemälde selber zum Feste als Geschenk nach Ferrara bringen zu können; er wird nicht müde, dem Maler alle Sorgfalt anzuempfehlen und seinen Ehrgeiz anzustacheln,

[1] Siehe Frizzoni in der *Zeitschr. für bild. Kunst* 1886, p. 101 u. 156; *L'Art* 1886 janvier; *Gaz. des Beaux-Arts* 1886, Mai; *Illustrazione italiana* 1886, Januar; Gruyer, *L'Art ferrarais* I, p. 410. Im Inventar der Guardaroba Estense von 1493 wird das Bild in der That erwähnt: „quadro de legno depincto cum nostra dona et figliolo cum serafini de mano del sopradicto Mantegna.“ — Siehe Campori, *Raccolta di Cataloghi*, Modena 1870, p. 1 und eine Kopie danach: „un altro quadro retracto dal sopradicto de mano de uno modense.“ — Siehe Venturi, *Arch. stor. d. Arte* III (1890), p. 380 No. 5.

[2] Siehe Baschet, *Gazette des Beaux-Arts* XX, p. 412 und *Giornale di erudizione artistica* I, p. 199 (s. Anhang).

ja er stellt ihm sogar ein reiches Geschenk in Aussicht. Mantegna seinerseits wird dafür nicht unempfindlich gewesen sein und alles daran gesetzt haben, die kunstsinnige Familie, die nun in enge Beziehungen zu seinem Fürsten getreten war, durch ein besonders vorzügliches und auch äusserlich glänzendes Werk zu befriedigen. Es mag ihm auch daran gelegen haben, den trefflichen Malern in Ferrara, die zwar aus seiner Schule in Padua hervorgegangen waren, aber doch selbständig sich weiter entwickelt hatten, zu zeigen, dass er immer noch als der Führende voranschreite. Vielleicht ist die Anstrengung, die wir Mantegna hier in der koloristischen Ausführung seines Werkes machen sehen, nicht zum wenigsten auf eine Rivalität mit den Ferraresen, wie Francesco Cossa, Cosme Tura, Ercole Roberti, Domenico Panetti u. a., deren Bilder sich gerade durch ihre leuchtende emailartige Färbung auszeichneten, zurückzuführen. Die Vollendung des für die Hausandacht bestimmten Gemäldes würde dann also gerade mit dem Beginne der Arbeit an dem Triumph zusammenfallen, mit dem es in der That stilistisch aufs engste verwandt ist. Die breitere Haarbehandlung, die stark bewegten, vollen, noch weichen und fliessenden Gewandfalten, die kräftigen, fleischigen, aber noch nicht weichlich breiten Körperformen stimmen ganz mit der Manier der Triumphbilder überein.

Die Komposition erinnert in ihrer geschlossenen Form mit dem Kranze von Engelsköpfen ringsum an donatelleske Reliefs, das Bild hat aber in seinen Formen durchaus nicht reliefartigen Charakter, die Gestalten treten plastisch voll heraus und sind breit und malerisch behandelt. Es ist sogar das farbenprächtigste Werk, das Mantegna geschaffen hat; nie wieder scheint es ihm gelungen zu sein, so warme emailartig glänzende Töne zu finden wie in diesem Gemälde. Nicht ohne Interesse hören wir deshalb in einem Briefe des Markgrafen an Mantegna von einem bestimmten Firnis, den er aus Venedig holen lässt (Brief vom 15. Dez. 1485). Mantegna hat sich nie dazu entschlossen, von der Temperatechnik zur Oelmalerei überzugehen, aber, wie es scheint, sucht er doch, besonders hier, durch die klare, warme Temperauntermalung und durch die Anwendung von feinen Firnissen in Lasuren und im Ueberzug mit der Wirkung der Oeltechnik in Wettstreit zu treten. Das leuchtende Rot des Kleides der Madonna steht wundervoll mit ihrem blauen (wohl nachgedunkelten) Mantel mit grünem Futter zusammen, von dem sich die hell-gelblich warme Fleischfarbe des Kindes wirkungsvoll abhebt. Unter dem Mantel der Madonna kommt am Knie und an den Aermeln wieder das rote Gewand hervor. Die Engel mit ihren bunten Flügeln zwischen

den hell beleuchteten Wölkchen bilden einen prächtigen Rahmen um die tiefer und ruhiger getönte Gruppe der Madonna mit dem Kinde.

Schon durch die helle warme Färbung des leuchtenden Fleisches ist das Christuskind als die Hauptgestalt hervorgehoben. Während in den Engeln mit entzückender Natürlichkeit frische Burschen dargestellt sind, die wie die Chorknaben übermütig mehr schreien als singen, eine Reihe der verschiedenartigsten, wunderbar fein beobachteten Kindertypen, denen man fast ansehen kann, welchen Ton jeder singt, tritt uns in dem Jesusknaben ein hoheitsvoller Gott entgegen. Wie ein Triumphator schreitet er auf dem Schosse der Mutter, die ihn kaum zu berühren wagt. Die Umarmung ist nur eine mechanische Bewegung, sein Blick ist voll Begeisterung in die Höhe gerichtet und sein Ohr lauscht dem Gesange der Engel, als ob er für ihn mehr bedeutete als blosse Töne. Die kräftige Bewegung mit der stark herausgebogenen linken Hüfte und dem weit zurückgestreckten Beine zeigt schon vollkommen ein charakteristisches Bewegungsmotiv der späteren Gemälde Mantegnas.

Auch das Gesicht der Madonna hat schon die Breite und Fülle des späteren Frauentypus, wie ihn die letzten Werke vollentwickelt zeigen. In diesem edelgeformten Antlitz von höchster Regelmässigkeit der Züge, von vollen aber doch festen Formen, liegt noch die Tiefe und Innerlichkeit des Ausdruckes der früheren Madonnen Mantegnas, aber auch schon eine innere Erregung, die durch die Musik der Engelstimmen hervorgebracht ist, frei von der melancholischen Traurigkeit ihrer Schwestern in den früheren Werken des Künstlers; voll innerer Seligkeit scheint sie, versunken im Hören und Geniessen der süssen Töne, ihren Gedanken nachzuhängen. Wunderbar ist hier die Wirkung der Musik auf ein zartes, empfindungsvolles Gemüt wiedergegeben. Auch Raffael hat keine edlere, gedankenvollere Madonnengestalt geschaffen als diese schönste der Madonnen Andreas.

Mischen sich in der Madonna in der Brera noch Elemente der älteren Weise in den Stil, den Mantegna gerade damals durch den Triumph Cäsars zur vollen, klaren Entwickelung zu bringen begann, so ist in dem zehn Jahre später, kurz nach der Vollendung des Triumphes entstandenen, grossartigsten und wirkungsvollsten Altarbilde des Meisters, in der *Madonna della Vittoria* im Louvre in Paris, jene heroische, emphatische Auffassungsweise, die ich eingangs, soweit das mit blassen Worten möglich ist, zu charakterisieren und zu erklären versucht habe, in allen Zügen und Formen des Werkes zur ausschliesslichen Herrschaft gelangt (s. Tafel XVIII).

Zu dem Christkinde, das auf dem Schosse der thronenden Madonna wie schwebend steht, blickt um Rettung und Sieg flehend der auf der Stufe des Thrones knieende Markgraf empor, und der Segen des Heilands, den die Mutter zu übermitteln scheint, verheisst ihm Erfüllung seines heissen Wunsches. So feierlich ist der Augenblick, in dem die Madonna unter prachtvoller Laube auf kostbarem Throne, von den himmlischen Streitern Michael und Georg und den beiden Schutzheiligen Mantuas Andreas und Longinus umgeben, dem Bittflehenden erscheint und sich freundlich zu ihm neigt, so inbrünstig ist das Gebet des kriegsgerüsteten Heerführers, dem die heiligen Streiter freundlich ihre Blicke zuwenden, dass es wohl ein grosses Werk, ein schwerer, heiliger Krieg sein muss, für den die Hilfe des Himmels dem Ritter gewährt wird.

Gross und bedeutungsvoll schien in der That allen, die ihre Blicke über das Gewöhnliche erhoben, der Moment, in dem der junge Markgraf Francesco von Venedig, der Führerin eines Bundes fast aller italienischen Staaten, zum Feldherrn erwählt, sich an die Spitze ihres Heeres stellte, des ersten, das ein „italienisches“ genannt werden konnte, das nicht gegen einen italienischen Bruderstaat sondern gegen den fremden Eindringling, gegen König Karl VIII. von Frankreich gesammelt war, eines Heeres so zahlreich und glänzend, wie es Italien noch nicht gesehen hatte.

Lodovico Sforza (il Moro) hatte nach der Ermordung seines Bruders, Herzog Galeazzo Marias von Mailand, zuerst als Vormund für dessen Sohn Gian Galeazzo die Regierung geführt, dann aber den Neffen ganz beiseite geschoben und die Herrschaft vollständig an sich gerissen. Als nun die junge Gattin Gian Galeazzos ihren Vater, König Fernando von Neapel, zum Schutze für ihren Gatten und für ihren Sohn gegen den Usurpator aufrief und Fernando eine drohende Haltung gegen Lodovico anzunehmen begann, suchte Lodovico die Gefahr dadurch von sich abzuwenden, dass er König Karl VIII. von Frankreich aufstachelte, seine Rechte auf das Königreich Neapel geltend zu machen. Der unternehmungslustige König ergriff mit Freuden die Gelegenheit und drang im September 1494 in Italien ein. Zuerst besetzte er Mailand und zog dann im Triumph durch ganz Italien nach Neapel, das er bald in seine Gewalt gebracht hatte. Nun erst erwachte in den italienischen Staaten, die bis dahin schadenfroh einer des anderen Unglück mit angesehen und zum Teil sogar Karl als ihren Befreier begrüsst hatten, die Empfindung der gemeinsamen Gefahr, die sie endlich zu einer Liga gegen Karl vereinigte. Mit grosser Feierlichkeit wurde der Bund von Venedig, Urbino, Mantua, Mailand, Ferdinand von Spanien und Kaiser Maximilian am 12. April 1495 in Venedig abgeschlossen

und dem Markgrafen Francesco als General des Bundesheeres der Kommandostab überreicht.

Karl war indessen auf die Nachricht von dem Bündnisse der italienischen Staaten eilig nach Norden aufgebrochen, um gegen das Heer des Bundes aus der Heimat Hilfstruppen heranzuziehen. Francesco hatte nun den Plan, dem französischen Heere den Rückzug abzuschneiden und es so zu vernichten. Am Taro bei Fornovo stellte er sich am 6. Juli 1495 dem nordwärts ziehenden französischen Heere entgegen, um ihm den Durchzug durch die Apenninpässe zu verlegen. In kühnem Ungestüm dringt Francesco, umgeben von den tapfersten Rittern Italiens vor und schlägt die Franzosen siegreich bis hinter ihr Lager zurück. Die Schlacht scheint gewonnen und das ganze französische Heer dem Untergange geweiht, aber die Beutegier zieht die Stradioten vom Kampfe ab zur Plünderung des feindlichen Lagers und lässt Karl Zeit, sein Heer wieder zu sammeln und zu ordnen und durch die aufgelösten Scharen der Bundestruppen sich den Weg nach Norden zu bahnen. Francesco selber kämpft auf das tapferste in der ersten Linie und gerät in höchste Lebensgefahr, in der er der Madonna eine Kirche zu weihen gelobt.[1]

Allerdings war das französische Heer zuerst zurückgeschlagen worden, 2500 Tote bedeckten das Feld und mit 800 Soldaten waren viele vornehme Führer gefangen, das ganze Lager mit Karls Schatz und Kostbarkeiten erbeutet, aber auch die Italiener hatten starke Verluste erlitten und vor allem ihr Ziel, den Rückzug der Franzosen zu hindern, nicht erreicht. In der That wurden Francesco später von der venezianischen Republik hierüber harte Vorwürfe gemacht, er musste selber in Venedig erscheinen, um sich gegen die gegen ihn erhobenen Anklagen zu verteidigen. Er hatte wohl, als er mit Karl, der bei Vercelli Halt gemacht hatte, in freundschaftlich ritterlicher Weise sich begrüsste, den Verdacht der Venezianer erregt. Er war jedoch im stande, nachzuweisen, dass er sein Möglichstes gethan hatte und blieb in hohen Ehren und mit reichem Solde der Führer der venezianischen Truppen. Bei dieser Gelegenheit hat er das Emblem

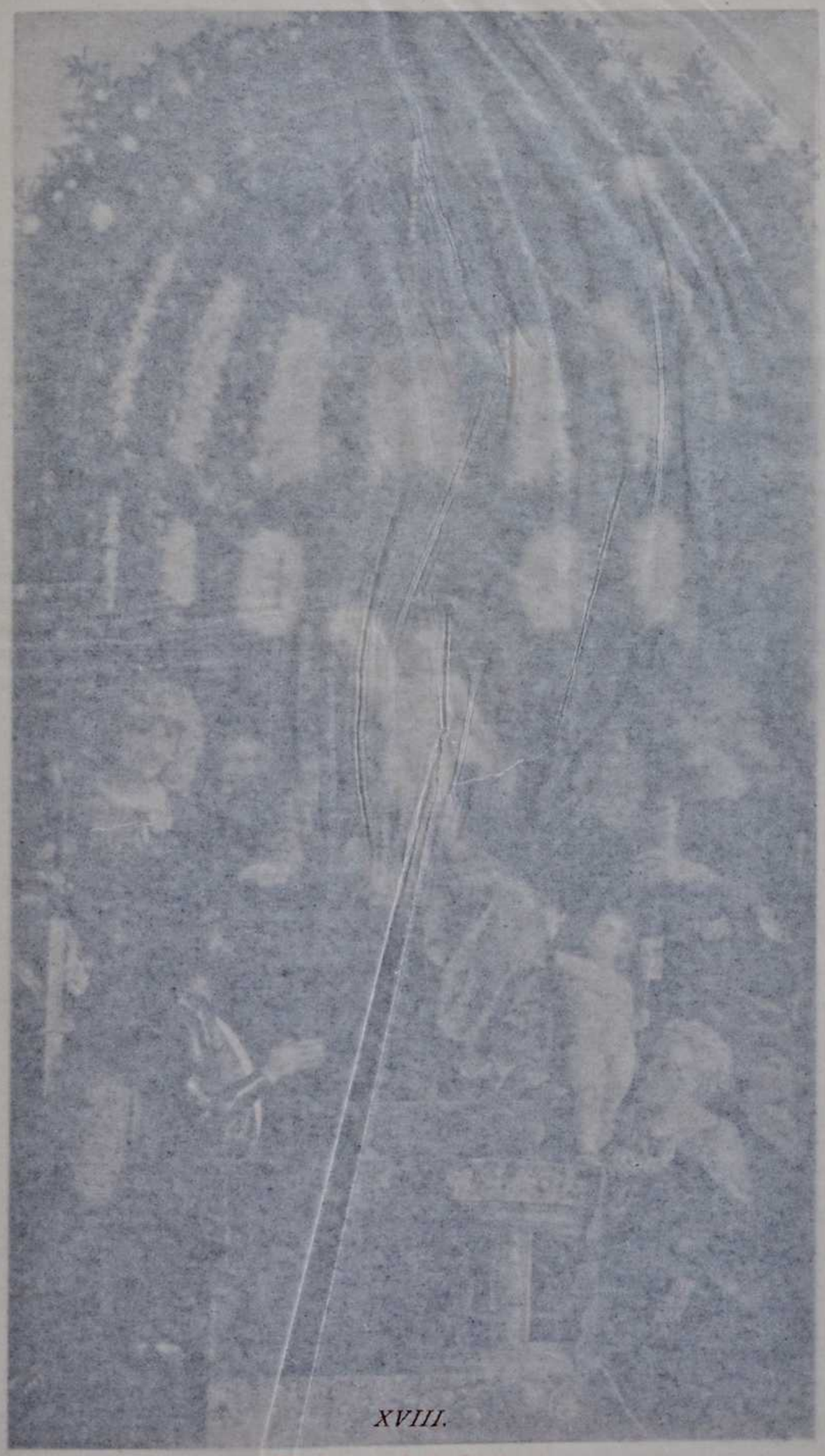
[1] Besonders anschaulich ist die Schlacht in den Berichten des venezianischen Proveditore und seiner Sekretäre geschildert. Siehe Malpieri, *Annali Veneti* im Archivio storico ital., serie I, VII, p. 335 ff. und Marin Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII*, ed. Fulin, im Arch. Veneto. App. 1873. Venezia; Luzio e Renier, *Francesco Gonzaga alla battaglia di Fornovo.* Arch. stor. ital. 1890. Die Darstellung in H. François Delaborde, *L'Expédition de Charles VIII en Italie.* Paris 1888, giebt eine sehr eingehende, aber durchaus parteiische Darstellung vom französischen Standpunkte aus.

(Impresa) einer goldenen Rute im Schmelztiegel über dem Feuer mit der Inschrift: „Domine probasti me et cognovisti“ angenommen.

In ganz Italien und vor allem in Mantua wurde die Schlacht als ein grosser Sieg gefeiert und Francesco ging sogleich daran, sein Gelübde zu erfüllen. Ein Umstand, der mit der Sache eigentlich nichts zu thun hatte, wurde von dem geistlichen Ratgeber des Markgrafen, einem Eremiten Girolamo Redini, der einst am Hofe gelebt und sich dann in das geistliche Leben zurückgezogen hatte, um einen um so grösseren Einfluss auf den Fürsten auszuüben, benutzt, die Ausführung des Unternehmens zu erleichtern. Im Jahre 1493 hatte der Jude Daniele Norsa in Mantua ein Haus gekauft und mit ausdrücklicher Erlaubnis des Bischofs ein an demselben befindliches Madonnenbild entfernt. Durch Böswillige wurde nun bei einer Prozession die Wut des Pöbels auf Norsa gelenkt, an dessen Hause man die christliche Religion beleidigende Figuren und Inschriften angebracht hatte. Nur durch das energische Einschreiten des Bargello Jacopo da Capua konnte der Mann gerettet werden. Obwohl Norsa ganz korrekt gehandelt hatte, so wurde ihm doch die Entfernung des Madonnenbildes zum Vorwurf gemacht und ihm eine Geldbusse auferlegt. Nach der Schlacht nun benutzte der fanatische Eremit die Gelegenheit, dem Marchese vorzustellen, dass nicht allein durch die Entfernung des Bildes die Madonna beleidigt worden sei, sondern dass auch auf dem Platze ursprünglich eine Kirche gestanden habe, die wiederhergestellt werden müsse. Norsa musste nun noch das Haus abtreten und 110 Dukaten obendrein zahlen, die Meister Mantegna für die Anfertigung des Altarbildes der neuen Kirche der *Madonna della Vittoria* erhalten sollte. Die Kirche wurde von Bernardo Ghisolfo gebaut, wie Vasari erzählt, nach den Angaben und Zeichnungen Mantegnas selber.

Am 30. August 1495 hatte der Meister, wie aus dem Briefe Bischof Sigismondo Gonzagas an den Marchese hervorgeht, das Gemälde noch nicht begonnen und schon am 6. Juli des folgenden Jahres, dem Jahrestage der Schlacht, konnte es in feierlicher Prozession von Mantegnas Atelier in seinem Hause bei S. Sebastiano nach der neuen Kirche übergeführt werden; die Feierlichkeit ist uns in Briefen Isabellas und Antimacos an den damals abwesenden Markgrafen eingehend beschrieben. Der Künstler hatte also das grosse Werk, das allgemein die höchste Bewunderung erregte, in weniger als zehn Monaten vollendet.[1] Der alte,

[1] Ueber die Geschichte des Bildes siehe Attilio Portioli, *La vera storia d'un dipinto celebre* im Giornale di erudizione artistica II (1873), p. 145 und derselbe: *La chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna* in den Atti dell' Accademia Virgiliana di Mantova 1882/83 (Estratto, Mantova, Mondovi 1883), s. auch Archivio storico dell' Arte



XVIII.

Madonna della Vittoria

PARIS. LOUVRE.

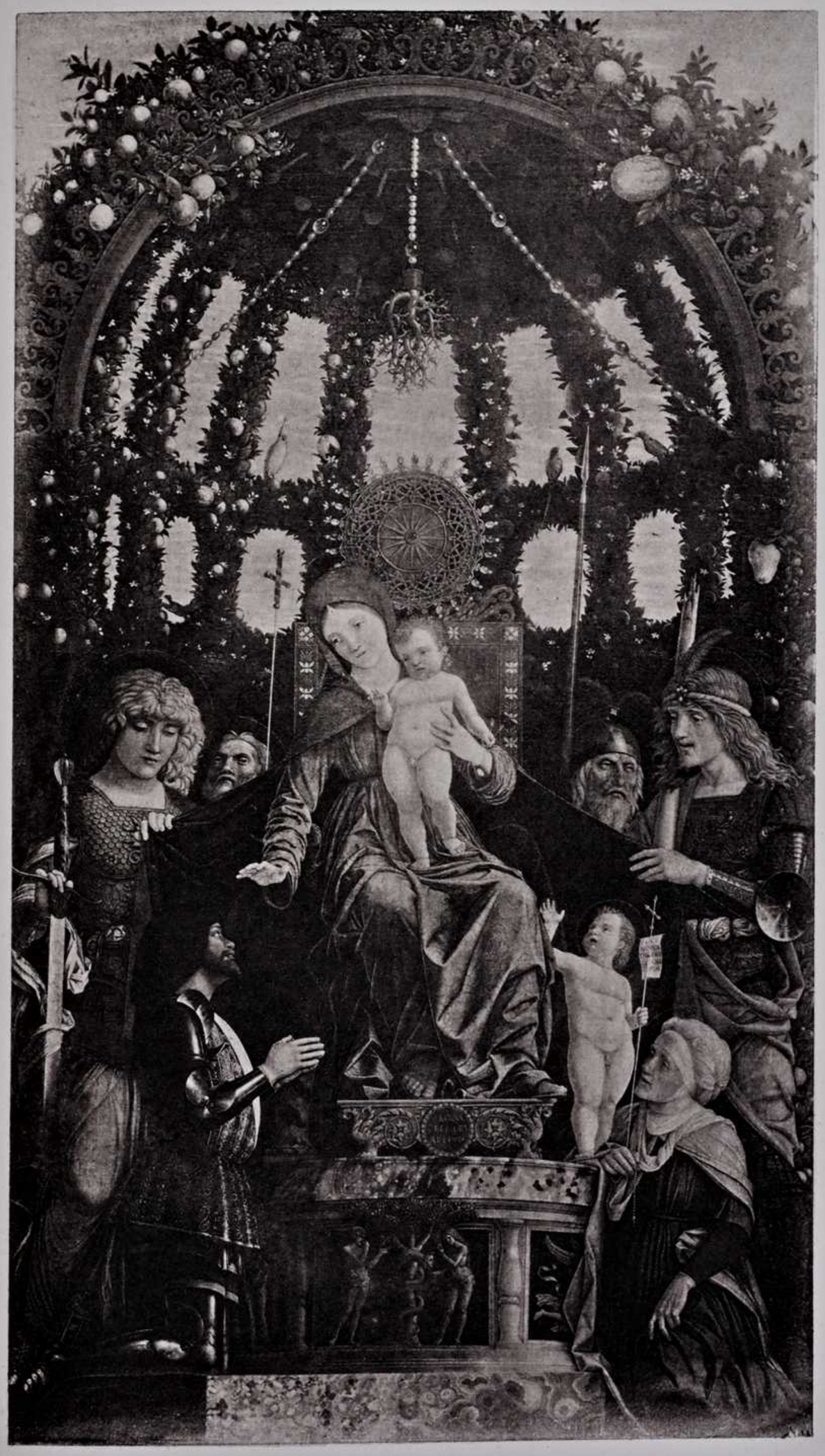
(Impresa) einer goldenen Rute im Schmelztiegel über dem Feuer mit der Inschrift: „Domine probasti me et cognovisti“ angenommen.

In ganz Italien und vor allem in Mantua wurde die Schlacht als ein grosser Sieg gefeiert und Francesco ging sogleich daran, sein Gelübde zu erfüllen. Ein Umstand, der mit der Sache eigentlich nichts zu thun hatte, wurde von dem geistlichen Ratgeber des Markgrafen, einem Eremiten Girolamo Redeg, der einst am Hofe gelebt und sich dann in das geistliche Leben zurückgezogen hatte, um einen um so grösseren Einfluss auf den Fürsten auszuüben, benutzt, die Ausführung des Unternehmens zu erleichtern. Im Jahre 1494 hatte der Jude Daniele Norsa in Mantua ein Haus gekauft und mit ausdrücklicher Erlaubnis des Bischofs ein an demselben befindliches Madonnenbild entfernt. Durch Böswillige wurde nun bei einer Prozession die Wut des Pöbels auf Norsa gelenkt, an dessen Hause man die christliche Religion beleidigende Figuren und Inschriften angebracht hatte. Nur durch das energische Einschreiten des Bargello Jacopo da Capua konnte der Mann gerettet werden. Obwohl Norsa gar korrekt gehandelt hatte, so wurde ihm doch die Entfernung des Madonnenbildes zum Vorwurf gemacht und ihm eine Geldbusse auferlegt. Nach der Schlacht nun benutzte der fanatische Eremit die Gelegenheit, dem Marchese vorzustellen, dass nicht allein durch die Entfernung des Bildes die Madonna beleidigt worden sei, sondern dass auch auf dem Platze ursprünglich eine Kirche gestanden habe, die wiederhergestellt werden müsse. Norsa musste nun noch das Haus abtreten und 150 Dukaten obendrein zahlen, die Meister Mantegna für die Anfertigung des Altarbildes der neuen Kirche der *Madonna della Vittoria* erhalten sollte. Die Kirche wurde von Bernardo Ghisolfo gebaut, wie Vasari erzählt, nach den Angaben und Zeichnungen Mantegnas selbst.

Am 30. August 1495 hatte der Meister, wie aus dem Briefe Bischof Sigismondo Gonzagas an den Marchese hervorgeht, das Gemälde noch nicht begonnen und schon am 6. Juli des folgenden Jahres, dem Jahrestage der Schlacht, konnte es in feierlicher Prozession von Mantegnas Atelier in seinem Hause bei S. Sebastiano nach der neuen Kirche übergeführt werden; die Feierlichkeit ist uns in Briefen Isabellas und Antinoos an den damals abwesenden Markgrafen eingehend beschrieben. Der Künstler hatte also das grosse Werk, das allgemein die höchste Bewunderung erregte, in weniger als zehn Monaten vollendet.[1] Der alte

[1] Ueber die Geschichte des Bildes siehe Attilio Portioli, *La vera storia d'un dipinto celebre* im Giornale di erudizione artistica II (1873), p. 145 und derselbe: *La chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna* in den Atti dell' Accademia Virgiliana di Mantova 1882/83 (Estratto, Mantova, Mondovi 1883), s. auch Archivio storico dell' Arte

XXVIII
Madonna della Vittoria
PARIS, LOUVRE



heute verlorene Rahmen, der wohl auch von Mantegna gezeichnet worden ist, wird von Bettinelli besonders hervorgehoben, der auch ein Votivbild in Fresko von Mantegna über dem achten Bogen der Portici des Platzes gegenüber dem Uhrturm in Mantua erwähnt, in dem der Markgraf vor dem auf seinem Pferde reitenden Engel knieend dargestellt war, und von dem zu seiner Zeit noch einzelne Teile erhalten waren.[1]

Das spätere Schicksal des Bildes könnte fast wie eine Vergeltung für das doppelte Unrecht gegen die Wahrheit, der man durch die Darstellung der halb verlorenen Schlacht als eines grossen Sieges Gewalt angethan hatte, und gegen den unschuldigen Juden, der gegen alles Recht die Kosten hatte tragen müssen, erscheinen. Das Gemälde wurde von den Franzosen dreihundert Jahre nach ihrer angeblichen Niederlage im Jahre 1797 als Siegestrophäe nach Paris gebracht; es wurde 1815 nicht wieder zurückgegeben sondern ist in der Gallerie des Louvre verblieben. Die Kirche steht noch heute an der Ecke der via S. Simone und des vicolo della Vittoria — dessen Name das einzige in Mantua erhaltene Andenken an das ruhmredige Monument geblieben ist — und wird, allen alten Schmuckes beraubt, als Bildhaueratelier benutzt. Von den Gemälden, die die Wände schmückten, ist keine Spur mehr vorhanden.

In den Hauptzügen scheint die Komposition des Bildes dem Maler vorgeschrieben worden zu sein. In dem Briefe des Eremiten Girolamo vom 18. August 1495 heisst es, dass Mantegna auf inständige Bitte des Bischofs Sigismondo das Altarbild der Madonna della Vittoria malen werde, und dass unter dem Mantel der Madonna auf der einen Seite der Marchese mit seinen Brüdern, auf der anderen seine Gemahlin knieen solle. In einem zweiten Briefe vom 29. August, einem Meisterstück pfäffischer Kunst, durch offene Schmeicheleien und versteckte Androhung göttlicher Strafen den Sinn des leichtlebigen und wie alle seine Zeitgenossen sehr abergläubischen Fürsten zu lenken, teilt er noch weitere Vorschläge mit: zwei Heilige müssten den Mantel der Madonna halten, unter dem der Marchese in voller Rüstung knieen sollte, nämlich der heilige Georg und der heilige Michael, der eine siegreich durch die Kraft des Körpers, der andere durch die des Geistes, die beide mit der Madonna ihm den Sieg verliehen hätten. In der That halten in dem Gemälde diese beiden Heiligen den Mantel der thronenden Madonna, aber der Marchese kniet zur Linken ganz allein;

I (1888), p. 433 und besonders die an neuen Dokumenten reiche Schrift ALESSANDRO LUZIOS, *La Madonna della Vittoria del Mantegna* im „Emporium", Bergamo, November 1899 (vol. X, No. 59), p. 358 ff. (s. Anhang).

[1] BETTINELLI, *Delle lettere e delle arti in Mantova.* (Mantova 1774) p. 37.

zur Rechten kniet die heilige Elisabeth[1] als Begleiterin des Johannesknaben, der auf dem Sockel des Thrones stehend wie bewundernd zu Christus aufblickt. Im Hintergrunde bemerken wir Andreas und Longinus, die besonderen Schutzheiligen von Mantua. Ob man im einzelnen die Vorschriften für Mantegna geändert hat oder ob der Meister selbständig, seinem eigenen künstlerischen Gefühle folgend, von dem aufgestellten Programm abgewichen ist, wissen wir nicht. Jedenfalls muss die Komposition durch diese Beschränkung auf die Gestalt des Helden, des Markgrafen, an Ernst und Innigkeit und Sammlung ausserordentlich gewonnen haben.

Mantegna hat auch, ganz in seiner gemütstiefen Art, als poetisches Motiv der Darstellung nicht den Dank für den erfochtenen Sieg und für die Rettung, sondern das Gebet vor der Schlacht um Hilfe und Sieg gewählt. Wie die ganze Haltung und die bittend aufgeschlagenen Augen des Marchese nichts vom freudigen Stolze des Siegers zeigen, sondern die ganze, angstvolle Inbrunst dessen, der vor einem schweren, entscheidenden Werke den Beistand des Himmels erfleht, so liegt auch in der schützenden Bewegung der Madonna und dem Segen des Kindes eine Verheissung, die Erfüllung seines Gebetes. Nur indem er den Gegenstand in die hohe, ideale Sphäre des allgemein Menschlichen seiner ernsten Lebensanschauung erhob, hat der Künstler die Begeisterung für sein Werk gewinnen können, die ihm, der in das Wesen der Dinge zu schauen gewohnt war, die Beobachtung der traurigen politischen Ereignisse, die sein Werk verherrlichen sollte, und der Umstände, die seine Entstehung begleiteten, gewiss nicht hätte einflössen können. War doch die patriotische Erregung in Italien so schnell verrauscht wie sie entstanden war, hatte doch der „Sieger“ von Fornovo selber es für gut befunden, mit seinem Gegner in Vercelli Freundlichkeiten und Geschenke auszutauschen.

Von höchster Pracht ist die kunstvoll aus Holz geschnitzte, mit Blumen und Fruchtschnüren, Perlen und Korallen verzierte Laube, die den Thron der Madonna überdacht, der, selber ein Meisterwerk aus feinstem Flechtwerk und Holzschnitzereien mit Perlmuttereinlagen, auf einem reichen Sockel aus buntem Marmor ruht. Der Künstler folgt hier noch der altchristlichen, wohl von byzantinischen Vorstellungen abhängigen Idee, die Würde der Göttlichkeit durch die höchste Pracht des Aeusseren zu versinnlichen, während die moderne Kunst in der einfachen Grösse der Natur

[1] Irrtümlich hat man sie öfter für Isabella gehalten, aber abgesehen davon, dass Isabella damals erst 21 Jahre alt war, ist die alte Frau, schon durch den Heiligenschein und durch ihre Stellung neben dem kleinen Johannes, die für eine Adorantin durchaus unpassend wäre, als Elisabeth gekennzeichnet.

die allein angemessene Umgebung des Göttlichen sieht. Ohne Frage ist die alte Anschauung die naivere, während die modernere schon eine raffinierte Abstraktion voraussetzt.

Die Madonna im Rosenhag, im Garten (dem hortus conclusus des Canticum canticorum IV, 12), unter prächtiger Laube ist eine althergebrachte Vorstellung des mittelalterlichen Marienkultus. Dagegen schafft unser Meister in der Gruppierung der Gestalten, in dem lebensvollen, innigen Zusammenschluss des Menschen mit der Madonna und den Heiligen ein völlig neues poetisches Motiv der Madonnenkomposition, das für die weitere Kunstentwickelung von der grössten Bedeutung geworden ist. Die seelische Beziehung, in die der Mensch zur Gottheit tritt, indem er sie anfleht und sich ihr hingiebt, ist hier in der künstlerischen Form ergreifend zum Ausdruck gebracht. Der Bittflehende ist der Gegenstand, auf den sich die Teilnahme der Heiligen konzentriert, und dem ganzen Bilde wird so durch den bestimmten Vorgang, den es veranschaulichen soll, der Charakter der momentanen Erscheinung gegeben. Es liegt etwas Höfisches in der Darstellung, aber doch auch so viel tief empfundene Menschlichkeit.

Trotz der durchaus symmetrischen Anordnung und den ruhigen Stellungen der Gestalten ist doch alles voll Leben und innerer Bewegung. Die Linien der Komposition sind in wirkungsvollster Weise durch die Beleuchtung und Färbung hervorgehoben. Genau den Mittelpunkt des Bildes nimmt der Christusknabe ein, auf dessen Körper auch das von rechts oben einfallende Licht konzentriert ist. Er hebt sich von dem leuchtend bräunlich-roten, golddurchwirkten Gewande der Madonna sehr kräftig ab. Wie das Kind ist auch die Mutter in lebhafter, äusserst graziöser Bewegung des Körpers dem zur Linken des Thrones im Schatten knieenden Markgrafen teilnahmvoll zugewandt, dessen Gesicht und Rüstung durch Streiflichter hell beleuchtet sind. Obwohl das Weihbild wie das Gelübde der Madonna gewidmet sein sollte, ist der Blick des Anbetenden doch nicht auf die Madonna sondern auf das Kind gerichtet, dessen Bedeutung als Mittelpunkt des Kultbildes also auch hierdurch vom Künstler gegenüber der kirchlichen Auffassung hervorgehoben wird.

Das starke Uebergewicht, das die linke Seite durch die Gestalt des Fürsten und durch die Bewegung der Madonna und des Kindes erhält, hat Mantegna in geschicktester Weise durch die hell beleuchtete Gestalt des kleinen nackten Johannes und durch die der heiligen Elisabeth mit ihrem stark orangegelben Kopftuche auszugleichen gesucht. So ist auch durch die Beleuchtung die pyramidale Form der Vordergruppe betont. Die starken Lichter und Farben des Mittelpunktes klingen in abwechslungsreichen

Tönen aus, und nur durch einzelne stärkere Farbenflecke wird der stark rötlich warme Farbenaccord der Mittelgruppe wieder aufgenommen. So belebt die rote Koralle und die glänzende Perlenschnur die dunklere Färbung des oberen Teiles der Laube, links und rechts bilden die hellen Waffen, Bänder und Gewandteile der beiden Heiligen wieder eine Hebung neben dem dunkel moosgrünen Mantel der Madonna, den sie halten. Der Sockel aus buntem Marmor mit den metallfarbenen Reliefs auf dunklem Grunde stützt durch seine kräftige und harmonische Farbenwirkung den koloristischen Mittelpunkt und betont die Mittellinie der Komposition. Ganz besonders charakteristisch für Mantegnas Koloristik ist dieses Nachklingen der hellen Farben der Mittelgruppe in der absteigenden Skala ihrer Umgebung.

Sein koloristisches System, auf das schon öfter hingewiesen worden ist, hat hier seine volle Ausbildung erlangt. Er ist darüber nicht hinausgegangen; in den letzten Werken wird seine Färbung nur heller, härter und bunter durch die übermässige Verwendung der Changeanttöne. Das Höchste, was er mit seiner Temperatechnik mit Beibehaltung der starken Lokaltöne erreichen konnte, hat er hier gegeben. Die Gesamtstimmung ist in der That harmonisch, milde und warm, besonders in den hell goldgelblichen Fleischtönen mit dem rötlichen Schimmer, jedoch, wenigstens so wie uns das gut erhaltene Gemälde heute erscheint, ohne den leuchtenden Glanz und die Tiefe der Farbe, die erst durch die Oeltechnik möglich geworden ist.

Die Meisterschaft und Leichtigkeit des dünnen, flüssigen Farbenauftrags, der die Textur der Leinwand durchscheinen lässt, giebt bei aller Sorgfalt und Feinheit der Details den Formen eine grosse Breite und Weichheit. Ein Kopf wie der des heiligen Michael mit seinen breiten, üppigen Formen, dem sinnlich erregten Ausdruck, umrahmt von der Fülle wallender Locken ist durchaus charakteristisch für diesen späten Stil Mantegnas.

Man muss die Madonna della Vittoria mit dem Altar von S. Zeno in Verona vergleichen, um die grosse Stilwandlung sich klar zu machen und den Weg zu überblicken, den mit ihm und durch ihn die Kunst seitdem zurückgelegt hatte. Gerade weil so oft ein Fortschritt in Mantegnas Entwickelung überhaupt bestritten worden ist, musste auf die Darlegung dieser Stilwandlungen ein besonderes Gewicht gelegt werden.

Mantegna geht in der Madonna della Vittoria über die Kunstweise der Frührenaissance weit hinaus, auch über Giovanni Bellini, dessen Altarbilder in Komposition und geistigem Gehalt nicht mit ihr verglichen werden können. Sie stellt die freieste und reifste Form des Kultbildes, die

XIX.

Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen

MAILAND. PRINCIPE TRIVULZIO.

Tönen aus, und nur durch einzelne stärkere Farbenflecke wird der stark rötlich warme Farbenaccord der Mittelgruppe wieder aufgenommen. So belebt die rote Koralle und die glänzende Perlenschnur die dunklere Färbung des oberen Teiles der Laube, links und rechts bilden die hellen Waffen, Bänder und Gewändteile der beiden Heiligen wieder eine Hebung neben dem dunkel moosgrünen Mantel der Madonna, den sie halten. Der Sockel aus buntem Marmor mit den metallfarbenen Reliefs auf dunklem Grunde stützt durch seine kräftige und harmonische Farbenwirkung den koloristischen Mittelpunkt und betont die Mittellinie der Komposition. Ganz besonders charakteristisch für Mantegnas Koloristik ist dieses Nachklingen der hellen Farben der Mittelgruppe in der absteigenden Skala ihrer Umgebung.

Sein koloristisches System, auf das schon öfter hingewiesen worden ist, hat hier seine volle Ausbildung erlangt. Er ist darüber nicht hinausgegangen; in den letzten Werken wird seine Färbung nur heller, härter und bunter durch die übermässige Verwendung der Changeanttöne. Das Höchste, was er mit seiner Temperatechnik mit Beibehaltung der starken Lokaltöne erreichen konnte, hat er hier gegeben. Die Gesamtstimmung ist in der That harmonisch, milde und warm, besonders in der hell goldgelblichen Fleischtönen mit dem rötlichen Schimmer, jedoch wenigstens so wie uns das gut erhaltene Gemälde heute erscheint ohne den leuchtenden Glanz und die Tiefe der Farbe, die erst durch die Oeltechnik möglich geworden ist.

Die Meisterschaft und Leichtigkeit des dünnen, flüssigen Farbenauftrags, der die Textur der Leinwand durchscheinen lässt, giebt bei aller Sorgfalt und Feinheit der Details den Formen eine grosse Breite und Weichheit. Ein Kopf wie der des heiligen Michael mit seinen breiten, üppigen Formen, dem sinnlich erregten Ausdruck, umrahmt von der Fülle wallender Locken ist durchaus charakteristisch für diesen späten Stil Mantegnas.

Man muss die Madonna della Vittoria mit dem Altar von S. Zeno in Verona vergleichen, um die grosse Stilwandlung sich klar zu machen und den Weg zu überblicken, den mit ihm und durch ihn die Kunst seitdem zurückgelegt hatte. Gerade weil so oft ein Fortschritt in Mantegnas Entwickelung überhaupt bestritten worden ist, musste auf die Darlegung dieser Stilwandlungen ein besonderes Gewicht gelegt werden.

Mantegna geht in der Madonna della Vittoria über die Kunstweise der Frührenaissance weit hinaus, aber auch über Giovanni Bellini, dessen Altarbilder in Komposition und geistigem Gehalt nicht mit ihr verglichen werden können. Sie stellt die freieste und reifste Form des Kultbildes, die

Madonna mit dem Kinde und drei Heiligen
MAILAND, PRINCIPE TRIVULZIO.

die Renaissancekunst vor Raffael, Correggio und Tizian zu erreichen vermochte, dar, und ist das Vorbild und der Ausgangspunkt für die Schöpfungen der grossen Meister der Blütezeit geworden. Es ist bekannt, dass Correggio in seiner Madonna mit dem heiligen Franciscus (in Dresden) sich unmittelbar an die Komposition der Madonna della Vittoria, die auch noch in einer Reihe anderer Werke der Zeit nachgeahmt worden ist, angeschlossen hat. Er konnte wohl durch seine freiere Formensprache, durch die zarte Empfindung, durch eine bis dahin ungeahnte Fülle von Licht und Farbe dem Altarbilde neue, hohe Reize verleihen, aber doch war eine Weiterbildung der Komposition in diesem Sinne ihm wie den anderen grossen Meistern nur durch die Auflösung des inneren Zusammenhanges, der feierlich weihevollen Geschlossenheit der Vereinigung der Heiligen in rein genrehafte Motive möglich.[1] Nichts beweist deutlicher, dass Mantegna auf dem Boden der Vorstellungsweise seiner Zeit und seiner Individualität hiermit ein Höchstes, in seiner Art Vollendetes geschaffen hatte.

Wenig mehr als ein Jahr nach der Madonna della Vittoria am 15. August 1497, wie die Inschrift besagt, hatte Mantegna wieder ein grosses *Madonnenbild mit Heiligen und Engeln* vollendet. Das Gemälde, das sich jetzt im Besitze des Fürsten Trivulzio in Mailand befindet, wird ohne Zweifel mit Recht mit dem Altarbilde, das der Künstler für S. Maria in Organo in Verona gemalt hat, identifiziert (s. Tafel XIX u. Abb. 105). In der That stimmt die Zeit, in der die Mönche, wie ihr Ausgabenbuch beweist, Meister Andrea durch allerlei freundliche Gaben an Wild und eingemachten Früchten zu eifriger Arbeit an ihrem Altarbilde anzuspornen suchten und ihm Gold und blaue Farbe lieferten (Oktober bis Dezember 1496), sehr gut mit dem Datum der Vollendung des Gemäldes. Es wäre kaum denkbar, dass Mantegna neben seinen anderen Arbeiten ausser dem Gemälde beim Fürsten Trivulzio in derselben Zeit noch ein drittes grosses Altarbild sollte gemalt haben können. Auch deutet ja die Orgel, das Wappen des Klosters, unten im Bilde auf den Namen der Kirche hin.[2]

[1] Vgl. BURCKHARDT's Studie über das Altarbild a. a. O., p. 60 ff., wo auf die Engel aufmerksam gemacht wird, die besonders bei Correggio die Attribute der Heiligen tragen oder mit ihnen sogar spielen.

[2] Bezeichnet: „A. Mantinia pi. an. gracie 1497. 15 augustj." Siehe VASARI, III, p. 393, der das Gemälde für S. Maria in Organo fälschlich in die Zeit vor seiner Uebersiedelung nach Mantua versetzt; MOSCHINI, *Vicende*, p. 39; DAL POZZO, *Vite dei pittori Veronesi*. Verona 1718. p. 247; BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*. Verona 1749. I, p. 287; CROWE u. CAVALCASELLE V, p. 431; FRIZZONI in der *Zeitschrift für bildende Kunst* X (1898), p. 67 m. Abb.

Die Komposition des Gemäldes ist wieder durchaus neu und eigenartig. Die Madonna thront, das segnende Kind auf ihrem Schosse tragend, auf Wolken in einer Mandorla, die mit Gruppen von Engelsköpfen in Wolken fast ganz bedeckt ist. Links und rechts stehen auf der Erde, die nur durch die von beiden Seiten wie ein Dach über der Madonna sich wölbenden Bäume angedeutet ist, vier Heilige, links Johannes der Täufer und ein heiliger Papst, rechts der heilige Hieronymus (?) mit einem Kirchenmodell und ein heiliger Abt (S. Zeno oder S. Romoaldo?), und unten zwischen ihnen werden die Brustbilder dreier musizierender Engel sichtbar.

Die Idee der Komposition hat unleugbar eine gewisse Verwandtschaft mit Raffaels sixtinischer Madonna, man möchte aber fast Bedenken tragen, den Beschauer an jenes reifste Werk des Urbinaten zu erinnern, denn allzu sehr bleibt Mantegna gerade hier hinter seinem grossen Nachfolger zurück. Die Darstellung des Visionären, des Unwirklichen war nicht seine Sache; seine Madonna sitzt allzu fest und materiell auf den dichten Wolkenmassen, die noch dazu im Gegensatze zu den leichten Wolken des Hintergrundes merkwürdig stark stilisiert sind. Ihre Haltung ist von ausser-gewöhnlicher Starrheit; mit dem breiten, ganz von vorne gesehenen Oval des etwas leeren Gesichtes macht sie fast den Eindruck eines griechischen archaischen Götterbildes. Das Christkind hat alte, ernste Züge und erteilt den Segen wie ein strenger Richter voll bewusster Würde, auch die Engelchen, die ringsum singen, scheinen ruhiger und ernster als ihre fröhlichen Gefährten in Mantegnas früheren Bildern, ebenso thun die herrlichen drei älteren Engel unten ihre Pflicht voll Eifer und Ernst.

Die Heiligen sind grossartig strenge Männer, besonders der hoheitsvolle heilige Hieronymus rechts, dem glaubenseifrige Begeisterung aus den Zügen spricht, zeigt eine gewisse starre Härte im Ausdruck. Nur der heilige Papst links sieht voll Inbrunst zur Madonna und zum Kinde auf, die anderen blicken aus dem Bilde heraus den Beschauer an, und der heilige Johannes, eine wundervoll geistig belebte Gestalt, weist sogar mit dem Finger auf die Madonna. Es ist das erste Mal, dass uns dieses Motiv bei Mantegna begegnet, seine Gestalten bleiben sonst ganz unter sich oder blicken sinnend in das Weite. Hier sind sie als die Vermittler zwischen den Menschen und der erhaben unnahbar in Wolken thronenden Göttlichkeit aufgefasst, die wie auf ihre Fürsprache den anbetenden Gläubigen erschienen ist. Die Heiligen sind von unten gesehen, als ob sie auf einem Felsenvorsprunge ständen, hinter dem die musizierenden Engel und die Madonna im weiten Luftraume schweben. Tiefster Ernst und strenge Hoheit sind die Grundstimmung der Erscheinung.

In den vier Heiligen sind so bestimmt ausgeprägte, in ihrem Wesen so scharf einander entgegengesetzte Charaktere dargestellt, dass man fast glauben könnte, Mantegna habe in ihnen Vertreter der vier Temperamente

Abb. 105. Gruppe der musizierenden Engel aus dem Altarbilde für S. M. in Organo. *Mailand. Principe Trivulzio. (Phot. Anderson.)*

personifizieren wollen. Der Choleriker ist unverkennbar der heilige Hieronymus, der missmutige Abt neben ihm ist das wohlgetroffene Bild des Phlegmatikers, auf der anderen Seite würde in dem lebhaften Johannes

dem Täufer der Sanguiniker, in dem schwärmerisch sinnend aufblickenden Papst der Melancholiker verkörpert sein. Wenn aber auch der Künstler eine solche Personifikation, die ganz im Sinne der Zeit und in seiner Art läge, nicht beabsichtigt haben sollte, so ist er jedenfalls hier zu einer psychologischen Tiefe und Klarheit durchgedrungen, durch die die Individuen zu Charaktertypen verallgemeinert werden. Auch dieser wesentliche, aber natürlich nur relative Unterschied seiner früheren, mehr von bestimmten Modellen abhängigen Gestalten von diesen späteren typischen, man würde sagen können, idealisierten Charaktererscheinungen beruht durchaus in der Entwickelung von der Frührenaissance zur Hochrenaissance, die man durch zwei charakteristische Punkte, Donatello und Raffael, bezeichnen könnte.

In den Formen zeigt das Gemälde bei grösster Sorgfalt und feinster Durchbildung der Körperformen an manchen Stellen eine gewisse Weichheit und Leere in der Modellierung, z. B. im Kopf und Hals der Madonna, in den Händen u. s. w., und besonders eine sehr grosse Härte in der Gewandbehandlung, die in der Madonna della Vittoria noch durchaus nicht so unangenehm fühlbar wird wie hier. Mantegnas Faltengebung, die von naturalistisch derben, wulstigen, an dicken, schweren Stoffen beobachteten Formen ausgeht, gelangt durch die Nachahmung antiker, plastischer Bildwerke (der römischen Epoche) und durch das Streben nach Eleganz und Bewegtheit zu einer stilisierenden, aber doch natürlichen, breiten und freien Behandlung und verfällt nun hier durch die Uebertreibung der den Antiken nachgeahmten Motive in Starrheit und Manieriertheit. Es war offenbar sein Streben nach grossartiger, bedeutender Feierlichkeit der Pose, das ihn zu dieser Schematisierung der Gewandfalten verleitet hat. Die Stoffe verlieren ihren Charakter und sind fast metallartig behandelt, die langen geraden, röhrenförmigen, scharf umgeknickten Falten scheinen häufig wie aus Blech gebildet zu sein. Sie schmiegen sich nur selten an den Körper an, verlieren alle Weichheit und Rundung und fallen in harten Linien schräg herab, mit einer reichlichen Masse von Querfalten und Brüchen. Der Künstler hat sich hierin schliesslich ebenso von der Antike wie von der Natur entfernt. Für seine spätesten Werke ist diese steife manierierte Faltengebung durchaus charakteristisch ebenso wie für seine Schüler und Nachahmer.

Auch in der Färbung ist die Madonna Trivulzio bedeutend härter und weniger harmonisch als die Madonna della Vittoria. Im ganzen erscheint die Stimmung heller und kühler, die Gegensätze von Licht und Schatten stärker, und besonders bringt die sehr häufige Verwendung von Schillertönen, z. B. in dem rosaroten Moiréekleide der Madonna, ihrem

XX.

Madonna mit dem Kinde, Magdalena und Johannes dem Täufer

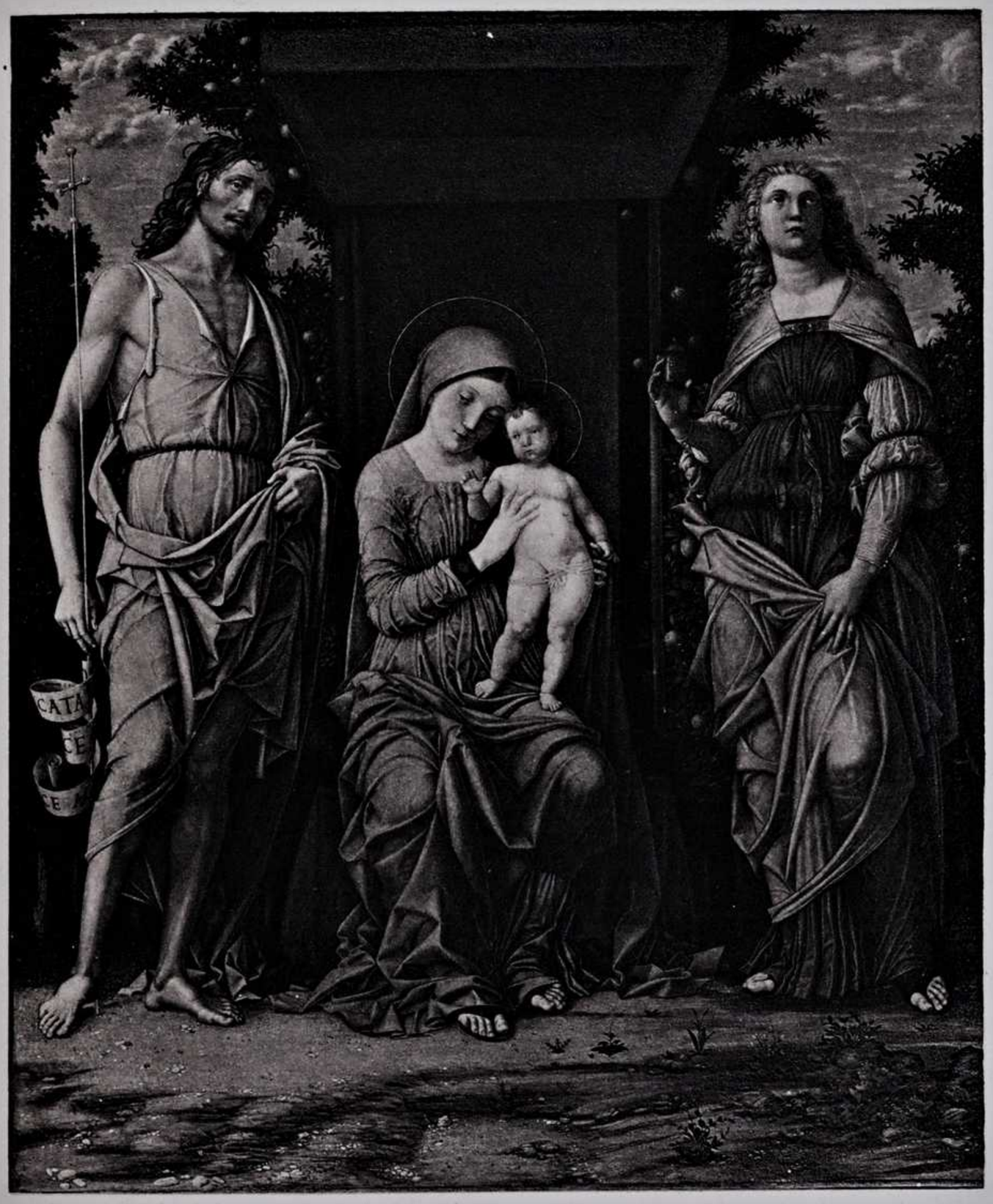
LONDON. NATIONAL-GALLERY.

dem Täufer der Sanguiniker, in dem schwärmerisch sinnend aufblickenden Papst der Melancholiker verkörpert sein. Wenn aber auch der Künstler eine solche Personifikation, die ganz im Sinne der Zeit und in seiner Art läge, nicht beabsichtigt haben sollte, so ist er jedenfalls hier zu einer psychologischen Tiefe und Klarheit durchgedrungen, durch die die Individuen zu Charaktertypen verallgemeinert werden. Auch dieser wesentliche, aber natürlich nur relative Unterschied seiner früheren, mehr von bestimmten Modellen abhängigen Gestalten von diesen späteren typischen, man würde sagen können, idealisierten Charaktererscheinungen beruht durchaus in der Entwickelung von der Frührenaissance zur Hochrenaissance, die man durch zwei charakteristische Punkte, Donatello und Raffael, bezeichnen könnte.

In den Formen zeigt das Gemälde bei grösster Sorgfalt und feiner Durchbildung der Körperformen an manchen Stellen eine gewisse Weichheit und Leere in der Modellierung, z. B. im Kopf und Hals der Madonna, in den Händen u. s. w., und besonders eine sehr grosse Härte in der Gewandbehandlung, die in der Madonna della Vittoria noch durchaus nicht unangenehm fühlbar wird wie hier. Mantegnas Faltengebung, die von naturalistisch derben, wulstigen, an dicken, schweren Stoffen beobachteten Formen ausgeht, gelangt durch die Nachahmung antiker, plastischer Bildwerke, (der römischen Epoche) und durch das Streben nach Eleganz und Bewegtheit zu einer stilisierenden, aber doch natürlichen, breiten und freien Behandlung und verfällt nun hier durch die Uebertreibung der den Antiken nachgeahmten Motive in Starrheit und Manieriertheit. Es war offenbar sein Streben nach grossartiger, bedeutender Feierlichkeit der Pose, das ihn zu dieser Schematisierung der Gewandfalten verleitet hat. Die Stoffe verlieren ihren Charakter und sind fast metallartig behandelt, die langen, geraden, röhrenförmigen, scharf umgeknickten Falten scheinen häufig wie aus Blech gebildet zu sein. Sie schmiegen sich nur selten an den Körper an, verlieren alle Weichheit und Rundung und fallen in harten Linien schräg herab, mit einer reichlichen Masse von Querfalten und Brüchen. Der Künstler hat sich hierin schliesslich ebenso von der Antike wie von der Natur entfernt. Für seine spätesten Werke ist diese steife, manierierte Faltengebung durchaus charakteristisch ebenso wie für seine Schüler und Nachahmer.

Auch in der Färbung ist die Madonna Trivulzio bedeutend härter und weniger harmonisch als die Madonna della Vittoria. Im ganzen erscheint die Stimmung heller und kühler, die Gegensätze von Licht und Schatten stärker und besonders bringt die sehr häufige Verwendung von Schillertönen, z. B. in dem rosaroten Moiréekleide der Madonna, ihrem

XX. *Madonna mit dem Kinde, Magdalena und Johannes dem Täufer*
LONDON. NATIONAL-GALLERY.



grauen Moiréemantel mit starken goldenen Lichtern, dem Gewande des Papstes aus rotem Moirée mit gelblich-roten und goldenen Lichtern eine grosse Härte und Unruhe der Farbenstimmung hervor. So gross die künstlerischen Qualitäten dieses Gemäldes auch sein mögen, eine gewisse Schwäche in der Zeichnung und besonders in der Ausführung lässt sich nicht leugnen, so dass man nicht umhin kann, die Mitarbeit von Schülern oder Gehilfen in einzelnen Teilen, besonders dem Gewande und dem Kopfe der Madonna, anzunehmen.

Ungefähr um dieselbe Zeit, d. h. in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts, muss das Gemälde der *Madonna mit Johannes dem Täufer und Magdalena* in der National-Gallery in London, dessen genaues Datum und ursprüngliche Bestimmung unbekannt sind, entstanden sein[1] (siehe Tafel XX). Es ist mehrfach irrtümlich der Frühzeit des Meisters zugewiesen und sogar mit dem Lukasaltar zusammengestellt worden. Man wird sich aber leicht von der stilistischen Zusammengehörigkeit des Werkes mit der Madonna della Vittoria und der des Fürsten Trivulzio überzeugen können. Diese enge Verbindung der Madonna mit den Heiligen setzt die Ueberwindung des alten ceremoniellen Kompositionsschemas in Einzelgestalten und aller der Zwischenstufen, die jene älteren Darstellungen von dieser freiesten und schmucklosesten Anordnung der Heiligen auf der Erde vor einer einfachen Limonen- und Orangenhecke trennen, voraus. Es liegt freilich auch in dieser Erscheinung der unter dem Baldachin thronenden Madonna mit ihren beiden Begleitern etwas vorbereitet Feierliches, überirdisch Weihevolles, aber durch keinen äusseren Apparat von prachtvollen Thronen oder von Engelsglorien, sondern allein durch den Gefühlsausdruck und die Würde der Haltung ist hier die Steigerung über das Menschliche zum geheimnisvoll Bedeutenden erreicht.

Die Madonna, die demutsvoll wie lauschend das Haupt neigt, wagt kaum das Christkind zu berühren, das in sicherer, lebhaft bewegter Haltung auf ihrem Schosse steht. Madonna und Kind entsprechen in Charakter und Formen durchaus der Madonna della Vittoria und den anderen gleichzeitigen Werken. Auch die beiden Heiligen, die voll innerer Erregung aus dem Bilde herausschauen, zeigen die breiten vollen Formen der Spätzeit. Sie scheinen, wie durch einen momentanen Eindruck, wie durch himmlische Töne gefesselt. Die heilige Magdalena ist eine der herrlichsten Charakterdarstellungen, die Mantegna gelungen sind, sie ist das

[1] Bezeichnet: A. Mantinia C. P. F. (Civis Patavinus Fecit). Es mag hier nochmals daran erinnert werden (s. Seite 23 Anm. 1), dass Mantegna seinen Namen erst seit den siebziger Jahren in dieser Form schreibt.

leidenschaftliche Weib, voll physischer und geistiger Kraft und höchster Erregbarkeit für das Sinnliche wie für das Ideale. Ihre hohe Gestalt mit den vollen, weichen Formen und den wallenden Haaren ist die sinnlichste Erscheinung in Mantegnas Werk, sinnlicher selbst als die Venus im Parnass. In der Beinstellung Johannis des Täufers ist ein in den späten Bildern sehr häufig — auch beim Christkinde und beim Johannes der Madonna Trivulzio — verwendetes Motiv wiederholt. In seiner hageren Gestalt ist, im Gegensatze zu der üppigen, begeistert aufblickenden Magdalena, die traurig milde Resignation dessen, der seine Sache nicht selber zum Siege führen kann und vor einem Höheren bescheiden zurücktritt, zum Ausdruck gebracht.

Die weichen, glatten Formen mit der bewegten Umrisslinie zeigen durchaus den Stil der späten Werke Mantegnas ebenso wie die langen, steifen und harten Gewandfalten; auch die weiche, erdige Bodenbehandlung bildet einen bezeichnenden Gegensatz zu den Felsgründen in den früheren Gemälden. Die Farbe ist trotz der stumpfen Temperatöne, besonders infolge der Schillerfarben der Gewänder, ziemlich unruhig, hell und bunt. Der Mantel Johannis ist blau-violett mit rötlichen Schatten, Magdalenens Gewand grünlich mit rötlichen Lichtern, ihr Mantel hell-violett mit weissen Lichtern und grau-blauen Schatten. Die Madonna sitzt vor dem roten Baldachin auf grünem Kissen, bekleidet mit rosa Gewand mit roten Schatten und goldenen Lichtern und grau-blauem Mantel. Unter dem Mantel kommen die roten Sandalen und am Aermel das grüne Unterkleid zum Vorschein. In der stumpfen, trockenen Farbe hat das Gemälde die grösste Aehnlichkeit mit den Triumphbildern, während die übrigen Gemälde der Zeit mit ihrer gelblich warmen, durch Firnisüberzug gehobenen, tief glänzenden Tönung einen durchaus anderen Eindruck hervorbringen. In der gesuchten Eleganz einzelner Bewegungen, in der Glätte der Formen, in der Härte der Farben und besonders in der steifen Gewandbehandlung lassen sich die Zeichen der Altersschwäche nicht verkennen.

Mantegna näherte sich freilich mit dem Ende des Jahrhunderts seinem siebzigsten Lebensjahre, und um ihn war ein neues Geschlecht erstanden, das, wenn auch vielfach von seiner Kunstweise ausgehend, doch ganz neuen Idealen und Bestrebungen folgte und besonders nach der Wiedergabe des Stofflichen und vermittelst der Oeltechnik nach einem reizvollen, farbigen Helldunkel strebte. Der greise Riese hatte nicht mehr die Frische, mit der jungen Schar auf ihrem Felde wetteifern zu können. Eigensinnig schloss er sich in seinem Reiche gegen sie ab und betonte nur um so stärker die Eigenheiten seiner Manier. Die reifen Werke seines Schwagers Bellini, der Verrocchioschüler, eines Leonardo, der selber in Mantua

XXI.

Die heilige Familie

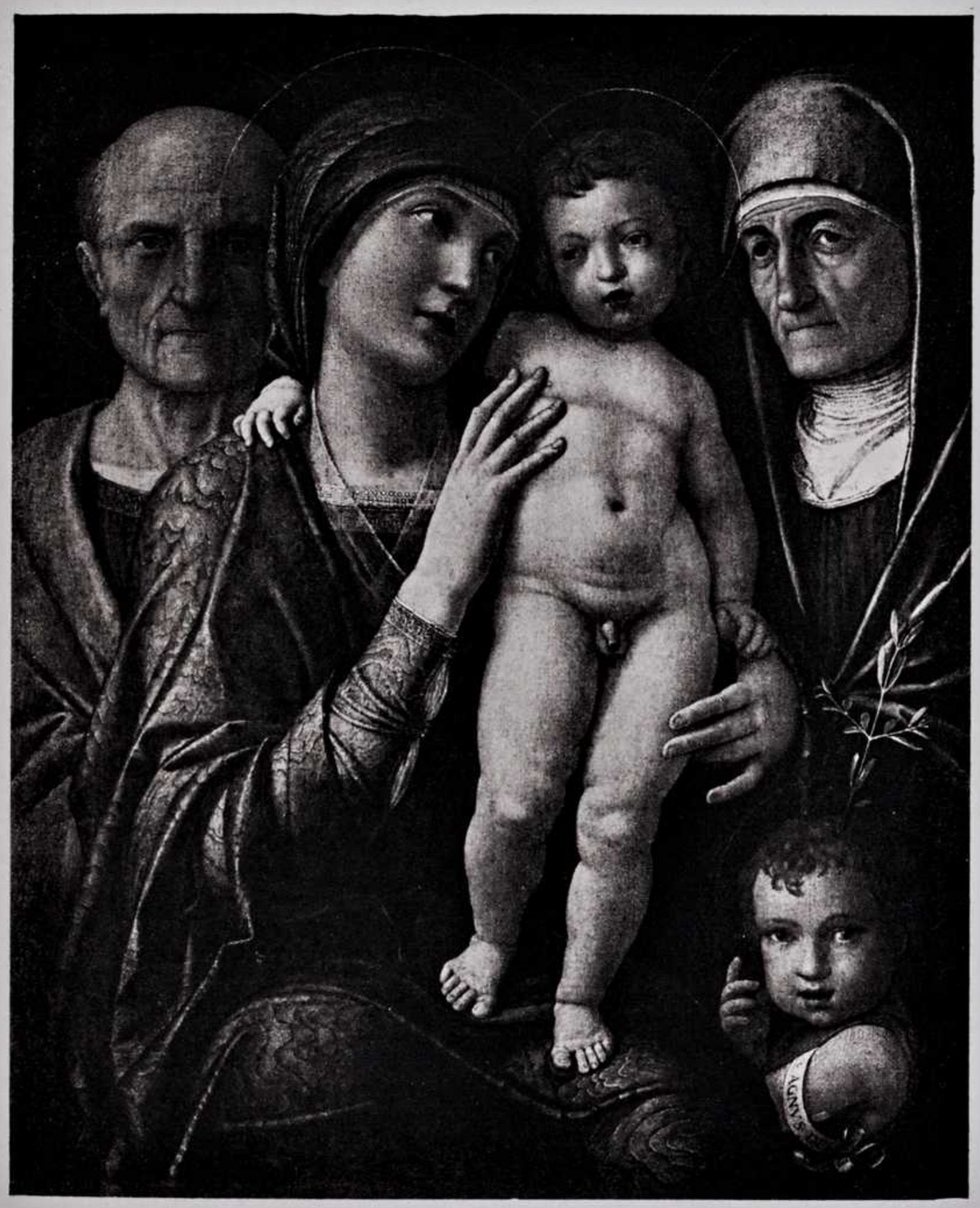
DRESDEN. GEMÄLDE-GALLERIE.

leidenschaftliche Weib, voll physischer und geistiger Kraft und höchster Erregbarkeit für das Sinnliche wie für das Ideale. Ihre hohe Gestalt mit den vollen, weichen Formen und den wallenden Haaren ist die sinnlichste Erscheinung in Mantegnas Werk, sinnlicher selbst als die Venus im Parnass. In der Beinstellung Johannis des Täufers ist ein in den späten Bildern sehr häufig — auch beim Christkinde und beim Johannes der Madonna Trivulzio verwendetes Motiv wiederholt. In seiner hageren Gestalt ist, im Gegensatze zu der üppigen, begeistert aufblickenden Magdalena, die traurig milde Resignation dessen, der seine Sache nicht selber zum Siege führen kann und vor einem Höheren bescheiden zurücktritt, zum Ausdruck gebracht.

Die weichen, glatten Formen mit der bewegten Umrisslinie zeigen durchaus den Stil der späten Werke Mantegnas ebenso wie die langen, steifen und harten Gewandfalten; auch die weiche, erdige Bodenbehandlung bildet einen bezeichnenden Gegensatz zu den Felsgründen in den früheren Gemälden. Die Farbe ist trotz der stumpfen Temperatöne, besonders infolge der Schillerfarben der Gewänder, ziemlich unruhig, hell und bunt. Der Mantel Johannis ist blau-violett mit rötlichen Schatten, Magdalenens Gewand grünlich mit rötlichen Lichtern, ihr Mantel hell-violett mit weissen Lichtern und grau-blauen Schatten. Die Madonna sitzt vor dem roten Baldachin auf grünem Kissen, bekleidet mit rosa Gewand mit roten Schatten und goldenen Lichtern und grau-blauem Mantel. Unter dem Mantel kommen die roten Sandalen und am Aermel das grüne Unterkleid zum Vorschein. In der stumpfen, trockenen Farbe hat das Gemälde die grösste Aehnlichkeit mit den Triumphbildern, während die übrigen Gemälde der Zeit mit ihrer gelblich warmen, durch Firnisüberzug gehobenen, tief glänzenden Tönung einen durchaus anderen Eindruck hervorbringen. In der gesuchten Eleganz einzelner Bewegungen, in der Glätte der Formen, in der Härte der Farben und besonders in der steifen Gewandbehandlung lassen sich die Zeichen der Altersschwäche nicht verkennen.

Mantegna näherte sich freilich mit dem Ende des Jahrhunderts seinem siebzigsten Lebensjahre, und um ihn war ein neues Geschlecht erstanden, das, wenn auch vielfach von seiner Kunstweise ausgehend, doch ganz neuen Idealen und Bestrebungen folgte und besonders nach der Wiedergabe des Stofflichen und vermittelst der Oeltechnik nach einem reizvollen, farbigen Helldunkel strebte. Der greise Riese hatte nicht mehr die Frische, mit der jungen Schar auf ihrem Felde wetteifern zu können. Eigensinnig schloss er sich in seinem Reiche gegen sie ab und betonte nur um so stärker die Eigenheiten seiner Manier. Die reifen Werke seines Schwagers Bellini, der Verrocchioschüler, eines Leonardo, der selber in Mantua

Die heilige Familie
DRESDEN, GEMÄLDE-GALLERIE.


AGNVS

gewesen ist und mit Isabella in persönlicher Beziehung stand, eines Francia oder Perugino sind ihm sicher nicht unbekannt geblieben, ebensowenig kann ihm die Möglichkeit oder die Fähigkeit, ihre Technik sich anzueignen, gefehlt haben. Aber der Kreis seiner Beobachtungen war geschlossen, zu fest war das Gefüge seines Stiles, der doch zu viel mehr auf der unendlich fein gefühlten, aber unerbittlich scharfen Linie der Komposition und der Umrisse als auf dem äusseren, farbig glänzenden Eindrucke der Form beruhte, als dass seine selbständige, nach aussen hin herbe Natur ihm erlaubt hätte, den neuen, eigenartigen Bestrebungen zu folgen. Schon in seiner Jugend hatte er, was er momentan von anderen aufgenommen hatte, bis auf den Rest, der ganz in sein Blut übergehen konnte, wieder ausgeschieden, in seinem Alter hat er sich offenbar gegen alle technischen und formalen Neuerungen von vornherein ablehnend verhalten und seine ganze Kraft auf die psychologische Vertiefung der Charaktere und auf die Versinnlichung der tiefsten geistigen Bedeutung des Vorganges verwendet.

Ausser diesen drei grossen Altargemälden sind uns aus derselben Zeit noch einige kleinere Madonnenbilder erhalten, die offenbar für die häusliche Andacht bestimmt waren, als Schmuck des Schlafgemaches oder des „Studio“. Wir hören öfter davon, dass die Markgrafen solche Madonnenbilder ihres Malers an befreundete Personen verschenken (Brief Calandras vom 8. Dezember 1491)[1] oder für Freunde den Künstler um Anfertigung solcher Schmuckstücke für ihr Studio bitten (s. Brief Isabellas an Francesco di Castello vom 6. März 1498). Zweifellos hat der fleissige Mann, der ein grosses Altargemälde, wie die Madonna della Vittoria, in der sorgfältigsten, bis in alle Einzelheiten durchdachten Ausführung in weniger als zehn Monaten fertig zu stellen vermochte, noch durch manches andere Bildchen dieser Art die glücklichen Besitzer erfreut. Das Inventar des Mantuaner Schlosses allein legt schon ein rühmliches Zeugnis für seinen Fleiss und seine Arbeitskraft ab.

Unter den wenigen erhaltenen Gemälden dieser Gattung muss die *Madonna mit dem Kinde, dem Johannesknaben, Elisabeth und Joseph*, in der Dresdener Gallerie an erster Stelle genannt werden (s. Tafel XXI). Es ist in Qualität und Erhaltung bei weitem das vorzüglichste Bild dieser Gruppe. Schon die grosse Aehnlichkeit der Stellung und des Ausdruckes

[1] Mit Unrecht schliessen Crowe u. Cavalcaselle aus den Worten: „rimanendomi però le stampe da farne deli altri“, es handele sich um Kupferstiche. Stampe kann hier nur die „Form“ in bildlichem Sinne bedeuten, d. h. „die geistige Kraft und Geschicklichkeit noch andere zu malen.“

mit der Madonna della Vittoria und der in der National-Gallery beweist die enge Zusammengehörigkeit dieser Gemälde. Allerdings ist hier die Stimmung weniger ernst und feierlich als in den grossen, ceremoniellen Altarbildern, naturgemäss herrscht in dieser Familiengruppe eine grössere Intimität der Beziehung des Heilands zur Madonna und der anderen Personen zu ihnen. Aber doch ist die Madonna, die voll inniger Liebe und andachtsvoller Bewunderung zu dem gedankenvoll blickenden, frei sich bewegenden Knaben aufschaut, unendlich verschieden von der jungen, ihrer selbst kaum bewussten, ängstlichen Mutter, die ihr schlafendes oder schreiendes Kind an sich drückt, wie sie uns in den frühen Madonnenbildern Mantegnas entgegentritt. Die Madonna der Brera giebt sich auch hierin als ein Werk des Ueberganges von der früheren zu der späteren Gruppe dieser Bilder zu erkennen. Eine freie, beseligte Stimmung, eine frische Heiterkeit liegt wie ein Sonnenstrahl auf dieser gemütvollen Darstellung.

Wie ein stimmungsvoller Rahmen umschliessen die Heiligen das Christkind, das leuchtend aus ihm heraustritt. Der kleine Johannes, der mit seinen klaren, klugen Augen aus dem Bilde den Beschauer anblickt und auf Christus weist, bildet eine sehr erwünschte Ablenkung von der etwas steifen und gedrängten Zusammenstellung der vier Köpfe in einer Reihe, die den Raum allzusehr füllen. Die beiden Heiligen, besonders der alte Joseph, bleiben noch etwas Füllfiguren und treten nicht vollständig in die Empfindungssphäre der Madonna und der beiden Kinder ein. Die freie, melodische Rundung in Form und Stimmung Raffaelischer Madonnen, in denen die schöne natürliche Form sich in wunderbar harmonischer Weise mit dem Ausdruck des Göttlichen verbindet, ist hier noch nicht erreicht, aber zwischen den naturalistischen Darstellungen der Frührenaissance — die wieder zu dem älteren, feierlich ceremoniellen Bilde sich in bewussten Gegensatz stellen — und jener vollendetsten Form der Hochrenaissance-kunst stehen diese Madonnenbilder der letzten Epoche Mantegnas als bedeutungsvolles Bindeglied mitten inne.

Die Formen des Körpers und der Gewandfalten tragen die Eigentümlichkeiten der Spätzeit, die schon öfter hervorgehoben worden sind, in deutlichster Weise zur Schau, sie zeigen im besonderen eine Bewegtheit und starke Rundung in der Umrisslinie der Körperformen, die zu den ruhigen, geraden Linien der frühen Werke in charakteristischem Gegensatze stehen; man vergleiche z. B. die Umrisslinie der Beine des Kindes mit denen des Christkindes im S. Zenoaltar und die Formen der Hände, die hier bei der Madonna eine übertrieben lange und schmale Mittelhand zeigen.

Die Farbe ist im Dresdener Bilde ganz besonders warm und kräftig leuchtend. Ueber dunkelrotem Kleide mit Goldmoirée-Aermeln trägt die Madonna einen blau-graulichen Mantel aus Moiréestoff mit hellgelblichen Lichtern und ein dunkelgraues Kopftuch mit goldenen Lichtern. Der Schleier lässt auf der Brust sehr fein den roten Stoff des Kleides durchscheinen. Joseph trägt einen bräunlich-gelben Mantel von sehr kräftiger Farbe über dunkelrotem Rocke, Elisabeth rotes Kleid mit weissem Halstuche und grau-violetten Mantel, der in hellgrünen und dunkellila Tönen schillert. Ueberaus fein wirkt das helle Olivenzweigchen des kleinen Johannes. Das Gelb-orange und besonders das Grau-lila mit ihren Schillertönen sind Farben der spätesten Werke Mantegnas, die von seinen Schülern und Nachfolgern, auch von Costa sehr viel verwendet werden und besonders im Kolorit der frühen Werke Correggios eine grosse Rolle spielen.

Zwei ganz ähnliche Madonnenbilder, die auch untereinander grosse Verwandtschaft in der Komposition zeigen, stehen, besonders auch in der Erhaltung, so sehr hinter dem Dresdener Bilde zurück, dass man sie nicht ohne grosse Bedenken als Werke Mantegnas bezeichnen kann.

Die Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen im Museo Civico in Verona (s. Abb. 106) ist so vollständig verdorben und übermalt, dass ein Urteil über die Eigenhändigkeit des Werkes, das jedenfalls so wie es sich jetzt präsentiert, ungeniessbar ist, unmöglich erscheint.

Das Motiv des Christkindes ist in dem Bilde in Turin,[1] das die *Madonna mit fünf Heiligen und dem Johannesknaben* darstellt, wiederholt (s. Abb. 107). Ohne diese Uebereinstimmung in einem charakterisch späten Bewegungsmotiv würde man das Bild der Typen und der glatten, harten Behandlung wegen für viel früher halten. Das Gemälde, das fast vollständig verdorben ist, zeigt aber auch an den gut erhaltenen Stellen so starke Schwächen in der Formgebung (s. z. B. die Hände des heiligen Joseph und die Gewänder), dass man trotz der grossen Sorgfalt in der Ausführung der Details jedenfalls auf die Mitarbeit von Schülern zu schliessen hat. Wahrscheinlich haben wir nur eine Werkstattarbeit vor uns, die nach den Zeichnungen des Meisters unter seiner Aufsicht von Schülern

[1] Ringsum ist ein Streifen später angesetzt worden. Besser erhalten sind Teile des Kleides und des Mantels und der Schleier der Madonna, der rechte Fuss Christi. Madonna mit Kind und Johannes sind ziemlich genau kopiert in der mit Unrecht Girolamo dai Libri zugeschriebenen Madonna mit Johannes und vier Engelsköpfen im Louvre, und noch genauer in der grossen Madonna mit Johannes, Heiligen und Engeln in der Akademie-Sammlung in Wien (No. 166).

ausgeführt worden ist. Darauf deutet auch der in dieser Zeit von Mantegna sonst nicht mehr benutzte Holzmalgrund.[1]

Diesen Madonnenbildern reihen sich noch einige andere religiöse Darstellungen an, die in derselben Zeit entstanden sind, nämlich der Christusknabe mit Johannes, Joseph und Maria bei Herrn Ludwig Mond in London, der Schmerzensmann in der Gallerie in Kopenhagen und der heilige Sebastian beim Baron Giorgio Franchetti in Venedig.

Abb. 106. Madonna mit Kind und zwei Heiligen.
Verona. Museo Civico. (Phot. Lotze.)

In der ganzen Reihe der späteren Madonnenbilder haben wir beobachten können, wie der älter und reifer dargestellte Christusknabe vor der bescheiden zurücktretenden Madonna als geistiger Mittelpunkt der Darstellung hervorgehoben wird, und wie er selbständig und selbstbewusst in göttlicher Hoheit auftritt. In dem eigenartigen *Christusknaben* der Sammlung des Herrn Ludwig Mond in London, für den sich ikonographisch wohl kaum ein Vorgänger nachweisen lassen dürfte,[2] kommt diese Absicht des Künstlers, in dem Christusknaben den weltherrschenden, segenverleihenden Heiland, gewissermassen die Gottesidee selber zu verkörpern, besonders klar zum Ausdrucke (siehe Abb. 108).

[1] Ein viertes Madonnenbild, das sich einst in der Sammlung Reiset in Paris befand, soll in die Sammlung André in Paris übergegangen sein. Die Besichtigung des Bildes ist mir von der Besitzerin nicht gestattet worden. Crowe u. Cavalcaselle V, p. 418, Anm. 54: „Maria mit Kind umgeben von zwei männlichen und einer weiblichen Heiligen, bez. ‚Andreas Manten.' Leinwand sehr sorgfältig ausgeführt aber beschädigt." Die anderen beiden Bilder derselben Sammlung, die als Werke Mantegnas bezeichnet werden, haben, wie schon die Photographien erkennen lassen, mit Mantegna gar nichts zu thun.

[2] Ueberhaupt begegnet man, wie es scheint, in der italienischen Kunst diesem Typus des knabenhaften Christus als Weltherrscher in selbständigen Bildern nicht vor Mantegna, während er sich in der deutschen Kunst einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben scheint (vgl. z. B. Schongauers Kupferstich). Er gewinnt dafür aber auch bei Mantegna sogleich einen ganz eigenartigen, heroischen Charakter.

Die volle, kräftige Knabengestalt Christi, der nur mit einem Hemdchen lässig bekleidet ist, steht in fester Haltung, in der Linken die Weltkugel, in der Rechten einen Olivenzweig haltend, gedankenvoll und begeistert die Augen aufschlagend auf dem schmalen Rande der Marmoreinfassung eines Brunnens. Der kleine Johannes, der zur Rechten Christi steht und aus dem Bilde herausblickend auf ihn weist, ähnelt in seinem lieblichen, frischen Gesichtsausdrucke ganz dem Johannesknaben im Dresdener Madonnenbilde. Rechts neben Christus erblickt man den Kopf des heiligen Joseph und vor ihm das Brustbild einer Frau, die ein Buch und ein Reis in den

Abb. 107. Madonna mit Kind, Johannes und fünf Heiligen.
Turin. R. Galleria. (Phot. Anderson.)

Händen haltend mit demütig gesenktem Haupte innerhalb der runden Einfassung zu stehen scheint. Ist schon für den Körper des heiligen Joseph kaum Platz vorhanden, so sind die statischen und plastischen Bedingungen dieser Frauengestalt durchaus unklar. Die beiden Körper könnten materiell, so wie sie perspektivisch dargestellt sind, keinen Raum finden, für die Madonna, denn nur sie können wir hier vermuten, scheint auch die Oeffnung der Einfassung, in der sie steht, zu klein zu sein.[1] Man hat diese

[1] Allerdings ist das sonst leidlich erhaltene Bild gerade an dieser Stelle stark restauriert.

Darstellung Mariä als Verbildlichung des Symbols des „hortus conclusus“ erklärt;[1] es wäre, wenn eine derartige Vorstellung, die von der mittelalterlichen Kunst dem Canticum canticorum (Kap. IV) zur Versinnlichung des Symbols der Jungfräulichkeit Mariä entlehnt wurde, zum Grunde liegt, wohl eher an den „fons signatus“ desselben Verses zu denken, wodurch die Brunnenmündung ihre einfachste Erklärung finden würde.

Eine dichte, dunkle Orangenhecke bildet einen wandartigen Hintergrund der Figurengruppe, die sich wirkungsvoll in hellen, warmen Tönen von ihm abhebt. Der Künstler hat bei dieser wie bei den übrigen späten symbolisch-religiösen Darstellungen von dem bei ihm sonst so beliebten und mit unendlicher Sorgfalt ausgeführten landschaftlichen Hintergründen ganz abgesehen, ohne Frage, um durch diese Abgeschlossenheit die Gestalten eine grössere materielle und ideelle Bedeutung gewinnen zu lassen. Wie aus dem Charakter der Komposition und der Typen, so geht auch aus der Behandlung der breiten, runden Körperformen, der Haare und der Gewänder und aus den lebhafteren, etwas gezierten Bewegungen zweifellos hervor, dass dem Bilde sein Platz hier unter den letzten Werken Mantegnas angewiesen werden muss.

Abb. 108. Das Christkind, Johannes, Joseph und Maria.
London. Mr. Ludwig Mond.

Der *Schmerzensmann* im Museum zu Kopenhagen[2] mit den emphatisch ausgebreiteten Armen, dem schmerzvoll geöffneten Munde und den

[1] *Gazette des Beaux-Arts 1893* I, p. 226/227.

[2] Bezeichnet: ANDREAS MANTINIA (rechts am Sockel des Sarkophages). Da ich das Bild nur einmal vor sehr langer Zeit gesehen habe, so kann ich nur nach der Photographie urteilen und die Farbe nicht in Betracht ziehen. Nach Crowe u. Cavalcaselle (V, p. 422, Anm. 65), die das Gemälde für gleichzeitig mit der Florentiner Madonna

verdrehten Augen ist höchst wirkungsvoll, aber nicht frei von einer gewissen Pose (s. Abb. 109). Seine Stellung, die reiche, symmetrische Drapierung des Leichentuches und die Gruppierung der beiden Engel, deren einer mitleidsvoll zu Christus herabblickt, während der andere in heftiger Klage emporschaut, sind etwas gekünstelt und entsprechen in ihrer pathetischen Heftigkeit des Gefühlsausdruckes ganz der Auffassung Mantegnas in seiner letzten Zeit. Die Behandlung der Formen und der Gewänder zeigt alle jene schon öfter angeführten Kennzeichen des späten Stils. Auffallend ist die grosse Aehnlichkeit der Landschaft mit dem Hintergrunde der Florentiner Madonna (s. Tafel XIV). Der Steinbruch mit den Bildhauern zur Rechten und den Hirten, Feldarbeitern und Wanderern auf der anderen Seite zeigen ganz ähnliche Motive wie jenes Bild. Trotzdem ist die Anlage eine verschiedene, der Vordergrund ist weiter und der Horizont schliesst auf der linken Seite nicht wie dort, mit einer harten Linie ab, sondern in einer duftigen Fernsicht auf eine weite Hügelkette, die Bodenbehandlung ist weich und erdig, ganz wie in den späten mythologischen Bildern, die wir bald zu betrachten haben werden. Der Schmerzensmann darf also trotz der Verwandtschaft der Hintergründe nicht mit der Madonna vor der Grotte zusammengestellt werden. Schon ein Vergleich der weichen, runden, fliessenden Gewandfalten der Madonna mit den eckigen, geraden Linien im Leichentuche Christi genügt, um zu beweisen, dass zwischen den beiden Werken ein grösserer Zeitabstand angenommen werden muss.[1]

Eine Bestätigung erhält diese Datierung des Schmerzensmannes aber auch durch den heiligen *Sebastian* in der Sammlung des Barons Giorgio Franchetti in Venedig, der sicher in der allerletzten Zeit des Lebens unseres Meisters entstanden ist (s. Abb. 110). Das Gemälde befand sich beim Tode Mantegnas noch in dessen Werkstätte und war von ihm für Kardinal Sigismondo Gonzaga, den Bischof von Mantua, gemalt worden, wie aus dem Briefe Lodovico Mantegnas an Markgraf Francesco vom 2. Oktober 1506 hervorgeht. Der Kardinal hat das Bild, wie die anderen aus dem Nachlasse Mantegnas, augenscheinlich an sich genommen, später muss es aber in den

vor der Grotte halten, zeigt dasselbe „Lionardeskes Helldunkel, die Farbe ist ursprünglich gewiss sehr leuchtend und durchsichtig gewesen, das Fleisch ist warm angelegt und mit kalten Schatten modelliert."

[1] Augenscheinlich nach einer Studie Mantegnas zu diesem Gemälde sind die beiden Kupferstiche ausgeführt worden, von denen der eine fälschlich Mantegna selber zugeschrieben wird (Bartsch 7, s. Abb. 153), der andere, gegenseitige, als Werk des Zoan Andrea (Bartsch 4) oder des Gio. Ant. da Brescia (Passavant V, p. 76) beschrieben ist.

Besitz des Kardinals Bembo, der ja mit den Gonzaga und besonders mit Isabella eng befreundet war, übergegangen sein, da es von Marcantonio Michiel in dessen Sammlung erwähnt wird.[1] Dann kam das Gemälde an die Familie Gradenigo, von der es 1810 Antonio Scarpa in La Motta kaufte. Aus dem Nachlasse Scarpas ist es nun vor wenigen Jahren von Baron Giorgio Franchetti in Venedig erworben worden.

Abb. 109. Der Schmerzensmann.
Kopenhagen. Museum. (Phot. Hansen & Weller.)

Schon oben (S. 148) ist darauf hingewiesen worden, wie Mantegna in den drei, in verschiedenen Epochen seines Lebens geschaffenen Darstellungen des heiligen Sebastian in ganz verschiedenartiger und für seinen Entwickelungsgang als Mensch und Künstler charakteristischer Weise den poetischen Sinn der Gestalt aufgefasst und ihr körperliches und seelisches Leiden zum Ausdrucke gebracht hat. Dieser am Ende seiner Laufbahn entstandene Sebastian ist wohl der am heftigsten bewegte und erregte, aber gewiss nicht der am tiefsten empfundene von den dreien. Man wird nicht umhin können, Bewegung und Ausdruck übertrieben und manieriert zu nennen; die Absichtlichkeit der starken Wirkung des Körperlichen wird sich nicht verkennen lassen. Die Formen

[1] Anonimo Morelliano, p. 22 (in Casa del Card. Bembo) „Il San Sebastiano saettato alla colonna grande più del naturale, sopra una tela fu de mano dil Mantegna.“ Die Angabe der Säule beruht augenscheinlich auf einem Versehen Michiels.

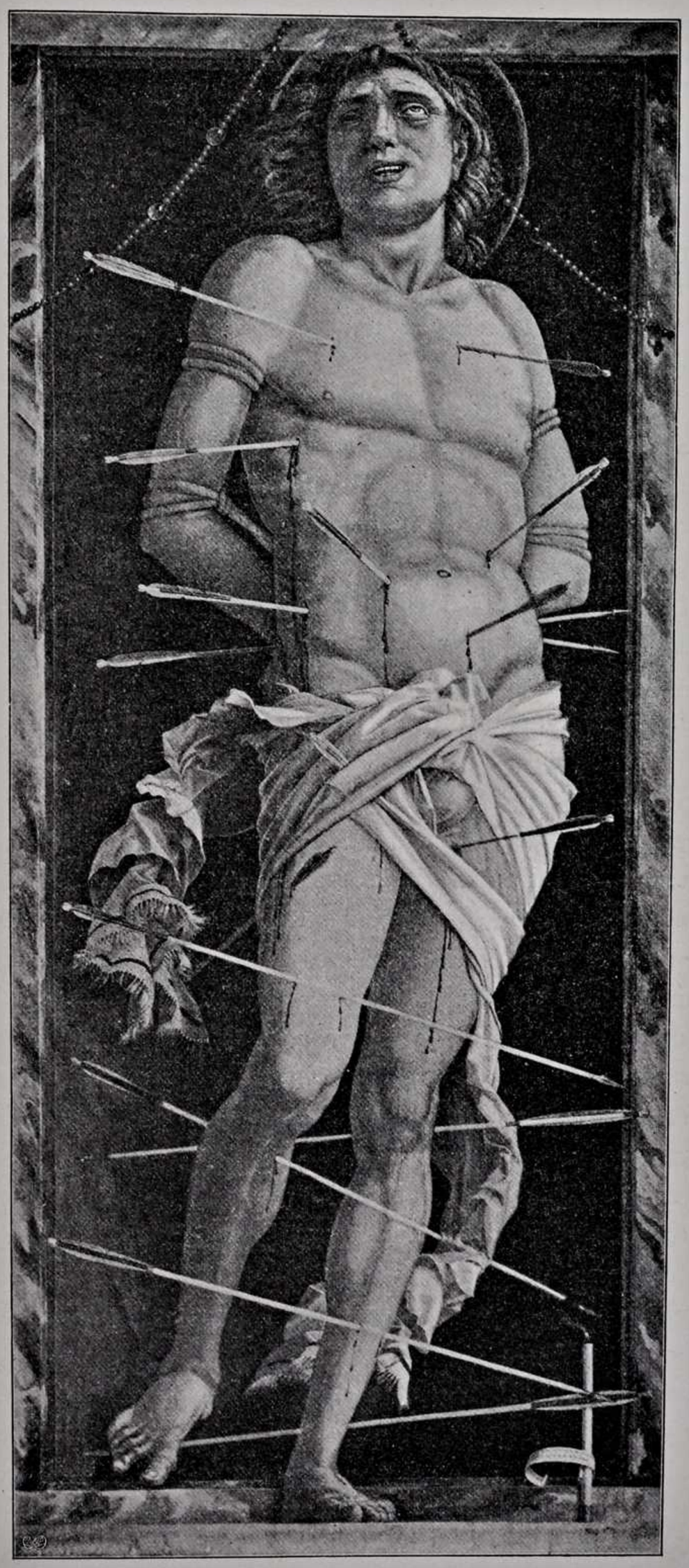


Abb. 110. Der heilige Sebastian.
Venedig. Baron Franchetti.

sind von grösster Breite und Weichheit der Modellierung, aber bei aller Vorzüglichkeit der plastischen Durchbildung etwas leer und glatt, das breite Gesicht von grosser Derbheit. Es ist ein für das Studium der Entwickelung des Künstlers höchst interessantes, aber für den Genuss wenig ansprechendes Werk. Da das Bild sich beim Tode Mantegnas noch in seiner Werkstatt befand, so ist nicht unwahrscheinlich, dass der Meister noch nicht die letzte Hand an dasselbe gelegt hatte und dass es von den Söhnen oder von anderen Schülern an manchen Stellen übergangen worden sei.

Es ist rein körperlicher Schmerz, der in den fast verzerrten Zügen des Märtyrers zum Ausdrucke kommt, nicht die Ueberwindung des körperlichen Leidens durch die sieghafte Kraft des Glaubens. Die heftige, fast schwebende Bewegung des Körpers steht sogar in einem gewissen Gegensatze zu der Situation. Durch allzu materielle Effekte, durch die Riesenhaftigkeit des Leibes, die für den Eindruck noch dadurch gesteigert ist, dass die Gestalt in der engen Nische mit dem Kopfe den oberen Rand des Rahmens berührt, durch die wild fliegenden Haare, das flatternde Gewand mit seinem Gewirr starrer, brüchiger Falten, durch die grausame Fesselung der Arme und durch die Masse der Pfeile, die in schmerzhaften Wunden den Körper durchbohren, hat der Künstler eine ergreifende Wirkung seines Heiligen zu erzielen gesucht. Das Emblem der verlöschenden Kerze mit der Beischrift: „Nil nisi divinum stabile est caetera fumus“ (Nur das Göttliche ist beständig, alles übrige Rauch), das wohl im Auftrage oder wenigstens im Sinne des geistlichen Bestellers hinzugefügt worden ist, will recht wenig passen zu dem gewaltigen Willen zum physischen Leben, der in diesem Titanen mit dem Schmerz der Todeswunden ringt. Nichts mehr von der milden, ruhigen Trauer, der träumerischen Gefühlsstimmung der Heiligen in des Künstlers frühen Werken; auf die Darstellung des Furchtbaren, der „terribilità“ in Michelangelos Geiste wendet er hier die ganze Kraft seines noch jugendfrischen Geistes, aber die Künstlerhand, die seinen feinsten Beobachtungen der Natur, seinen zartesten Empfindungen vollendete Gestalt verliehen hatte, vermag, nun altersschwach, nicht mehr diesen gewaltigen Eingebungen seiner erregten Phantasie zu folgen. Er ist an der Grenze seines Könnens angelangt!

In seinem schon erwähnten Briefe an den Markgrafen vom 2. Oktober 1506 erwähnt Lodovico Mantegna unter den in der Werkstatt des Vaters zurückgebliebenen Gemälden „die zwei Bilder, die in seine Kapelle kommen“ (gli duj quadri che vanno ala sua capella). Es sind ohne Zweifel die beiden Gemälde, die die Wand zur Rechten des Eintretenden in

Mantegnas Kapelle in S. Andrea schmücken, die heilige Familie in Halbfiguren und die Taufe Christi. Mantegna hatte sich durch den Vertrag vom 11. August 1504 vom Kapitel von S. Andrea mit Bewilligung des Primiciero Protonotars Sigismondo Gonzaga die erste Kapelle der linken Seite, die Johannes dem Täufer gewidmet war und heute als Taufkapelle dient, als Begräbnisstätte für sich und seine Familie und dazu sogar noch einen Raum mit Gärtchen hinter der Kapelle abtreten lassen, und seinerseits versprochen, die Kapelle mit wenigstens 100 Dukaten auszustatten. In der That hatte er schon in seinem Testament vom 1. März 1504 verschiedene Legate für die Kapelle ausgesetzt und bestimmt, dass seine Erben innerhalb eines Jahres 50 Dukaten für Messgewänder u. dgl. und 50 Dukaten für die Ausschmückung der Kapelle aufwenden sollten. Wie aus dem Briefe Lodovico Mantegnas, in dem übrigens die Summen auf das doppelte angegeben sind, hervorgeht, ist der Vater in den letzten Lebensjahren selber für die Ausstattung seiner Kapelle thätig gewesen.

Sicher sind aber beide Gemälde beim Tode des Malers noch nicht vollendet gewesen, denn beide zeigen nur allzu deutlich die Mitarbeit der Gesellen. Freilich befinden sich die übrigens auch sehr schlecht beleuchteten Bilder heute in einem Zustande, der es fast unmöglich macht, zu entscheiden, was auf Rechnung der Schüler und was auf die späterer Restauratoren zu setzen ist.

Das bei weitem vorzüglichere und besser erhaltene von den beiden Gemälden, die *heilige Familie mit Elisabeth und dem Johannesknaben und Zacharias* (oder einem der heiligen Könige, dem Mohren?) ist offenbar nicht nur in der Zeichnung, sondern auch in der Ausführung zum grössten Teil eine eigenhändige Arbeit Mantegnas (s. Abb. 104 u. 111). Die Gruppierung der Figuren in der langen schmalen Fläche ist sehr geschickt und äusserst lebendig, aber die Stellung der kauernden Frauen nicht ganz klar, ihre Kniee scheinen zu klein und zu hoch dargestellt zu sein. Die Bewegung des Christkindes, das in dem jetzt allgemein Correggio zugeschriebenen Gemälde der Geburt Christi beim Comm. Crespi in Mailand ziemlich genau nachgeahmt ist, zeigt eine grosse Lebhaftigkeit und mehr Frische und Kindlichkeit als in den meisten späten Bildern, aber doch den hier immer herrschenden Ernst des Ausdrucks, ebenso wie der Johannesknabe seine Verehrung in bewusster Weise darbringt. Die den Hintergrund bildende Citronen- und Orangenhecke ist uns schon öfter begegnet, dagegen hat der Kopfputz Mariä wie der des heiligen Joseph eine ganz eigentümliche, orientalische Form, die turbanartige Kopfbedeckung der heiligen Elisabeth ähnelt dem derselben Heiligen in der Madonna della

Vittoria. An den wenigen gut erhaltenen Stellen kann man eine nur Mantegna eigene Feinheit und Sorgfalt der Ausführung der Details beobachten, besonders am Kopfputz der Madonna und an den Ornamenten der Goldborde; besonders schwach dagegen sind die Hände. Die Farbe muss sehr fett und glänzend warm gewesen sein. Die Madonna hat rotes Goldmoirée-Kleid und gelbliches Halstuch und Kopfbedeckung über einem weiss- und rotgestreiften Tuche, Elisabeth trägt violetten Mantel über einem roten Kleide und gelbliches Kopftuch, Josephs Mantel hat rote Farbe mit goldenen Lichtern, sein Kopftuch ist gelb und rot gestreift.

In der *Taufe Christi*, die vollständig zur Ruine geworden ist, kann nur noch die Komposition für Mantegna in Anspruch genommen werden, die allerdings seinen Stil zeigt (s. Abb. 112). Die Zeichnung muss in den Einzelheiten von dem ausführenden Maler recht stark alteriert worden sein. Die Bewegungen sind zum Teil ungeschickt und plump, die Formen des Nackten, besonders die harte Angabe der Muskeln, der Hände und der Gewandfalten, häufig roh und ohne Verständnis. Nicht nur späteren Restauratoren, sondern schon dem ausführenden Maler muss diese Versündigung an Mantegnas Kunst zum Vorwurfe gemacht werden. Wahrscheinlich ist das Bild im Auftrage der Söhne von Antonio da Pavia, dem wohl auch die überaus schwache Grablegung an der gegenüberliegenden Wand als selbständiges Werk zugeschrieben werden muss, so gut er konnte, fertig gestellt worden. —

Wenn Mantegna auch an dem *Freskenschmucke der Kapelle*, wie aus dem Briefe seines Sohnes hervorzugehen scheint, bis zu seinem Tode noch nichts gearbeitet hatte, so muss er doch ohne Zweifel ganz detaillierte Zeichnungen für die einzelnen Bilder und für ihre Anordnung im Raume hinterlassen haben. Der Schmuck ist so einfach und geschmackvoll und in der perspektivischen Darstellung der Kuppel und der Zwickelbilder so ganz in seiner Art, dass man für den Entwurf und die Zeichnung an keinen anderen denken darf als an ihn. Das Deckenbild mit dem Gitterwerk aus gebogenen Stäben, den von Guirlanden umrahmten Oeffnungen und dem Wappen in der Mitte, ferner die Zwickel mit den vier Evangelisten und die allegorischen Gestalten der Tugenden erinnern an die Deckengemälde der Kapelle im Belvedere des Vatikan. Man sieht die vier Evangelisten von unten wie in Oeffnungen der Mauer, deren Dicke perspektivisch angedeutet ist, vor Orangenhecken, hinter Geländern, die sich zu runden und in den Raum hineinzuragen scheinen, sitzen (s. Abb. 116, 135, 158, 161). Auch die kleinen Postamente in den unteren Ecken der Zwickel, auf denen die Evangelisten ihre Füsse aufsetzen, scheinen in die Kapelle

hervorzuspringen, der heilige Markus streckt seinen Fuss sogar über den Rand in den Raum hinaus. Es sind also durchaus die perspektivischen Dekorationsprinzipien, die auch in seinen früheren gleichartigen Gemälden massgebend waren. Die Erweiterung des Raumes durch die Oeffnungen, in denen die Evangelisten sitzen, ist höchst wirkungsvoll, und die Gestalten sind sehr geschickt in den Raum, den sie gut ausfüllen, hineinkomponiert und zeigen die grösste Freiheit, Natürlichkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen. Der Zustand, in dem sich gerade diese Gestalten befinden, ist ein derartiger, dass ein Urteil über die malerische Ausführung sich kaum mehr bilden lässt. Von der ursprünglichen Oberfläche haben sich nur

Abb. 111. Madonna und Elisabeth mit den Kindern, aus der heiligen Familie in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua. *(Phot. Anderson.)*

noch einzelne Stellen erhalten, die durch den Restaurator so gut es ging zu zusammenhängenden Formen verbunden worden sind. Man gewinnt den Eindruck, als ob der ausführende Maler aus der Schule Lorenzo Costas hervorgegangen sei. In der Farbe wiegen mattrot, orange-gelb und violett vor. In der Tradition des XVII. und XVIII. Jahrhunderts scheinen sie als Werke Correggios gegolten zu haben.[1]

Die einfachen, nur aus Eierstäben und Perlschnüren gebildeten Backstein-Umrahmungen des Kuppelansatzes und der vier Bogen, die die Kuppel tragen, gleichen vollständig den Ornamenten im Hofe von

[1] Siehe CADIOLI, *Descrizione di Mantova* 1768, p. 53.

Mantegnas Haus (s. oben Seite 215). Um die Thür und um die Wandflächen zur Rechten und zur Linken des Eingangs ziehen sich, jenen Backsteinfriesen des Bogens folgend, breite Streifen herum, die jeder aus einem liegenden Oval im Scheitel des Bogens, einem viereckigen Felde auf jeder Seite desselben und je einem stehenden Oval darunter zusammengesetzt sind. An den Wänden rechts und links vom Eingange sind unter den stehenden Ovalen noch vier schildhaltende Engel dargestellt (s. Abb. am

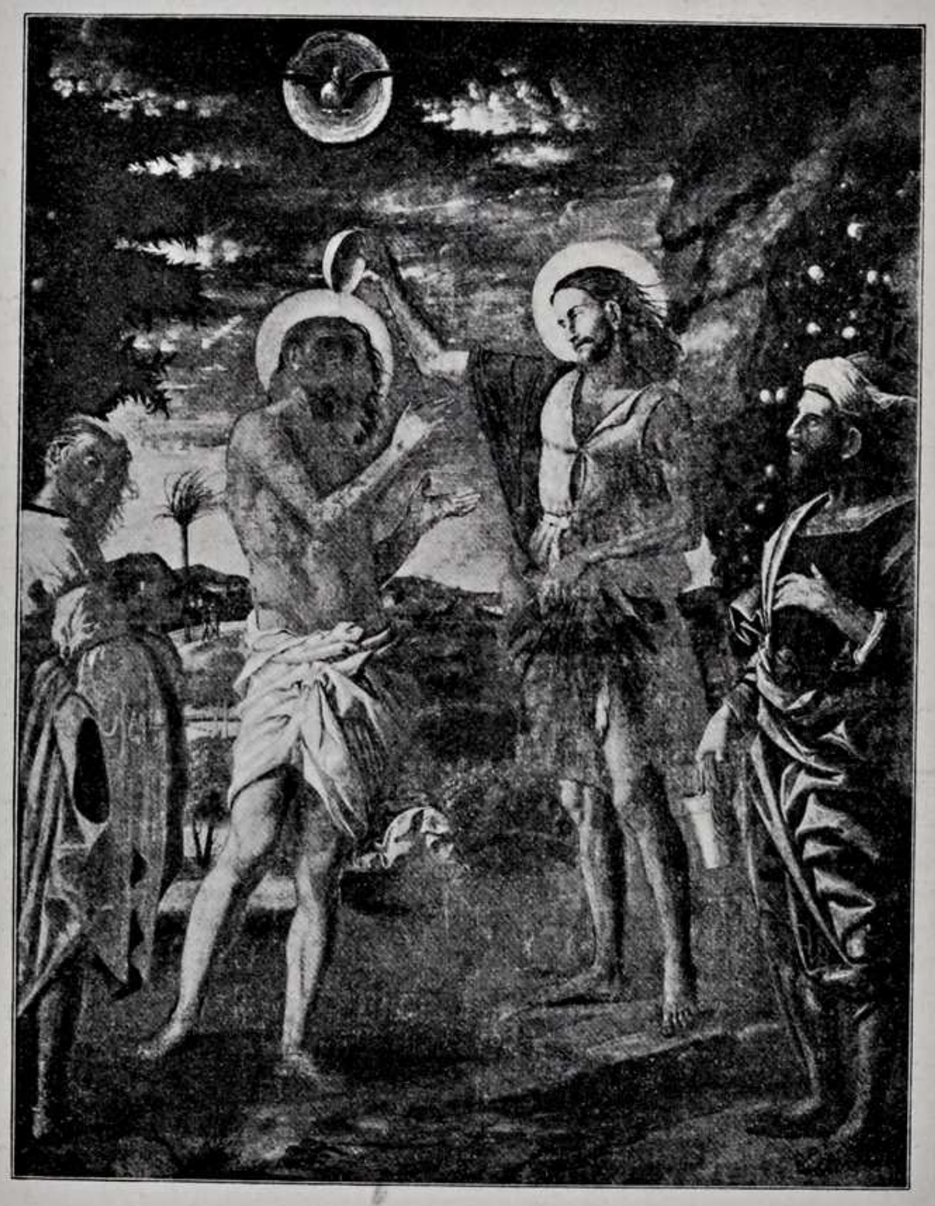


Abb. 112. Die Taufe Christi. Nach Mantegna von einem Schüler. In Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

Schlusse der Vorrede), an der Thür nimmt an der einen Seite die bekannte Bronzebüste Mantegnas die Stelle des Engels ein, während der Platz gegenüber frei geblieben ist. Die Fensterwand ist, jetzt wenigstens, ganz ohne Schmuck und war, wie alle Sockel und Umrahmungen der Felder mit gemaltem, buntfarbigem Marmor verziert.

In den liegenden Ovalen ist über der Thür das Urteil Salomonis, an der rechten Wand der Engel zu Joachim im Tempel redend (s. Abb. 159),

an der linken Wand die Enthauptung Johannis des Täufers dargestellt (s. Abb. 56), alle in Steinfarbe, als Reliefs gedacht. Die viereckigen Felder zu den Seiten der liegenden Ovale enthalten in bräunlicher Farbe als Bronzereliefs über der Thür: den Engel mit Tobias und das Opfer eines Engels mit zwei knieenden Gestalten (Opfer Manoahs), an der rechten Wand: David mit

Abb. 113. Judith übergiebt das Haupt des Holofernes der Magd. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

Abb. 114. Judith das Haupt des Holofernes dem Volke zeigend. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

dem Haupte Goliaths und Nathan, der David salbt; an der linken Wand: Judith das Haupt des Holofernes der Magd übergebend (s. Abb. 113) und Judith das Haupt dem Volke zeigend (s. Abb. 114). In den stehenden Ovalen darunter sehen wir sechs allegorische Gestalten von Tugenden, als Statuen

aus Stein auf Postamenten in Nischen gemalt. Wir erkennen die Mässigung, Gerechtigkeit, Klugheit, Glauben (s. Abb. 115) und Stärke, es fehlen Liebe und Hoffnung, die wohl an der Fensterwand angebracht waren, denn die sechste erhaltene Figur am Eingange gegenüber der Büste Mantegnas, die einen Zirkel hält, kann keine der beiden fehlenden darstellen, sondern muss wohl als eine Versinnlichung der Wissenschaft oder Kunst aufgefasst werden, die von Mantegna aus eigener Erfindung, um den leeren, achten Platz auszufüllen, hinzugefügt worden ist, wie er das ähnlich in der päpstlichen Kapelle im Belvedere — freilich in anderer Absicht — gethan haben soll. Zwei der vier Engel halten Schilde mit dem Wappen Mantegnas und auf dem Schilde des dritten ist eine Löwenpranke in rotem Felde dargestellt, das Schild des vierten Engels ist zerstört. Ausser auf den Schilden der Engel und an der Decke (s. Abb. 162) ist Mantegnas Wappen noch auf einer gemalten Tafel an der Wand links vom Eingange unter der Grablegung abgebildet. Hier sehen wir in der Mitte den Adler, den Mantegna wohl als Pfalzgraf (comes palatinus) führen durfte und auf jeder Seite ein Wappenschild, das auf der linken Seite Mantegnas Wappen, auf der rechten eine Gruppe von sechs Hügeln mit drei Sternen (wohl das Emblem des Olymp, das ihm Markgraf Lodovico verliehen hatte) zeigt.

Abb. 115. Der Glaube. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua. *(Phot. Anderson.)*

In ihren Formen scheinen diese ornamentalen Darstellungen Mantegnas Art näher zu stehen als die Evangelisten. In den überlangen Proportionen, den gewundenen Bewegungen und dem überladenen, eckigen Faltenwurf stimmen sie mit den letzten Werken Mantegnas überein. In der Uebertreibung der Verhältnisse und der Bewegungen und in der Schwächlichkeit der Ausführung lassen sie die Schülerhand deutlich genug erkennen. Die Jahreszahl MDXVI, die man unter der Darstellung der Judith, die das Haupt dem Volke zeigt, liest, giebt uns einen sicheren Anhaltspunkt für

die Datierung der Gemälde, die also, wenigstens zum Teil, erst zehn Jahre nach dem Tode des Meisters ausgeführt worden sind. Die Söhne scheinen sich also nicht allzusehr beeilt zu haben. Lodovico war schon wenige Jahre nach dem Vater gestorben, wird also kaum an der Ausführung der Fresken teilgenommen haben. Wenn die Gemälde von Francesco herrühren, so würden sie ihm alle Ehre machen und zeigen, dass er sich in den Stil seines Vaters recht gut eingearbeitet hatte. Leider sind aber weder von ihm noch von anderen Gehilfen des Meisters, denen wir die Bilder zuschreiben könnten, beglaubigte Arbeiten erhalten, so dass, zumal die Fresken alle mehr oder weniger stark beschädigt sind, die Zuweisung an eine bestimmte Persönlichkeit hier nicht versucht werden kann.

Abb. 116. Der heilige Lukas. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

Abb. 117. Medaille auf Isabella d'Este. Von Gian Cristoforo Romano.
Wien. Museum.

KAPITEL X.

DIE MYTHOLOGISCHEN UND ALLEGORISCHEN BILDER DER LETZTEN ZEIT.

Wenn in der historischen Betrachtung der letzten Schaffensperiode unseres Meisters die Gemälde religiösen Inhaltes von den mythologischen Darstellungen getrennt werden, so giebt nicht sowohl der äusserliche Unterschied der Gegenstände hierzu die Berechtigung als vielmehr die Verschiedenheit des geistigen Verhältnisses des Künstlers zu den beiden Stoffgattungen.

Nimmt man den Humanismus nicht einseitig nur als das Studium der Antike, die ja nur der Schild war, der den Mann schützen sollte, das Licht, das seinen Weg beleuchtete, sondern als das Streben nach vorurteilsfreier Weltbetrachtung, so kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass er trotz aller Bemäntelungen in seinem inneren Wesen in tiefsten

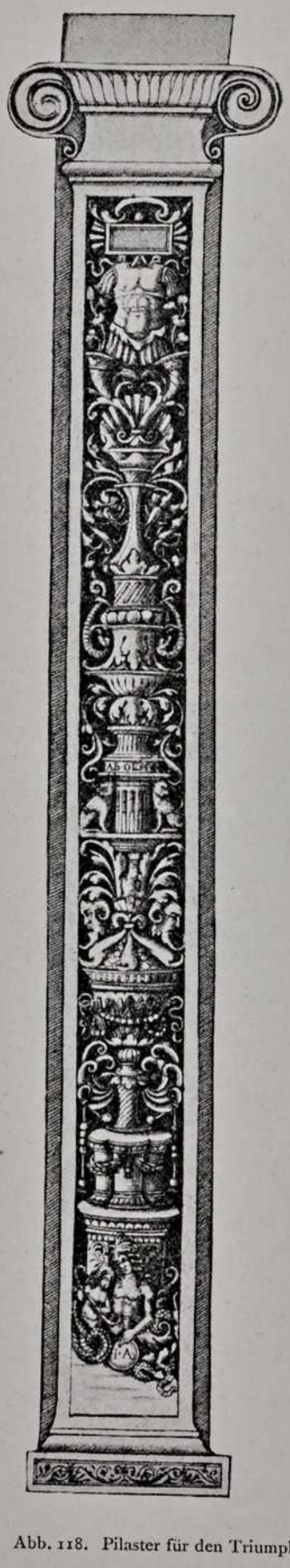


Abb. 118. Pilaster für den Triumph Cäsars. Kupferstich von Zoan Andrea, nach Mantegnas Zeichnung.

Widerspruch zu dem Geiste der katholischen Kirche treten musste. Am klarsten zeigt sich das im Auftreten Savonarolas, der sowohl dem verweltlichten Papsttum, als auch dem Humanismus gegenüber den strengen, orthodoxen Standpunkt der Kirche vertritt, und vor allem in dem starken Rückschlag, den der Geist des Humanismus in Italien und überall da hervorgerufen hat, wo er nicht auch, wie in der deutschen Reformation, eine neue, unbefangene und gemütstiefe Betrachtung der Grundlagen des Christentums zur Geltung bringen konnte. Die Reformation verbündete sich mit dem Humanismus; die Gegenreformation ihrerseits ist ihrem Wesen nach keineswegs nur gegen die kirchliche Reformation gerichtet, sondern — trotz der Konzessionen, die sie in kluger Absichtlichkeit der Wissenschaft bis zu einem bestimmten Grade gemacht hat — in letzter Linie überhaupt gegen den Geist vorurteilsloser, freier Darstellung, die naturgemäss mit den Dogmen der Kirche in Widerspruch treten musste. Dieser Gegensatz bestand in Wirklichkeit schon in der Zeit, als der Humanismus im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts auch unter der hohen Geistlichkeit die eifrigsten und begeistertsten Anhänger zählte. Aber nur wenigen, besonders konsequent denkenden und überzeugungstreuen Menschen, wie Savonarola, kam er vollständig klar zum Bewusstsein, im allgemeinen konnte oder wollte man sich diesen inneren Widerspruch nicht klar machen, ganz abgesehen von der Ablenkung des kirchlichen Geistes durch politische Machtfragen. Man vermeidet ja überhaupt fast immer, die letzten Konsequenzen seiner Bestrebungen für die Zukunft sich klar vorzustellen und folgt den Leidenschaften und den Forderungen des augenblicklichen Nutzens. So viel man sich aber auch damals bemühte, die humanistischen Bestrebungen in Wissenschaft und Kunst mit kirchlicher Observanz zu vereinigen, der Gegensatz blieb bestehen und trat immer schärfer hervor, je weiter die Wissenschaft auf ihrem Wege der Forschung, die Kirche in ihrem Streben nach weltlicher und geistiger Herrschaft, beide unaufhaltsam, konsequent fortschritten.

In der Kunst dringt der freie, begeisterte Schwung rein menschlicher Empfindung und antik-heroischer Vorstellungen, die in diesem neuen humanistischen Geiste ihre Quelle haben, auch in die religiösen Darstellungen, äusserlich fast unmerklich, immer stärker ein, je mehr in der Renaissancekunst die zuerst nur abstrakten, wesentlich von der litterarischen und traditionellen Ueberlieferung abhängigen Vorstellungen von der Antike nach und nach durch das eingehendere Studium der alten Denkmäler und durch die lebhaft erregte Phantasie zu bestimmten, sinnlichen Formenbildern ausgestaltet werden. Wir haben Schritt für Schritt beobachten können,

wie in Mantegnas religiösen Darstellungen die von der Antike abgeleiteten Vorstellungen immer mehr die Herrschaft gewinnen und bestimmend auf die Formbildung einwirken, wie er die einfach menschliche Empfindung in seinen späteren Werken zu einer antik-heroischen, pathetisch-rhetorischen Auffassung und Ausdrucksweise steigert. Wie charakteristisch giebt sich in dem herrlichen Kupferstich Mantegnas, der den auferstandenen Christus zwischen Longinus und Andreas darstellt (s. Abb. 147), diese vollständige Herrschaft der antiken Elemente über die eigentlich christliche Empfindung zu erkennen! Die Wucht der körperlichen Masse der mächtigen Gestalten der Heiligen und des sie hoch überragenden Christus, die trotzige Kraft des Römers Longinus und die selbstbewusste Ruhe des heiligen Andreas, die beide trotz ihrer Unterordnung sich doch als Teilhaber fühlen der Herrschermacht, die in Christus so grossartig verkörpert ist, und vor allem der Herr selber, der dasteht voll Ernst und Strenge, der mit der erhobenen Rechten nicht Segen zu spenden, sondern Unterwerfung zu fordern und Strafe zu drohen scheint, alles wirkt zusammen zu einem gewaltigen Eindruck grandioser Ruhe und unwiderstehlicher Macht. Dies Gefühl der Ueberlegenheit, diese ungebundene, freie Bethätigung ihrer ganzen natürlichen Kraft, die diese Gestalten in Körper und Geist zum Ausdruck bringen, ist nur den Göttern des Olymp eigen, nicht den demutvollen Heiligen des christlichen Himmels.

Dem genialen Künstler konnte es auch in religiösen Bildern an immer neuen und tiefen Ausdrucksformen nicht gebrechen; aber in seiner innerlichen Empfindung musste er sich immer mehr vom christlich-religiösen Geiste entfernen, je rückhaltloser seine Begeisterung für die Antike, je eindringlicher sein Studium ihrer Formen wurde, je mehr sich nicht nur sein Geist, sondern auch seine sinnliche Vorstellung mit den Gestaltungen der antiken Welt, wie sie ihm erschien, erfüllte. Näherte er sich in seinen frühen Werken, wenn man so sagen darf, dem äschyleischen Geiste, so kommt in den späteren die eurypideische Auffassung des Tragischen, die Teilnahme des menschlichen Willens gegenüber der allein bestimmenden Macht des Schicksals, immer mehr zum Durchbruch.

Es soll damit nicht gesagt sein, dass er in seiner persönlichen Empfindung unchristlich geworden wäre, er hat jedenfalls äusserlich an dem religiösen Glauben seiner Zeit festgehalten und in allen Aeusserungen eine grosse Devotion gezeigt und die kirchlichen Einrichtungen wie die meisten seiner Zeitgenossen eben wie eine feststehende Sitte, der man folgen muss, betrachtet. Aber doch ist es nur die Antike und ihr freies Naturempfinden gewesen, die den idealen Inhalt seines Lebens und seiner Kunst gebildet

haben. Von Savonarolas Geist ist Mantegna unberührt geblieben. Denn eine religiöse Reaktion, wie sie so viele andere Künstler der Zeit erfuhren, müsste sich bei einem so starken, energischen Charakter auch in seiner Kunst deutlich geäussert haben. Gerade damals beschäftigten ihn mythologische Bilder voll Lebens- und Sinnesfreude, sein Triumph Cäsars blieb ihm das Hauptwerk seines Lebens. Er gehörte zu den grossen und ganz in sich festen und selbständigen Charakteren, die zielbewusst ihre Bahn verfolgen, ohne durch augenblickliche Stimmungen oder Strömungen der öffentlichen Meinung abgelenkt zu werden. Dass er seiner Leidenschaft für die Antike bis in die letzten Tage seines Lebens treu geblieben ist, das beweisen am schlagendsten die Worte, mit denen Calandra seiner Herrin Isabella von Este, in seinem Briefe vom 1. August 1506, berichtet, wie ihm Mantegna die Büste der Faustina, seine beste Antike, die er durch dringende Verlegenheit während der Pest an die Markgräfin zu verkaufen gezwungen war, übergeben habe: „Er hat sie mir, schreibt Calandra, mit grosser Förmlichkeit (cum grande ceremonia) übergeben und mit grosser Dringlichkeit empfohlen, nicht ohne grosse Eifersucht zu erkennen zu geben, in einer Weise, dass ich fast sicher bin, er werde sterben, wenn er sie nicht vor Ablauf von sechs Tagen zurückerhalten haben wird.“ Man sieht, wie sein Herz an seinen geliebten Antiken hing, wie er nur in der alten Welt lebte und nur in ihrer Darstellung sich ganz in seinem Elemente fühlte und sich mit voller Lust bewegte. In den religiösen Vorwürfen muss er der kirchlichen Stimmung Gewalt anthun, um seine Auffassung zum Ausdruck zu bringen, den antiken Stoffen steht er ganz frei und unbefangen gegenüber, weil er sie ganz nach seiner Phantasie, die immer mehr seine Kunst beherrscht, gestalten kann.

Ein wesentlicher, innerer Unterschied der kirchlichen Darstellungen der Renaissancekunst von den mythologischen besteht aber auch darin, dass jene durchaus als religiöse Kult- oder Andachtsbilder gedacht sind, während bei den mythologischen Gegenständen fast immer noch eine allegorische Nebenbedeutung hinzutritt. Die Gestalten der Antike erscheinen nicht nur in ihrem Charakter als solche sondern auch als Verkörperungen abstrakter, moralischer oder ästhetischer Begriffe, in Begleitung einer ganzen Reihe vollständig frei erfundener Personifikationen derartiger Vorstellungen. Von grösster Bedeutung ist ferner, gegenüber dem Zwecke des Andachtsbildes, die wesentlich dekorative Absicht dieser Gattung von Kunstwerken. Deshalb müssen auch einige eigentlich religiöse Darstellungen, wie Samson und Dalila, das Urteil Salomonis und die Judithbilder dieser Gruppe der mythologischen Bilder angefügt

werden, weil sie wesentlich allegorische Bedeutung und durchaus dekorative Bestimmung hatten. Man sieht besonders hieran deutlich, wie wenig äusserlich diese Trennung der kirchlichen von den mythologischen Gemälden Mantegnas aufzufassen ist.

Isabella von Este, die Gemahlin des Markgrafen Francesco ist es, deren Auftrag und Anregung wir die mythologisch-allegorischen Gemälde Mantegnas aus dieser letzten Periode seines Schaffens verdanken. Mit vollem Rechte gilt diese einzige Frau als die vollendeteste Verkörperung des Frauenideals der Renaissance. Liebenswürdigkeit und Anmut der Erscheinung und des Wesens verbinden sich in ihr mit einer unbefangenen Offenheit und Lebhaftigkeit des Ausdrucks, die selbst ihren Fehlern eine milde Beurteilung sichert, die Güte ihres warm und menschenfreundlich empfindenden Herzens mit einer ungewöhnlichen Klugheit und Schärfe des geistigen Urteils, feine Empfindung und Geschmack mit gründlicher, durch eifrige, liebevolle Studien erworbener Bildung. Im Geiste ihrer Zeit ist sie „Mensch“ im besten Sinne des Wortes; mit entzückender Natürlichkeit bethätigt sie alle harmonisch entwickelten Kräfte ihres Geistes, folgt sie den Eingebungen ihrer hochsinnigsten Gefühle wie ihrer weiblichen Launen.[1]

Eine durch und durch künstlerische Natur versteht sie allen Aeusserungen ihres Verstandes und ihrer Empfindungen eine künstlerische Form zu verleihen, ihre ganze äussere Umgebung mit einem poetischen Hauche zu umgeben. Die Künstler sind ihre Gehilfen, die sie wohl auszuwählen, und deren Werke sie wohl zu beurteilen weiss. Die Aeusserungen über Künstler und Kunstwerke, die uns von ihr überliefert werden, sind von der höchsten Wichtigkeit für unser Verständnis der Kunstziele und der Kunstliebe jener Zeit, zumal sie durchaus selbständig und offen urteilt. Das Gefühl der Sicherheit, das sie in eingehenden Studien auf litterarischem Gebiete sich erworben hat, und das durch ihre gesellschaftliche Stellung und durch die enthusiastischen Lobpreisungen der erlesensten Geister genährt wird, geben ihr den Mut, ihre Meinung auszusprechen, ohne jede

[1] Siehe Luzio-Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga.* Torino 1893; d'Arco im *Archivio storico italiano. Appendice No. 11. Vol. II.* Firenze 1845. p. 205; Yriarte in der *Gazette des Beaux-Arts* 1895, p. 13. 189. 382 und II, p. 123; 1896, I, p. 215. 330; Alessandro Luzio, *I Precettori di' Isabella d'Este.* Ancona 1887. (Nozze Renier-Campostrini.) Siehe auch: *Giovanni Giorgio Trissino, I Ritratti.* Roma 1524, wo Isabella als das Ideal aller Schönheit und Tugend geschildert wird und ihr Name von Pietro Bembo aus der Zusammensetzung von „isos“ und „bella“ (gleichmässig, in allen Teilen gleich schön) abgeleitet wird.

Furcht sich zu kompromittieren — die heutzutage, abgesehen von der Tyrannei der Künstler und Kunstschreiber, das gesunde Urteil der Laien trübt — denn sie folgt allein ihrem Geschmack und überlässt das technische Urteil über Authenticität und Kunstwert der Antiken u. dgl. gerne den Sachverständigen. Was sie im Werke des Künstlers entzückt, ist wirklich die Kunst, die anmutige, vollendete künstlerische Form, denn die gedankenreiche antikisierende Symbolik, in der sie, dem Geiste ihrer Zeit gemäss, die poetische Stimmung der Darstellungen sucht, schreibt sie dem Künstler gewissermassen als etwas vom Wesen des Kunstwerkes Unabhängiges selber vor.

Deshalb hat sie auch einen feinen Blick für das Charakteristische im Stil der einzelnen Künstler. Leonardo da Vinci bittet sie, ihr einen Christusknaben von ungefähr zwölf Jahren zu malen, mit der Süssigkeit und Milde des Ausdrucks, die er als seine besondere Kunst in Vorzüglichkeit besitze (facto cum quella dolceza et suavita de aiere che haveti per arte peculiare in exellentia).[1] Um einen Vergleich zwischen Bellinis und Leonardos Werken anstellen zu können, bittet sie ihre Freundin Cecilia Bergamina Visconti ihr für kurze Zeit ein Bildnis von der Hand Leonardos zu senden.[2] Sie sucht sich einen antiken schlafenden Amor zu verschaffen, um ihn zum kritischen Vergleiche neben den Michelangelos, den sie glücklich in ihren Besitz zu bringen gewusst hatte, aufzustellen. Ihr ziemlich herbes, wenn auch in recht freundlicher Form ausgesprochenes Urteil über das Gemälde, das Perugino ihr endlich geliefert hatte, wird man wohl ohne Bedenken auch heute noch unterschreiben können. Es ist höchst bemerkenswert, dass sie die Gemälde für ihr Studio nicht einem, sondern verschiedenen, besonders berühmten Künstlern in Auftrag giebt, in der bestimmten Absicht, Werke der bedeutendsten Künstler ihrer Zeit in ihrem Studio wie in einem Museum zu vereinigen, ganz im modernen Geiste historischer Betrachtung.

Wie sie aber die Schöpfungen der Musik und der alten wie der modernen Litteratur mit Eifer sucht, nicht nur um sie selber zu studieren und zu geniessen, sondern auch um durch ihren Vortrag der Unterhaltung in dem Kreise erlesenster Geister, die sich um sie versammelten, Inhalt und Stimmung zu geben, so sammelt sie mit leidenschaftlichem Eifer Werke der alten und der neuen Kunst vornehmlich auch um den Räumen, in denen sie sich bewegte, einen edlen Schmuck zu verleihen. Der künstlerischen Ausstattung ihres „Studio“, der Gemächer, in denen

[1] Luzio, *Precettori di Isabella*, p. 34. Brief vom 14. Mai 1504.

[2] Ebendort p. 82.

sie, von der äusseren Welt sich zurückziehend, im Kreise Gleichgesinnter sich ganz ihren genialen künstlerischen Genüssen hingeben und die Bilder der grossartig heiteren antiken Welt um sich hervorzaubern konnte, widmete sie alle Sorgfalt, ihre finanziellen und geistigen Kräfte, opferte sie ihren Stolz, ertrug sie geduldig die Launen der säumigen Künstler, die den glänzenden Rahmen schaffen sollten für das Bild ihrer Phantasie, eine würdige Fassung für die Juwelen der alten Kunst, die sie hier aufbewahrte. Unter diesen Künstlern war Mantegna der erste, den Isabella für die Ausschmückung ihres Studio heranzog, und dessen Gemälde die Vorbilder für die Arbeiten der anderen Maler bilden sollten.

Leider sind wir über die Beziehungen Isabellas zu unserem Meister in einzelnen nicht so gut unterrichtet wie über diejenigen zu anderen Künstlern, denen sie ihre Wünsche nicht, wie Mantegna, mündlich mitteilen konnte, sondern durch eine Reihe von Briefen, die uns zum Teil noch erhalten geblieben sind, übermitteln musste. Als Markgraf Francesco seine junge Gattin im Februar 1490 nach Mantua führte, war Mantegna durch Krankheit in Rom zurückgehalten. Man wird seiner Versicherung, dass er tief traurig sei, nicht dem Wunsche des Fürsten gemäss, zur Erhöhung des festlichen Glanzes beitragen zu können, gewiss Glauben schenken. Verlor er doch dadurch die beste Gelegenheit, sich bei der neuen Herrin, die ihm als hochgebildet und kunstsinnig wohl bekannt sein musste, sogleich gut einführen zu können. So musste er nach seiner Rückkehr sich durch seinen Freund, Battista Guarino, den Lehrer Isabellas, den er wohl in Padua oder Verona kennen gelernt hatte, der jungen Fürstin empfehlen lassen. Der Sinn der gewählten und schmeichelhaften Ausdrücke dieses Empfehlungsschreibens (vom 22. Oktober 1490) ist, wie meist in solchen Fällen, der, dass Mantegna einer Empfehlung nicht bedürfe, und dass Isabella nicht durch seine Worte auf die Verdienste des Künstlers aufmerksam gemacht zu werden brauche.

In der That hat Isabella dem Menschen wie dem Künstler dauernd die grösste Hochachtung und ein warmes Wohlwollen entgegengebracht. Man sieht das schon an der Art, wie ihre Intimen von Mantegna sprechen. Die Töchter der Antonia del Balzo, die sie in Caneto empfangen, schreibt sie am 11. August 1492 an ihren Gemahl, „sind so schön, dass sie besser Meister Andrea Mantegna nicht malen könnte.“ Mit bewegten, herzlichen Worten empfiehlt sie den alten Meister, der in seinem Schmerz um den Sohn, der beim Markgrafen in Ungnade gefallen war, sich bittend an sie gewandt hatte, der Gnade des Fürsten, indem sie ihn an die grossen Verdienste und an die Tüchtigkeit des Künstlers erinnert (Brief vom 1. April 1505).

So wohlwollend und rücksichtsvoll zeigt sie sich gegen Mantegna auch in der Antwort, die sie Pietro Bembo auf seine heftige Beschwerde gegen ihn sendet, er sei so krank gewesen, dass man vorläufig mit ihm von nichts anderem als von seinem Befinden reden dürfe (Brief v. 31. Jan. 1506).

Mantegna war schon fast 60 Jahre alt, als er sich der jungen Markgräfin nähern durfte; wohl konnte er ohne Bedenken dem Kreise der Humanisten zugezählt werden, aber Isabella gehörte einer neuen Generation an, deren Bestrebungen sich wesentlich von denen der älteren unterschieden. Gegenüber der eindringlichen Gründlichkeit und Strenge der Forschung, die in der älteren Gruppe der Altertumsforscher, unter denen Mantegna gross geworden war, vorherrschte, hatte der Humanismus, der indessen in weitere und höhere Kreise gedrungen war, eine elegantere, freiere, leichtere, mehr höfische Form angenommen, statt Scipio und Brutus wurde Cäsar als das höchste Ideal gefeiert. Den Gestalten, die jene in scheuer Verehrung von fern betrachtet hatten, nähert man sich nun vertraulich, als ob man ihresgleichen wäre, und sucht sie zu Gefährten des täglichen Lebens zu gewinnen. Man beginnt künstlerisch das antike Leben zu *rekonstruieren*, sich in dem neuen Gebäude antiker Ideen bequem einzurichten.

Vom Christentum ist in Isabella nichts geblieben als die äussere Observanz, ihr Glaube ruht ganz auf astrologischen Vorausbestimmungen, auf Amuletten und Talismanen, ihre Wallfahrten sind nichts als recht durchsichtige Vorwände für die Befriedigung ihrer Reiselust — auch dies Vergnügen am Reisen und Beobachten ist ganz modern —; sie ist durchaus weltlich gesinnt und genusssüchtig. Gerade durch ihr korrektes Verhalten gegenüber den äusseren Satzungen der Kirche zeigt sie, wie die meisten ihrer gebildeten und selbständig urteilenden Zeitgenossen, ihre innere Gleichgiltigkeit gegen den Geist der christlichen Lehren. Auch die Antike wirkt bei ihr nicht, wie bei Mantegna, als tief empfundene Menschlichkeit, als künstlerische Darstellung der erschütternden Tragik des Lebens, sondern als eine Welt heiterer Gestalten ohne inneren moralischen Zusammenhang, Symbole ihrer Ideale eines geistreichen Lebensgenusses.

Trotz dieser grossen Verschiedenheit der moralischen Anschauungen steht Mantegna ihr doch näher als irgend ein anderer Künstler, er ist sogar der einzige, der ihren Ideen Verständnis entgegenbringt und sie, so schwer es auch manchmal sein mochte, in künstlerische Formen zu giessen versteht. Mit den übrigen Malern, die sie mit der Ausführung ihrer allegorisch-mythologischen Vorwürfe betraute, hat Isabella recht schlechte Erfahrungen gemacht. Von Leonardo war überhaupt nichts mehr herauszubekommen, nachdem er einmal bei einer Anwesenheit in Mantua ihre anmutigen Züge

— vielleicht mehr so wie sie zu scheinen wünschte als wie sie war — in einer meisterlichen Zeichnung festgehalten hatte.[1] Giovanni Bellini weigerte sich direkt, den Gegenstand, den sie ihm genau vorgeschrieben hatte, zu malen, weil er daraus nichts machen könne.[2] Sie überlässt ihm darauf die Wahl des Gegenstandes, wenn es nur eine Historie oder antike Fabel oder dgl. sei und bittet Bembo, einen Gegenstand mit Bellini zu vereinbaren; sie muss dann aber schliesslich doch mit einer „Geburt Christi" vorlieb nehmen, die sie mit einer gewissen Geringschätzung in ihr Schlafzimmer verbannt, da sie für das Studio nicht passe, ohne indessen auf die „Historie" von Bellini zu verzichten. Auch von Francesco Francia hat sie die gewünschte, ihm genau vorgeschriebene Historie, man weiss nicht aus welchem Grunde, vielleicht wegen der Eifersucht zwischen ihm und Costa, nicht erhalten. Noch schlechter ging es ihr mit Perugino, der, in Geldverlegenheiten wie immer, ohne Bedenken zugreift, dann aber weder mit dem Gegenstande, so eingehend er ihm auch beschrieben und vorskizziert worden war, noch mit der Technik, in der er Mantegna nachahmen wollte, sich zurechtfindet und endlich auf energisches Drängen Isabellas eine ganz unbefriedigende Leistung zusammenstoppelt. Der gewandte Costa schliesslich weiss die Schwierigkeiten geschickt zu umgehen, indem er den Nachdruck auf eine Schmeichelei für die Bestellerin legt.

Nur Mantegna fasst seinen Teil der Aufgabe mit Eifer und sachlichem Interesse an. Allerdings hat sich seine Beteiligung an der Ausschmückung des „Studio" wohl nicht wie bei den anderen auf die blosse Ausführung einiger Gemälde beschränkt. Die Gegenstände der Bilder wurden im einzelnen durch Paride da Ceresara[3] festgestellt, aber ohne Frage waren die leitenden Ideen des ganzen Cyklus, bei dem man ähnlich wie bei Raffaels Stanzen, wie wir sehen werden, ein ganz bestimmtes Programm verfolgte, im Kreise Isabellas und ihrer Freunde besprochen worden, und sicher wird

[1] Diese Zeichnung Leonardos glaubte man in einem Blatte im Louvre, von dem eine Kopie in den Uffizien sich befindet, wiederzuerkennen, siehe Yriarte, *Isabella d'Este et Léonard de Vinci.* Gazette des Beaux-Arts 1888, I, p. 182 und 1895, I, p. 13 ff.; Luzio, *Archivio storico dell Arte* I (1888), p. 181. Im Emporium XI. (Bergamo 1900) p. 352, hat Luzio dagegen nachgewiesen, dass die Zeichnung ein Bildnis Isabellas nicht darstellen könne.

[2] „Dije che in questa istoria non pole fare chosa che stia bene non che abia del buon e falla tanto male volontieri quanto dir si posi" schreibt Vianello am 25. Juni 1501 an Isabella über Bellini. (Siehe Archivio storico Veneto XIII [1877], p. 371.)

[3] Siehe Briefe in der Gaz. d. Beaux-Arts 1896, I, p. 331. — Tiraboschi, *Storia d. letteratura ital.* VII, p. 708; Luzio-Renier im *Giornale storico della letteratura italiana* XXXIV, (1899), p. 86 ff.

der archäologisch gebildete Künstler des Hofes zu den Eingeweihten gehört haben und, wie in allen künstlerischen Angelegenheiten, auch hierin um seine Meinung gefragt worden sein. Eine Reihe von dekorativen Bildern von seiner Hand, die in dem Inventar der Kunstschätze Isabellas im Studio erwähnt werden, lassen vermuten, dass er auch anderweitig bei der Einrichtung mitgewirkt und für die Gesamtanordnung wie für die ornamentalen Details künstlerische Ratschläge und Zeichnungen geliefert habe.

Obwohl im Schlosse von Mantua eine ganze Reihe der Gemächer, die einst von Isabella bewohnt worden sind, wenigstens teilweise erhalten geblieben ist, so können wir uns doch leider von der Einrichtung dieses Studio keine bestimmte Vorstellung mehr machen. Die Sache wird besonders verwickelt dadurch, dass Isabella zu verschiedenen Zeiten in drei verschiedenen Teilen des Schlosses gewohnt hat, dass sich die Räume zum Teil nicht mehr sicher feststellen lassen oder stark verändert worden sind. Neben ihrem ersten Studio in den nach Süden zu sich an die Camera degli Sposi anschliessenden Gemächern[1] hatte Isabella noch ein zweites Studio in der Corte Vecchia, dem alten Palaste der Bonacolsi, in den nach der Piazza del giuoco del pallone (heute della Lega Lombarda) zu gelegenen Räumen des Erdgeschosses sich eingerichtet, das schon seit 1505 in Briefen als die „Grotta“ erwähnt wird, das ihre Bibliothek enthielt und das sie der Inschrift nach, 1522 durch den kürzlich wieder freigelegten, offenbar für die Aufstellung von Skulpturen bestimmten Säulenhof erweiterte.[2] Auch als sie im Jahre 1520 auf den Wunsch ihres Sohnes aus dem Castello in die noch heute erhaltenen, herrlichen Gemächer im ersten Stockwerke der Corte Vecchia, das sogenannte „Paradiso“ übersiedelte, behielt sie ihr Studio in der Grotta bei.

Ob die Gemälde Mantegnas und der anderen Künstler ursprünglich für das Studio im Castello gemacht und erst später in die Grotta übertragen worden sind oder ob gleich von vornherein die ganze Einrichtung für das neue Studio bestimmt war, können wir nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Gewiss ist nur, dass das erste der beiden Gemälde Mantegnas, die am 3. April 1497 noch nicht geliefert waren,[3] am 3. Juli 1497 im „Studio“

[1] Ihr erstes Studio befand sich also im Hauptbau des Castello und nicht in dem, jetzt abgerissenen Anbau, der „Palazzina“, die erst 1531 entstanden ist, wie Stefano Davari (*La palazzina annessa al Castello di Mantova*, Arch. storico Lombardo, Ser. III, XXII [1895], p. 434 ff.) gegen Yriarte (*Gazette des Beaux-Arts* 1895, I, p. 189 ff.) nachgewiesen hat.

[2] Siehe Arch. stor. Lombardo, Serie III, XXVI (1899), fasc. XXIII und Achille Patricolo in der Rassegna d'Arte I (1901), p. 37.

[3] Brief Isabellas an Lorenzo da Pavia, siehe Gaz. d. Beaux-Arts 1895, II, p. 396.

aufgestellt worden ist,[1] dass in der Korrespondenz mit Giovanni Bellini, Perugino, Francia und Costa (1497—1506) stets auf Mantegnas Gemälde Bezug genommen wird, und vor allem, dass die Gemälde sich nach dem Tode Isabellas alle noch im Studio der Grotta befanden, also nicht in die Gemächer des Paradiso übertragen worden sind, denn in dem Inventar vom Jahre 1542 werden die Bilder alle noch in der Grotta aufgeführt[2] und aus den Verhandlungen über den Verkauf der Triumphbilder in Briefen Daniel Nys' vom Jahre 1627 geht hervor, dass die Gemälde auch damals, wenigstens teilweise noch in der Grotta sich befanden.[3]

Hier hatte also Isabella ihre Sammlungen zu einem wirklichen Museum vereinigt, das vornehmen Fremden neben der Armeria ihres Gemahls, der ersten und reichsten Waffensammlung Italiens, als vorzüglichste Sehenswürdigkeit der Stadt gezeigt werden konnte, z. B. dem Grafen Pietro Soranzo am 6. November 1515.[4] Auch Raffaello Toscano singt von den Herrlichkeiten der Grotta in einem Gedichte von 1587.[5] Ausser dem Grottenhofe sind nur noch in einem der anstossenden Gemächer Reste des ursprünglichen Schmuckes erhalten, das Deckenbild der sogenannten Scalcheria, dessen schon oben (Seite 268) Erwähnung geschehen ist.

Bei dem Anblicke der stolzen Reste dieser Pracht können wir heute nur mit Wehmut daran denken, welches Juwel der Kunst uns mit Isabellas Studio verloren gegangen sein muss. Alles war hier mit erlesenstem Geschmack und feinem künstlerischem Sinne angeordnet und mit der höchsten Sorgfalt und Liebe aus den kostbarsten Stoffen ausgeführt, von den geschnitzten Holzdecken, wie deren einige noch heute im „Paradiso" als Meisterwerke bewundert werden, bis zu den Majolikafliesen des Fussbodens mit Emblemen der Familie Gonzaga, von dem noch Reste sich erhalten haben.[6] Die Thüren waren aus buntem Marmor mit Reliefs von Künstlerhand gemeisselt, wohl in der Art der noch erhaltenen, wahrscheinlich von Gian Cristoforo Romano gefertigten im Paradiso, die Wände aus eingelegter Holzarbeit und mit kostbaren Teppichen bedeckt. Die Laute von Lorenzo da Pavia, ihr Tintenfass aus Bronze, ein Meisterwerk der Plastik, wie dasjenige, welches ihr Caradosso für nicht weniger als

[1] Brief Albertos da Bologna an Isabella.

[2] Siehe D'Arco, *Arti e artefici in Mantova* II, p. 134. Das Datum ist im Original im Arch. Notarile in Mantua angegeben (Mitteilung von Alessandro Luzio).

[3] Siehe Baschet in der *Raccolta Veneta di N. Barozzi. Venezia* 1866, p. 93 ff.

[4] Siehe Sanuto, *Diarii* 1515—1516; *Sommario di Lettere di Sr. Contarini.*

[5] Raffaello Toscano, *L'Edificazione di Mantova.* Mantova 1587. p. 24 (s. Anh.).

[6] London, South-Kensington-Museum; Berlin, K. Kunstgewerbe-Museum u. a. a. O.

1000 Dukaten anbot,[1] jede Kleinigkeit, die sie umgab, war ein Kunstwerk von höchster Vollendung, auch die unscheinbarsten Gegenstände ihres Gebrauchs, ihrer Kleidung mussten durch künstlerische Form geadelt sein. Welche Schätze der alten und der modernen Kunst mögen hier in dem Allerheiligsten dieser einzigen Frau die Augen der Beschauer entzückt haben, im Zusammenklange mit der ganzen Umgebung erregend auf ihre Sinne und ihren Geist gewirkt haben! Hier müssen die Verse des Dichters einen höheren Schwung genommen haben, die Weisen der Musiker süsser geklungen haben, hier der Gelehrte sich von höherer Begeisterung ergriffen gefühlt haben, in diesem Musenhof, vor der anmutigen, genialen Schöpferin der Herrlichkeit, die selber eine Künstlerin war, mussten die Phantasien von antikem, künstlerischem Lebensgenuss Wirklichkeit geworden zu sein scheinen.

Wohl fühlen wir aus den begeisterten Worten der Dichter, die Isabella besungen und aus den sehnsüchtigen Grüssen der abwesenden Freunde, was der Aufenthalt in Isabellas Nähe für sie bedeutete, aber klarer als in ihren Worten spiegelt sich der Geist der hier waltete, in den Gemälden, die einst einen bedeutungsvollen Schmuck des Studio bildeten, und die ein gütiges Geschick uns bewahrt hat.

Die fünf Bilder, die Isabella, wie wir aus ihrer Korrespondenz erfahren, bei Mantegna, Perugino und Costa für ihr Studio bestellt hatte, können wir in den beiden Bildern Mantegnas (Parnass und Allegorie der Tugend), dem Triumph der Keuschheit von Perugino und den beiden allegorischen Gemälden Lorenzo Costas, die sich sämtlich im Louvre in Paris befinden, wiedererkennen. Die Beschreibungen in den Briefen und in den alten Inventaren lassen, ebenso wie ihre Geschichte, keinen Zweifel darüber. Im Inventar von 1627 werden die Bilder nicht mehr erwähnt, aber trotzdem befanden sie sich damals noch im Besitze des Herzogs von Mantua, da Daniel Nys sich vergeblich bemühte, sie für König Karl I. von England zu kaufen. Kurze Zeit darauf muss es Kardinal Richelieu doch gelungen sein, sie von dem Herzog selber oder kurz nach der Plünderung der Stadt zu erwerben, denn schon im Jahre 1630 liess er sie in seinem Schlosse aufstellen.[2] Aus dem Nachlasse Richelieus gingen die Gemälde dann 1801 in das Musée Napoléon über.

[1] Siehe Arch. stor. d. Arte I (1888), p. 113, Brief des Gian Cristoforo Romano an Isabella vom 20. Juli 1505.

[2] Siehe Edm. Bonnaffé, *Recherches sur les Collections des Richelieu.* Paris 1883. p. 34, 108, 137 und Piot, *Cabinet de l'amateur* IV, (1845/1846), p. 380.

Eine Erklärung der gegenständlichen Bedeutung der Darstellungen im einzelnen würde uns auf ein der bildenden Kunst fremdes, rein litterarisches Gebiet führen, sie könnte hier nicht versucht werden, selbst wenn die litterarischen Quellen, aus denen ihr Inhalt hergeleitet ist, uns schon erschlossen wären.[1] Die ideelle Stimmung dieser Gemälde liegt auch wesentlich mehr in der künstlerischen Form der Komposition und dem modernen Gefühlsausdruck der Gestalten als in dem sachlichen, antikisierenden Inhalte der Bilder. Die gemeinsame Idee, die zum Grunde liegt, ist ohne Frage die Symbolisierung der verschiedenen Gebiete des Geistes- und Gefühlslebens, deren Pflege das „Studio“ gewidmet war, durch die sie beherrschenden und repräsentierenden antiken Gottheiten und allegorischen Gestalten. Diese Einteilung der Ideale des menschlichen Geistes nach bestimmten philosophischen Gesichtspunkten entspricht formell noch der mittelalterlich-scholastischen Art der Klassifizierung, aber an die Stelle der starren Personifikation der Begriffe durch Einzelgestalten in der älteren Kunst ist hier die Symbolik durch die lebendige Handlung getreten. In der Poesie hatte Petrarca in seinen Triumphen, in denen wir die mythologisch-allegorischen und historischen Vertreter der verschiedenen idealen Bestrebungen des Menschen, von der sinnlichsten, der Liebe, bis zur höchsten und geistigsten, der Religion, vor den Augen des Dichters in belebtem Zuge vorbeiziehen sehen, ein Vorbild der künstlerischen Versinnlichung solcher abstrakten Begriffe gegeben, das in der Vorstellung herrschend geblieben war und unendlich oft nachgeahmt wurde. Hier sollte offenbar die Idee der Triumphe zum Teil auf andere Gebiete des Geisteslebens übertragen werden und auf die weltlichen Bestrebungen, auf Kunst und Wissenschaft beschränkt bleiben. Ferner ist statt des Triumphzuges der siegreichen Gewalten bei Petrarca hier überall der Kampf der, jene Reiche beherrschenden Gottheiten gegen ihre Feinde dargestellt oder wenigstens angedeutet.

In dem sogenannten Parnass Mantegnas wird der Triumph der Venus über Mars von Apollo und den Musen in Gesang und Tanz verherrlicht. Der „Sieg der Tugend über die Laster“ stellt den Triumph der Minerva, der Tüchtigkeit des Geistes, der moralischen Thatkraft (virtù) über die Laster der Unthätigkeit und Sinnlichkeit dar. Peruginos Bild symbolisiert den Triumph der Keuschheit, den Kampf Dianas und der Pallas gegen Venus und Amor, wie es in dem Briefe Isabellas an Perugino (vom 15. September 1502[2]), der die genauen Vorschriften für die Darstellung

[1] Siehe R. Förster im Jahrbuch d. K. Preuss. Kunsts. XXII (1901), p. 154 ff.

[2] Siehe Giornale di Erudizione artistica II (1873), p. 159.

enthält, heisst. Lorenzo Costa wird der „Triumph der Poesie“ als sein Thema bezeichnet worden sein, das er geschickt, vielleicht nur mit geringen Abweichungen von der Vorschrift, in einen Triumph Isabellas und ihres Musenhofes zu verwandeln gewusst hat. Isabella, umgeben von Dichtern und Schriftstellern, wird von einem Genius, der auf dem Schosse einer sitzenden Frau, einer Muse der Dichtung (Calliope?) steht, gekrönt.[1] Das Segelschiff und der Ritterkampf links deuten wohl auf den Gegenstand der Dichtungen; vielleicht soll auch damit auf den Ruhm, den die Dichtkunst dem Helden wie dem Dichter verleiht, hingedeutet werden. Das fünfte Gemälde, das ebenfalls als Werk Costas bezeichnet wird, und auf das wir noch zurückzukommen haben werden, war wohl der Verherrlichung der heiteren, erotischen Musik gewidmet, personifiziert durch Comus, den Gott der ausgelassenen bacchischen Aufzüge. Auch hier wieder werden die feindlichen Mächte, der Neid und drei andere Gestalten, von Janus und Merkur vertrieben. Wir haben also den Triumph der Liebe (Venus), den Triumph der Keuschheit (Diana), den Triumph der Thatkraft (virtus-Minerva), den Triumph der heroischen Dichtung, des Ruhmes (Calliope) und den Triumph der musischen Heiterkeit (Mercur-Comus). Vielleicht war der Cyklus mit diesen fünf Gemälden noch nicht abgeschlossen, die Aufgaben, die Bellini und Francia gestellt worden sind, kennen wir nicht.

Wenn wir die Aeusserung Albertos da Bologna in einem Briefe vom 3. Juli 1497 an Isabella: „Im Studio E. Herrl. fehlt nichts mehr und ihr werdet das Gemälde Meister Andreas aufgehängt finden . . . . .“ auf eins der beiden Bilder, mit denen wir uns beschäftigen, beziehen dürfen, dann war also um diese Zeit eines von ihnen schon abgeliefert. In dem Schreiben Vianellos an Isabella vom 25. Juni 1501 ist ebenfalls nur von „jenem Werke“ Meister Andreas die Rede, aber schon am 22. November 1502 wie in späteren Briefen vom 12. Januar 1504, 30. Juni 1505 und vom 19. Oktober 1505 spricht sie von „*den Bildern*“ Mantegnas. Danach müsste also das eine der beiden Gemälde für das Studio bis zum Juli 1497, das andere vor November 1502 vollendet gewesen sein.

Welches von beiden das frühere sein müsse, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Der „*Parnass*“ ist nicht nur bei weitem das anziehendere, gegenständlich und in der Komposition, er zeichnet sich auch durch die Frische und Lebendigkeit der Formgebung und durch den warmen Glanz des Kolorites vor dem „Sieg der Tugend über die Laster“ so sehr aus, dass er in Hinblick auf die Entwickelung des späten Stils des Meisters

[1] Siehe dagegen Luzio im *Emporium* XI. (Bergamo 1900), p. 354 ff.

sicher als das früher, 1497 entstandene Werk angesehen werden muss (s. Tafel XXII und Fig. 119).

Kein anderes seiner Gemälde ist von so froher Sinnlichkeit und Lebenslust erfüllt, strahlt in so heiterer Licht- und Farbenfülle wie dieses. Während in den gleichzeitigen religiösen Bildern, der Madonna des Fürsten Trivulzio, schon eine gewisse Ermattung seiner Künstlerkraft nicht zu verkennen ist, erhebt er sich hier noch einmal zu einer Leistung von höchster Gestaltungskraft und poetischer Stimmung. Man fühlt, mit welchem Enthusiasmus der alte Künstler aus der melancholischen Stimmung, mit

Abb. 119. Vier Musen. Kupferstich von Zoan Andrea nach einer Zeichnung Mantegnas für den Parnass.

der er damals das ihn umgebende Leben betrachtet haben muss, in das Reich der Phantasie emporstrebt, zu den seligen Höhen, wo seine Götter, die Götter seiner Kunst sorglos in ewiger Schönheit dahinleben.

Lichtumflossen steht die kraftvoll schöne Göttin der Liebe neben der heldenhaften Gestalt des Kriegsgottes, der sich zum Gehen wenden will, während der neckische Amor, nun da es zu spät ist, den gekränkten Gatten Vulkan, der in seiner Schmiede bei der Arbeit steht, höhnend zu rufen und zu warnen scheint. Unten am Fusse des Felsenthores, auf dem das Lager der beiden Liebenden vor einer Citronen- und Orangenhecke bereitet ist, schwingen sich die neun Musen in frohem Reigentanze, und

XXII.

Der Parnass

PARIS. LOUVRE.

sicher als das früher, 1497 entstandene Werk angesehen werden muss (s. Tafel XXII und Fig. 119).

Kein anderes seiner Gemälde ist von so froher Sinnlichkeit und Lebenslust erfüllt, strahlt in so heiterer Licht- und Farbenfülle wie dieses. Während in den gleichzeitigen religiösen Bildern, der Madonna des Fürsten Trivulzio schon eine gewisse Ermattung seiner Künstlerkraft nicht zu verkennen ist, erhebt er sich hier noch einmal zu einer Leistung von höchster Gestaltungskraft und poetischer Stimmung. Man fühlt, mit welchem Entzücken der alte Künstler aus der melancholischen Stimmung, mit

Der Parnass. Kupferstich von Zoan Andrea nach einer Zeichnung Mantegnas für den Parnass.

der er damals das ihn umgebende Leben betrachtet haben muss, in das Reich der Phantasie emporstrebt, zu den seligen Höhen, wo seine Götter, die Genien seiner Kunst sorglos in ewiger Schönheit dahinleben.

Lichtumflossen steht die kraftvoll schöne Göttin der Liebe neben der heldenhaften Gestalt des Kriegsgottes, der sich zum Gehen wenden will, während der nackische Amor, nun da es zu spät ist, den gekränkten Gatten Vulkan, der in seiner Schmiede bei der Arbeit steht, höhnend zu rufen und zu warnen scheint. Unten am Fusse des Felsenthores, auf dem das Lager der beiden Liebenden vor einer Citronen- und Orangenhecke bereitet ist, schwingen sich die neun Musen in frohem Reigentanze, und

Apoll[1] begleitet ihren Gesang von seliger Liebe, selber singend, auf der Leier. Auch der rüstige Götterbote, der, auf den Pegasus gestützt, Apoll gegenüber steht, der Gott der hinreissenden Beredsamkeit, darf nicht fehlen bei dem Triumphe der Liebe, die durch den Zauber süsser Rede und bestrickender Töne und des sinnereizenden Tanzes über alle Hindernisse siegt. In der Ferne hinter den Felsen, die diese Insel der Seligen umschliessen, dehnt sich weit aus die Erde der Menschen mit ihren Städten und Bergen. Ihnen wird Merkur die Kunde von der göttlichen Seligkeit in den Liedern, die er Apollo abgelauscht, zum Troste in ihrem Elend bringen.

Wundervoll harmonisch bewegte Linien leiten das Auge von der Mitte nach den Seiten, leichte Bewegungen der Eckfiguren führen den Blick wieder auf die Hauptgruppe zurück. Die feine Ovallinie, die die Körper der Venus und des Mars miteinander bilden, klingt unten in den Bewegungen der Musen nach; in der Mitte löst sich der Reigen und lässt einen Zwischenraum zur Hervorhebung der Mittellinie und der Gruppe des Liebespaares. Als Gegengewicht gegen die Gestalt Vulkans in der Felsenhöhle über Apollo auf der linken Seite ist Merkur mit seinem ziegenartigen Pegasus auf der rechten Seite mehr in den Vordergrund gestellt worden. Man vergleiche dieses Meisterwerk zwangloser Raumausfüllung mit Costas und Peruginos mageren Bildern, die wie einst in Isabellas Studio, jetzt im Louvre ihm als Folie dienen, um Mantegnas Ueberlegenheit zu erkennen. Dass man auch damals das volle Verständnis dafür hatte, zeigen uns besonders deutlich die Aeusserungen des braven Lorenzo da Pavia in seinen Briefen vom 6. und 16. Juli 1504 an Isabella, in denen er Bellinis Bild mit denen Mantegnas vergleicht: „in der Erfindung (invenzione, d. h. Komposition) kann keiner Meister Andrea erreichen, der in Wahrheit der vorzüglichste und erste ist, aber Giovanni Bellini ist im Kolorit ausgezeichnet.“

In der Kraft und im poesievollen Reiz der Farbe konnte Mantegna, wie auch der ehrliche Lorenzo trotz seiner grossen Verehrung für den Mantuaner zugeben muss, allerdings nicht mit Bellini wetteifern, aber doch könnte er gerade mit dem Parnasse auch neben Bellini bestehen. Licht und Farbe sind mit den Linien der Komposition so vollkommen zu einer einheitlichen, reizvollen Wirkung verbunden wie kaum in einem anderen seiner Werke ausser der Madonna della Vittoria. Das Licht konzentriert sich auf dem goldig-gelb glänzenden, nackten Körper der Venus, der sich

[1] In der Beschreibung im Inventar des Studio wird Apollo „Orfeo“ und die neun Musen einfach „Ninfe“ genannt.

wirkungsvoll von dem dunklen Hintergrunde und den bunten Decken des Lagers neben der kräftiger getönten Gestalt des Mars abhebt. Die Ueberleitung zu den dunkleren Tönen bilden hier, wie überall bei Mantegna, Streifen starker, heller Farben besonders in Gewandteilen, die in den dunklen Partien die hellen Töne nachklingen lassen. So leitet der Lichtstreifen unter dem dunklen Felsenthor, auf dem Venus thront, wieder zu der in voller Farbenpracht leuchtenden Gruppe der tanzenden Musen über. Ihre bunten Gewänder mit starken Schillerfarben von gelb zu violett, rot zu gelb, grau zu blau, grau zu gelb oder violett bilden mit den hellen Fleischtönen einen kräftigen Farbenaccord, der von der Mitte aus nach den Seiten zu an Intensität verliert und in die Schattenpartien, die die Komposition rechts und links abschliessen, übergeht.

Apollo und Vulkan befinden sich im Schatten des Felsens, der links in der ganzen Höhe des Bildes emporragt, während in Merkurs Gestalt die Farbe sich wieder etwas hebt, um ein Gegengewicht gegen die starke Lichtquelle links oben zwischen Amor und den Felsen zu bilden. Von dort aus breitet sich das warme Sonnenlicht rechts hin nach vorn und nach der Mitte des Hintergrundes aus und verdrängt den dünnen Wolkenschleier, der über den noch kalt grau-blau beleuchteten Thälern gelegen hatte und nun nur noch hinten am Horizonte und rechts oben am Himmel rötlich-grau beleuchtet schwebt. Die Hügellandschaft mit dem weiten, tiefen Thale, das man hinten durch das Felsenthor erblickt, zeigt einen ganz anderen Charakter als die landschaftlichen Gründe seiner früheren Bilder, in denen hohe Felsen oder runde Hügel den flachen Vorder- oder Mittelgrund schroff abschliessen. Nur in dem Kopenhagener Schmerzensmann konnte eine ähnliche Form der Landschaft als charakteristisch für die Spätzeit des Künstlers geltend gemacht werden. Es ist wohl eine Frucht seiner Reise nach Rom durch die Flussthäler Toscanas, die er uns in diesem lieblichen, wenn auch vielleicht mit Details etwas überladenen Landschaftsbilde bietet, das so ganz zu der fröhlich-heiteren Stimmung der Darstellung passt.

Jene Geziertheit und gesuchte Eleganz der heftigen Bewegungen, die wir in allen späteren Werken Mantegnas zu beobachten hatten, wirkt hier weniger unnatürlich, da die schwebenden Stellungen der tanzenden Musen eine gewisse Heftigkeit, ein Uebermaass der Muskelanspannung wohl zulassen. Einzelne Gestalten sind wunderbar schwungvoll, wie besonders die von vorn gesehene Muse zur Linken, aber doch wird man nicht sagen können, dass der Eindruck der leichten Freiheit der Bewegung immer erreicht sei. Man fühlt wohl, dass dem Künstler hier nicht mehr wie früher die unmittelbare Naturbeobachtung zur Seite steht, dass er die

Ausdrucksform für diese Ueberschwänglichkeit der Empfindung nur aus seiner Phantasie schöpfen konnte. Die Typen und Formen sind weniger individuell und von einer gewissen Gleichmässigkeit der Bildung, die Details, die Zufälligkeiten, die starke Angabe der Muskeln und Adern verschwinden und lassen die grossen Formen in weicher, breiter Fülle hervortreten.

Die Proportionen der Glieder entsprechen augenscheinlich einem bestimmten Kanon, den Mantegna sich gebildet hatte. Gegenüber der Schlankheit der Gestalten von über neun Kopflängen in seinen früheren Bildern ist hier die Länge des Körpers durchgängig auf acht Kopflängen beschränkt, die sich gleichmässig auf den Körper verteilen, je eine vom Kinn bis zur Brustwarze, bis zum Nabel, bis zum Beinansatz, je zwei für Ober- und Unterschenkel. Offenbar liegt diesen Bildungen ein festes, bis in alle Einzelheiten durchgebildetes Proportionssystem zum Grunde, das die Maassverhältnisse der einzelnen Glieder bestimmte. Solche Bestrebungen, durch genaue Messungen nach der Natur und nach antiken Bildwerken die Normalmaasse der Glieder des vollkommenen menschlichen Körpers zu ermitteln, beschäftigten bekanntlich die Künstler Italiens seit langer Zeit; die Resultate dieser Studien wurden, wie andere Kunsttheoreme, sorgfältig als wertvolles Geheimnis im Kreise der Schüler des Meisters, der sie ihnen vermittelt hatte, gehütet. Wahrscheinlich war es der Wunsch, dieses Proportionssystem Mantegnas, von dem er schon vor Jahren von Jacopo de' Barbari wie auch durch die Kupferstiche des Meisters Kunde erhalten hatte, durch den Künstler selber kennen zu lernen, der Albrecht Dürer, als er im Jahre 1506 sich in Venedig aufhielt, zu einer Reise nach Mantua veranlasste, die er aber durch den Tod Mantegnas und durch die Pest auszuführen verhindert wurde.[1]

Die Gestalten des Parnass lassen deutlicher als alle anderen Werke Mantegnas aus dieser Zeit erkennen, wie er danach strebt, mit Hilfe von Durchschnittsmaassen aus einer grossen Reihe von individuellen Bildungen und aus den Werken der Antike einen Idealtypus vollendeter, ebenmässiger Formenschönheit zu schaffen. Bis in alle Einzelheiten sind die Körperteile von äusserst harmonisch abgewogenen Verhältnissen und von grösster Gleichmässigkeit und Regelmässigkeit. Die vollen Gesichter der Frauen mit dem fein zugespitzten Oval, mit der zarten Nase, dem kleinen Munde und den lebhaften Augen voll Glanz und Frische, die elastischen Glieder von tadelloser Bildung und rhythmischer Belebtheit zeigen die grösste Anmut. Von der heiligen Euphemia in Neapel oder der im Lukasaltar

[1] Siehe RIDOLFI, *Meraviglie dell' Arte* (Venezia 1648), p. 71.

der Brera bis zu diesen Musen hat sein Frauentypus eine konsequente Entwickelung durchgemacht, die sich ganz gleichlaufend mit den künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit bewegt: vom anatomischen Studium der Einzelerscheinung in Körperbildung und im seelischen Ausdruck zur freien Neuschöpfung der natürlichen Formen nach dem Bilde der Phantasie des Künstlers. Dass diese grossen Verschiedenheiten in der Formbildung, in den Bewegungsmotiven und im Temperament nicht etwa nur in dem gegenständlichen Unterschiede jener strengen Heiligen des christlichen Himmels von diesen heiteren Bewohnern des frohen Olymp begründet ist sondern in einer Wandlung in der Auffassung, das beweisen Gestalten wie der heilige Sebastian beim Baron Franchetti oder die heilige Magdalena im Madonnenbilde in London.

Unleugbar hat dabei auch der Einfluss der Antike mitgewirkt. War es doch gerade diese gesetzmässige und vollendete Formenbildung, die man hier bewunderte und, nachdem man sich zu einer eingehenden Kenntnis des Körperbaues und zu einer vollständigen Sicherheit in der Beobachtung der individuellen Formen durchgearbeitet hatte, auch nachzuahmen begann. Die Grösse der quattrocentistischen Kunst beruht, wie schon oft hervorgehoben worden ist, gerade darin, dass sie trotz ihrer Verehrung für die Antike und trotz des Verständnisses ihrer Formen, doch von der direkten Nachahmung sich fern hält und sicheren Schrittes der Natur folgt und erst, wie die Antike selber, durch das Studium der Natur zu einer Läuterung der naturwahren Formen von den Zufälligkeiten des Individuellen, zu einer idealen Vollkommenheit, d. h. Regelmässigkeit der Körperbildung zu gelangen strebt. Wie jene Schatzgräber im Weinberge fanden sie gerade durch das *Suchen*, durch das intensive, begeisterte Studium der Formen in ihren künstlerischen Beziehungen zu einander den höchsten Ausdruck für ihre Formenideale, nicht etwa durch die vermeintliche Erkenntnis jener Gesetze der vollkommenen Proportionen, nach denen sie forschten. Nur in ihrem Streben nach unerreichbaren Zielen wirkt die menschliche Geisteskraft eindrucksvoll auf die Nachwelt, nicht durch das Ziel, das sie erreicht zu haben vermeint. —

In Mantegnas späten Werken und besonders hier im Parnass stehen wir schon durchaus auf dem Boden der cinquecentischen Kunst, die nicht mehr nach dem individuell Charakteristischen, sondern vielmehr nach der Verkörperung ihrer Idee der vollendeten Schönheit, die sie sich durch die Auswahl vollkommener Formen der Natur und der Antike gebildet hatte, strebt. — Der Eklekticismus des späten XVI. Jahrhunderts sucht schliesslich solche Gesetze der Schönheit nicht mehr aus der Natur, sondern

aus den vorzüglichsten Kunstwerken der vorhergegangenen Geschlechter abzuleiten. — So nähert sich auch Mantegna durch diese Gesetzmässigkeit der Körperbildung und durch das Streben nach vollendeter Schönheit den Formen der Antike, ohne dass von einer direkten Nachahmung in Formen oder in der Gewandung gesprochen werden könnte. Irgend eine Anlehnung der Musengruppe an antike Darstellungen hat der Künstler vermieden, und selbst von einer Unterscheidung der einzelnen Musen durch ihre Attribute abgesehen. Sie dienen nur als Gruppe der poetischen Wirkung der Komposition. Gegenüber dem Vorwurfe, den man Mantegna zu machen pflegt, dass er auf die archäologische und kunsttheoretische Gelehrsamkeit allzuviel Nachdruck lege, ist diese Zurückhaltung, diese Beschränkung auf den rein künstlerischen Eindruck der antiken Gestalten doch recht bemerkenswert.

Das Gemälde ist bis in alle Einzelheiten mit der höchsten Sorgfalt und Feinheit, ohne Frage vom Meister selber ausgeführt. Es scheint mir unbegreiflich, wie Crowe und Cavalcaselle die helle, feine Färbung auf Rechnung der Beihilfe Francesco Bonsignoris setzen konnten, der doch wie in jeder Hinsicht, so auch in seiner stumpfen Farbe so unendlich weit hinter Mantegna zurückbleibt. Der Meister, der ja überhaupt seiner ganzen selbständigen und thatkräftigen Natur gemäss bei Werken, die er selber in die Hand nahm, die Schülerhilfe verschmähen musste, der auch die Fresken in Rom, wie wir wissen, allein ohne jede Hilfe ausführte, wird sicher gerade in diesem Werke, das als erstes das Studio seiner kunstverständigen und nichts weniger als anspruchslosen Fürstin zieren sollte, keinen Pinselstrich einer fremden Hand geduldet haben. Waren es doch nicht nur die Ideale seiner Herrin und seiner Freunde, die gerade im Parnass ihren freudigsten und schwungvollsten Ausdruck finden sollten, sondern auch seine eigenen, an denen seine Seele voll Begeisterung hing. Es war der Traum seines Lebens von der Hoheit der antiken Helden, von der antiken Kunst und von der vollendeten, frohen Schönheit der alten Götterwelt, dem er von Jugend auf nachgejagt war im Studium der geheimnisvollen alten Inschriften, der Werke der Schriftsteller und der bewunderungswürdigen Reste der alten Kunst, der nun in seiner Phantasie Gestalt gewann und als Kunstwerk lebendig wurde. Der Zauber des Selbstempfundenen liegt in diesem verklärenden Schimmer seliger Freude, den der Wohllaut der Formen, der überirdische Schwung der Bewegungen und der sonnig gold-gelbe Ton der Farbe über die Darstellung breiten. So hatte er in der Vollkraft seines Schaffens den kaiserlichen Helden des römischen Weltreiches in vollem Glanze verherrlicht, so sang er jetzt als

melancholischer Greis sein Schwanenlied von der Herrlichkeit des alten Olymp, von jener Schönheit, von der ihm nur einen Abglanz in den Trümmern der alten Kunst zu schauen erlaubt war. Noch manches Werk haben seine fleissigen Hände bis an die letzten Tage seines arbeitsamen Lebens geschaffen, aber hier im „Parnass“ hat er zum letzten Male grosse, tiefempfundene Töne, die ihm aus dem eigenen, sehnsuchtsvollen Herzen drangen, angeschlagen. —

Zu der empfindungsvollen Poesie des „Parnasses“ steht der „*Sieg der Tugend über die Laster*“, das zweite Bild, das Mantegna einige Jahre später für Isabellas Studio lieferte, in einem wenig erfreulichen Gegensatze (s. Tafel XXIII). Man wird sich der Empfindung nicht erwehren können, dass hier die Gestaltungskraft des Meisters mit dem abstrusen Stoff mit seiner Häufung von Personifikationen abstrakter Begriffe, dem mittelalterlichen Wust von Allegorien, vergeblich gekämpft hat. Die Unklarheit der auch formal wenig glücklichen Komposition ist offenbar durch den Zwang der allzu gelehrten und allzu genauen Vorschriften der litterarischen Freunde Isabellas verschuldet.

Von links her stürmt Minerva aus einem Walde hervor und treibt die Laster vor sich her. Ihr zunächst flieht ein Satyrweib mit einigen Satyrkindern, wohl die Wollust, umflattert von einer reizenden Schar von Amoretten; ganz unklar ist die Bedeutung der beiden bekleideten Frauen mit Bogen und Fackel, die nach rechts hin eilen, die man für verfolgende Göttinnen gehalten hat, obwohl sie doch nach ihren Gebärden und ihrer Stellung unter den Fliehenden nur zu den Verfolgten gehören können. In der Mitte steht Venus (?) auf dem Rücken eines Kentauren (der Sinnlichkeit), der schon in den Sumpf, in den Minerva die Laster treibt, getreten ist. Neben ihr trägt ein Satyr ein Kind fort und vor ihm wird die Dummheit („Ignorancia“) von der Undankbarkeit („Ingratitudo“) und dem Geiz („Avaricia“) fortgeschleppt. Im Hintergrunde schreiten zwei Frauen begleitet von einem Amor mit zwei Fackeln. Zur Rechten des Kentauren watet ein Affe mit der Inschrift: „immortale odium fraus et malitiae“ durch den Sumpf und die Unthätigkeit („Inertia“), ein zerlumptes altes Weib, zieht die Trägheit („Otium“), einen fetten Alten ohne Arme, mit sich fort. Ganz links in der Ecke steht die „Virtus deserta“, ein Lorbeerbaum mit Frauenkopf, dessen Stamm von einer Bandrolle mit Inschriften in lateinischer, griechischer und hebräischer Sprache umwunden ist: „Agite pellite sedibus nostris foeda haec viciorum monstra virtutum coelitus ad nos redeuntium comites.“ Rechts flattert ein Spruchband mit den Worten: „Et mihi virtutum matri succurrite divi“, zur Linken die

XXIII.

Der Sieg der Tugend über die Laster
(Der Triumph Minervas)

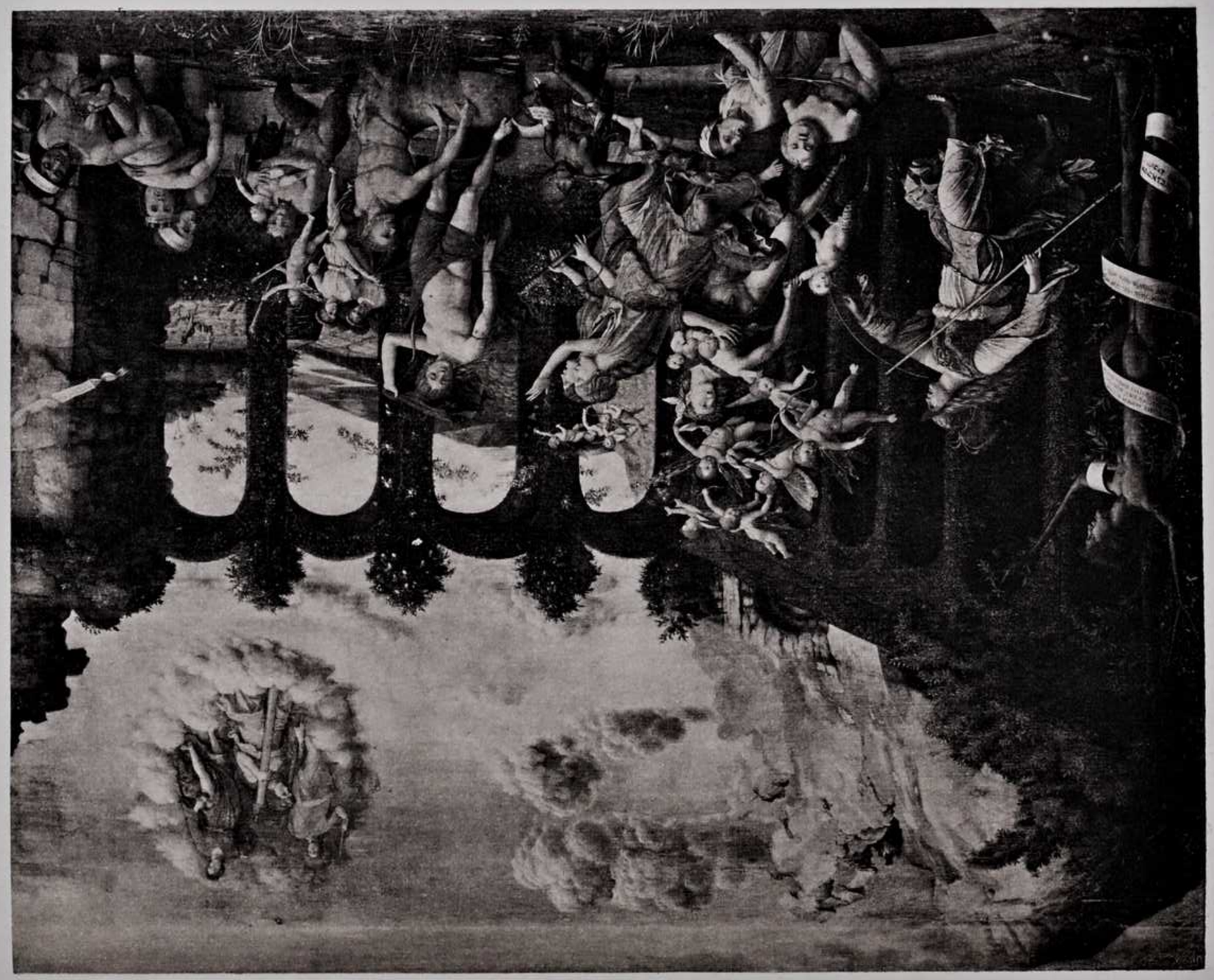
PARIS. LOUVRE.

melancholischer Greis sein Schwanenlied von der Herrlichkeit des alten Olymp, von jener Schönheit, von der ihm nur einen Abglanz in den Trümmern der alten Kunst zu schauen erlaubt war. Noch manches Werk haben seine fleissigen Hände bis an die letzten Tage seines arbeitsamen Lebens geschaffen, aber hier im „Parnass“ hat er zum letzten Male grosse, tiefempfundene Töne, die ihm aus dem eigenen, sehnsuchtsvollen Herzen drangen, angeschlagen. —

Zu der empfindungsvollen Poesie des „Parnasses“ steht der „*Sieg der Tugend über die Laster*“, das zweite Bild, das Mantegna einige Jahre später für Isabellas Studio lieferte, in einem wenig erfreulichen Gegensatze. Man wird sich der Empfindung nicht erwehren können, dass hier die Gestaltungskraft des Meisters mit dem abstrusen Stoff und seiner Häufung von Personifikationen abstrakter Begriffe, dem mittelalterlichen Wust von Allegorien, vergeblich gekämpft hat. Die Unklarheit der auch formal wenig glücklichen Komposition ist offenbar durch den Zwang der allzu gelehrten und allzu genauen Vorschriften der litterarischen Freunde Isabellas verschuldet.

Von links her stürmt Minerva aus einem Walde hervor und treibt die Laster vor sich her. Ihr zunächst flieht ein Satyrweib mit einigen Satyrkindern, wohl die Wollust, umflattert von einer reizenden Schar von Amoretten; ganz unklar ist die Bedeutung der beiden bekleideten Frauen mit Bogen und Fackel, die nach rechts hin eilen, die man für verfolgende Gottheiten gehalten hat, obwohl sie doch nach ihren Gebärden und ihrer Stellung unter den Fliehenden nur zu den Verfolgten gehören können. In der Mitte steht Venus (?) auf dem Rücken eines Kentauren (der Sinnlichkeit), der schon in den Sumpf, in den Minerva die Laster treibt, getreten ist. Neben ihr trägt ein Satyr ein Kind fort und vor ihm wird die Dummheit („Ignorantia“) von der Undankbarkeit („Ingratitudo“) und dem Geiz („Avaritia“) fortgeschleppt. Im Hintergrunde schreiten zwei Frauen begleitet von einem Amor mit zwei Fackeln. Zur Rechten des Kentauren watet ein Alter mit der Inschrift: „immortale odium fraus et malitiae“ durch den Sumpf und die Unthätigkeit („Inertia“), ein zerlumptes altes Weib, sucht die Trägheit („Otium“), einen fetten Alten ohne Arme, mit sich fort. Ganz links in der Ecke steht die „Virtus deserta“, ein Lorbeerbaum mit Frauenkopf, dessen Stamm von einer Bandrolle mit Inschriften in lateinischer, griechischer und hebräischer Sprache umwunden ist: „Agite pellite sedibus nostris foeda haec viciorum monstra virtutum coelitus ad nos redeuntium comites.“ Rechts flattert ein Spruchband mit den Worten: „Et mihi virtutum matri succurrite divi“, zur Linken die

XXIII. Der Sieg der Tugend über die Laster. Louvre, Paris.
(Der Sieg des Parnass.)



Inschrift: „Otia si tollas periere cupidinis arcus.“ Oben in den Wolken schauen die drei Gestalten der Gerechtigkeit, Stärke und Mässigung auf das Werk der Minerva, der Göttin der Weisheit und der Thatkraft (virtus) herab. Im Hintergrunde zieht sich vor und zwischen den hohen Felsen, die links und rechts die Komposition abschliessen, ein dunkler Bogengang aus Pflanzen hin und lässt durch seine Oeffnungen den Blick in eine weite Hügellandschaft frei, in der man rechts einen nackten Menschen den steinigen Pfad der Tugend an einer weiblichen nackten Gestalt, der verführerischen Wollust, vorbei hinanschreiten sieht.

Der moralische Sinn ist also der, dass durch die Thatkraft der Mensch seine sinnlichen Begierden und die Laster, die sie im Gefolge haben, zu besiegen vermag. Wenn auch jene naivere Zeit mit diesen allegorischen Gestalten, in denen sich Antike mit mittelalterlich-christlichen Begriffen vermischt, ungleich lebendigere Vorstellungen verband als wir heute, wenn auch ihre mehr römische Anschauung sie weniger scharf von mythologischen Gottheiten unterschied als unsere jetzige, mehr hellenische Betrachtungsweise der Antike, so macht sich doch dieser Gegensatz der antiken, menschenähnlichen Götterideale zu den äusserlichen Personifikationen für den künstlerischen Eindruck recht stark fühlbar. Der Künstler selber hat es für nötig gehalten, eine Reihe von Figuren durch ihre Namen zu kennzeichnen und den Sinn des Ganzen durch Beischriften zu erläutern, ohne, uns wenigstens, den Gegenstand dadurch im einzelnen verständlicher zu machen. Manche der nicht bezeichneten Gestalten sind so unklar, dass man über ihre Beziehungen zu den anderen im Zweifel bleiben konnte, z. B. ob die beiden Göttinnen mit Bogen und Fackel zu den Verfolgern oder zu den Fliehenden gehören.

Durch die einheitliche Richtung der Bewegung von links nach rechts vorn und durch die Füllung des Vordergrundes bleibt die Komposition ohne Mittelpunkt und deshalb ohne Gleichgewicht. Die Hauptgestalt ist in die linke Ecke gerückt, die beiden Diagonalen, von ihr über die fliegenden Amoretten zu der Gruppe der Tugenden und die von den Amoretten nach der vorderen rechten Ecke, bilden die Hauptlinien der Komposition. Der Künstler ist dadurch auch zu einer eigentümlichen Lichtverteilung gezwungen worden. Wenn auch die Gestalt der Venus auf dem Kentauren etwas hervorgehoben ist, so liegen doch die hellsten Punkte nicht in der Mittellinie, sondern in den Ecken, besonders den oberen. Das Licht fällt von rechts oben ein und strahlt von der Gruppe der Tugenden auf Minerva und beleuchtet die Felsen zur Linken in roter abendlicher Glut, der ganze Vordergrund bleibt im Schatten, der Laubgang

ist ganz dunkel und die Gestalten der fliehenden Laster sind nur durch Streiflichter von rechts her und durch rötliche Reflexe von den Felsen zur Linken beleuchtet. Ueber dem Ganzen liegt eine trübe, abendliche Stimmung, die Gestalten sind ziemlich dunkel rötlich-braun gefärbt, nur die Landschaft hinten erstrahlt in hellerem, wärmerem Lichte.

Im einzelnen verleugnet auch dieses Werk nicht die formgestaltende Kraft und die Sorgfalt seines Meisters. Die Landschaft ist überaus reizvoll und stimmungsvoll, die fliegenden Amoretten sind in der Leichtigkeit ihrer Bewegung von ganz besonders anmutiger Wirkung, die Typen und Formen der charakteristischen allegorischen Gestalten sind ausserordentlich bezeichnend und geben die betreffenden Eigenschaften höchst naturwahr wieder. Die weniger prägnanten Erscheinungen, die Idealgestalten der Venus und der anderen Göttinnen zeigen eine gewisse schematische Leere des Ausdrucks; viele Bewegungen sind sehr steif und geziert, z. B. die Stellung der Venus, die Handhaltung der Frauen hinter ihr. Von einer Mitwirkung von Schülern lässt sich aber auch hier nichts wahrnehmen, die Ausführung ist so sorgfältig und fein, die Tönung so sanft gelblich abgestimmt, wie wir sie nur in den eigenhändigen Bildern des Meisters finden. Die Schwächen des Werkes finden, soweit sie nicht auf den Gegenstand zurückzuführen sind, nicht in einem Mangel der technischen Ausführung, sondern in Mantegnas Stilentwickelung in jener Zeit, ihre Begründung.

Noch ein drittes Gemälde für ihr Studio hat Isabella unserem Künstler in Auftrag gegeben, nachdem sie durch die Unlust und Säumigkeit einzelner Künstler sich gezwungen gesehen hatte, ihren Plan, die Bilder von verschiedenen berühmten Malern ausführen zu lassen, aufzugeben. Die schlechten Erfahrungen, die sie mit Francia und besonders mit Leonardo und Bellini zu machen gehabt, scheinen sie veranlasst zu haben, sich auf ihre Hofmaler, Mantegna und später Lorenzo Costa, zu beschränken. Mantegna war jedenfalls im letzten Jahre seines Lebens mit einem Gemälde für das Studio Isabellas beschäftigt, das er in Briefen als die „Instoria de Como“ oder als die „Tabula de lo dio Como“ bezeichnet. Schon am 13. Januar 1506 schreibt er der Markgräfin, dass er die Zeichnung fast vollendet habe, und am 15. Juli, also zwei Monate vor dem Tode des Malers, beschreibt Calandra das Gemälde, das ihm Mantegna gezeigt hatte, in einem Briefe an Isabella folgendermassen: „Es sind gezeichnet: der Gott Comus, zwei Veneri, eine bekleidete, die andere nackt, zwei Amoren, Janus mit dem Neide am Arme, ihn herausdrängend, Merkur und drei andere Gestalten, die von Merkur in die Flucht geschlagen werden; es fehlen noch andere Figuren, aber die Zeichnung jener ist sehr schön . . .“

Im Nachlasse Mantegnas geschieht des Bildes mit keinem Worte Erwähnung, obwohl doch die Söhne in ihren Briefen an den Markgrafen erklären, alles verzeichnet zu haben, was im Atelier ihres Vaters übrig geblieben sei.

Offenbar hatte Isabella das unvollendete Werk sogleich an sich genommen, um es von einem anderen fertigstellen zu lassen. In der That stimmt die Beschreibung Calandras so genau mit dem zweiten, jetzt ebenfalls im Louvre befindlichen Bilde, das Costa für das Studium gemalt hat, und das in den Briefen Isabellas an ihn nach Bologna nicht erwähnt wird, also wohl erst nach seiner Uebersiedelung nach Mantua ausgeführt worden ist, überein, dass es keinen Augenblick zweifelhaft sein kann, dass Costa

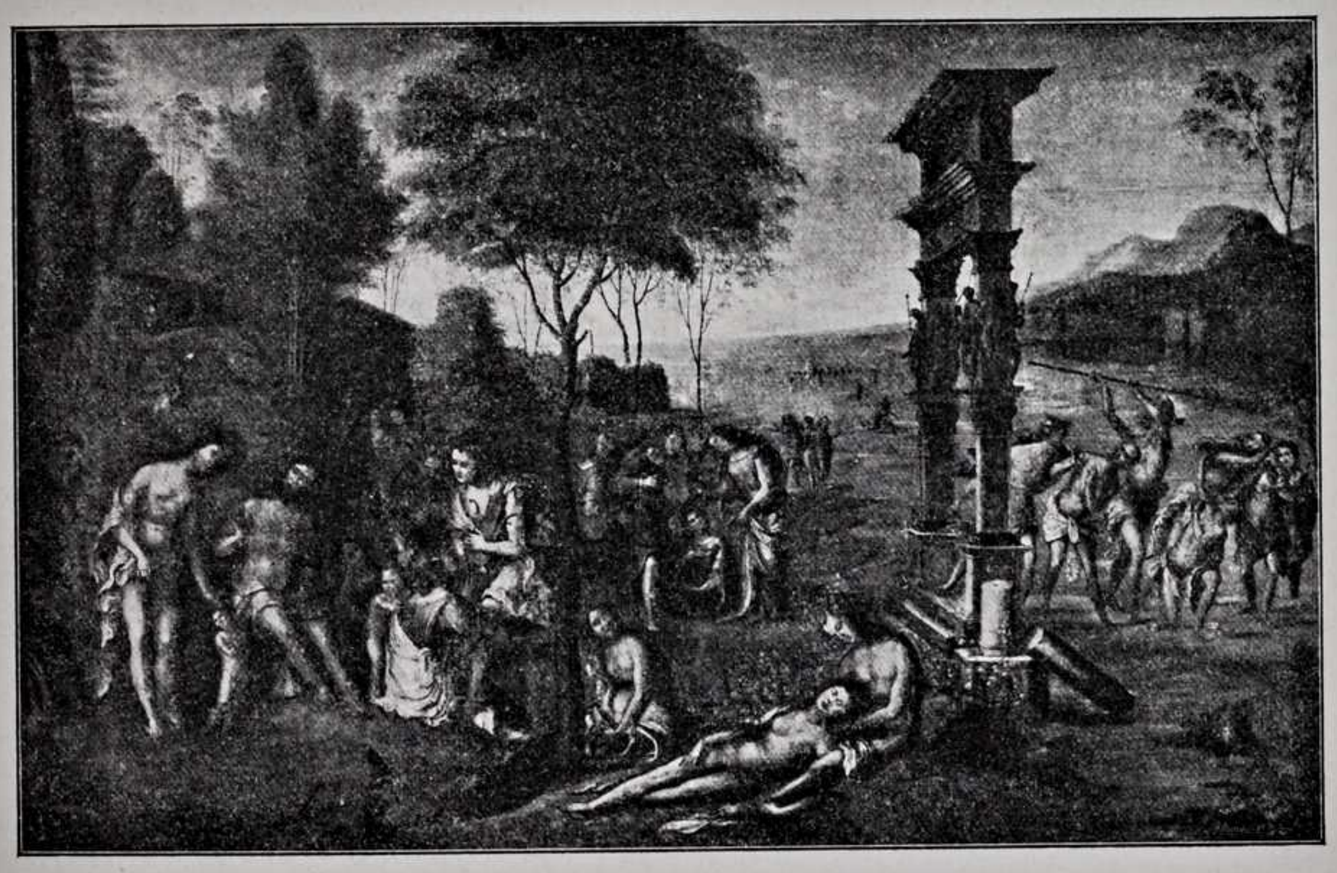


Abb. 120. Das Reich der erotischen Kunst. Von Mantegna begonnen und von Lorenzo Costa vollendet.
Paris. Louvre. (Phot. Braun.)

jenes von Mantegna unvollendet hinterlassene Gemälde im Auftrage Isabellas nur fertiggestellt hat (s. Abb. 120). Das Wort „Comes“, das mehrfach an dem Triumphbogen in dem Bilde aufgeschrieben ist, muss jeden Zweifel zerstreuen. Costa hat augenscheinlich das ganze Bild übermalt, aber doch lässt sich gerade in den Gestalten, die Calandra erwähnt, in der Gruppe des Janus und des Merkur, eine engere Anlehnung an die Formgebung und die Bewegungen Mantegnas nicht verkennen.

Comus ist der Gott der ausgelassenen bacchischen Umzüge und steht oft fast an Stelle des Bacchus selber. Hier sollte durch ihn wohl das Reich der heiteren, erotischen Kunst, besonders der Musik, im Gegensatze zur

heroischen Dichtung und zur ernsteren Kunst Apollos dargestellt werden. Die Einsetzung des Gottes Comus an Stelle des Bacchus wurde wohl deshalb von Isabella und ihren gelehrten Ratgebern gewünscht, weil hier nicht die materielle Seite des bacchischen Kultes dargestellt werden sollte, sondern die musische Begeisterung, die von ihm ausgeht. Dass es sich wesentlich um die Verherrlichung der Musik handele, zeigen die Gestalten des Orpheus und Arions und anderer Vertreter dieser Kunst.[1] Als Werk Mantegnas bietet das Gemälde technisch und in der Komposition kein besonderes Interesse mehr.

Der dekorative Charakter, der, wie schon gesagt, in allen Bildern dieser Gruppe eine grosse Bedeutung gewinnt, und auch in den eben besprochenen Gemälden des Studio ohne Frage mitbestimmend gewesen ist, macht sich bei einer Reihe anderer Werke dieser letzten Epoche in Mantegnas Thätigkeit noch viel stärker, besonders charakteristisch schon im Aeusseren, in der Wahl der Farben geltend. Squarcione soll, wie Scardeone erzählt (s. Seite 24, 113 und Anhang), an Mantegnas Fresken in der Eremitanikapelle in Padua die statuarische Starrheit der Gestalten getadelt und seinem früheren Schüler spöttisch geraten haben, sie doch lieber gleich in Steinfarbe zu malen, da sie doch nicht wie lebende Wesen, sondern wie Statuen aussähen. Wie ungerecht und unwahrscheinlich dieser Vorwurf gerade im Munde eines Mannes, der seine Schüler so eindringlich auf die Nachahmung antiker Skulpturen hingewiesen haben soll, auch erscheinen muss, ein Kern von Wahrheit lag in ihm; die Tendenz, die Linie vor der Farbe, die Ausbildung der gedankenreichen Komposition und der charaktervollen Form vor der realistischen Gesamtwirkung zu bevorzugen, hat Mantegna trotz seines eindringenden Naturstudiums immer beibehalten. Den höhnischen Rat seines Meisters hat er damals natürlich nicht befolgt, sondern im Gegenteil unter der Anregung der Bellini seine ganze Kraft auf das Studium der Farbe und der Maltechnik gewendet und stets sein Streben darauf gerichtet, durch die wohl überlegte Wirkung des reizvollen Kolorits die poetische Bedeutung der Darstellung hervorzuheben.

Vielleicht hat die Tradition in dem Urteil Squarciones über Mantegnas Fresken nur einen Ausdruck erhalten für die Opposition venezianischer Farbenfreudigkeit gegen die florentinische Richtung, der damals wie andere

[1] Im Inventar des Studio von 1542 (D'Arco II, p. 134) wird das Bild folgendermassen beschrieben: „E piu un quadro a man sinistra de la finestra, de mano de M. Lorenzo Costa, in lo qual è dipinto un archo triumphale e molte figure che fano una musica, con una fabula di Leda."

Paduaner Maler auch Mantegna mit Begeisterung folgte, und vornehmlich gegen Paolo Uccello, der ja für die einfarbige Helldunkelmalerei eine besondere Vorliebe gehabt zu haben scheint. Es braucht nur an seine Gemälde im Chiostro Verde von S. Maria Novella und an das Reiterstandbild an der Wand des Domes in Florenz und an die Fresken, die er in Padua selber in dieser Technik ausgeführt hatte, erinnert zu werden. Wenn Mantegna, der damals die monochromatische Technik Uccellos nicht nachgeahmt zu haben scheint, in der letzten Zeit seines Schaffens in einer Reihe von Bildern eine ähnliche Malweise verwendet, so muss er dabei ohne Frage von ganz anderen Absichten geleitet worden sein als Uccello und seine Genossen, denen offenbar wesentlich Gründe der Sparsamkeit (die Farben waren damals z. T. sehr teuer) und Bequemlichkeit für die Wahl der einfarbigen Malerei massgebend gewesen sind. Wenn auch Mantegnas monochromatische Gemälde eine wesentliche dekorative Bestimmung hatten und wirklich Marmor- oder Bronzereliefs nachahmen sollten, so sind es doch ohne Frage nicht nur äussere Gründe der Nützlichkeit gewesen, die ihn zur Wahl dieser Technik bestimmt haben, sondern eben jene linear-plastische Tendenz seiner Kunst, die seiner Entwickelung als Kolorist stets so grosse Schwierigkeiten in den Weg gelegt hatte, und die ihn auch auf das Gebiet des Kupferstiches geführt hat.

Die Vorliebe Mantegnas für die Zeichnung und für die einfarbige Malweise wird erst bedeutungsvoll durch den Gegensatz zu den vorwiegend koloristischen Tendenzen seiner venezianischen Landsleute und Verwandten, ein Gegensatz, der zur Zeit Uccellos noch nicht in Betracht kommt.

Wir können hier vielleicht zum ersten Male jenes Ueberwuchern der klassicistischen Theoreme über die unabhängige, naturalistische Kunstweise des Quattrocento beobachten, das später für die gesamte Kunstentwickelung bis auf unsere Tage so verhängnisvoll werden sollte. Wie die polychrome Plastik des Quattrocentos unter dem Gewicht des, erst in unserer Zeit als falsch erwiesenen Axioms der Farblosigkeit der antiken Skulpturwerke fast vollkommen verschwand, so übte das einseitige Studium der Antike, die den Künstlern der Renaissance fast ausschliesslich in unbemalten plastischen Werken entgegentrat, eine hemmende, ja erstarrende Wirkung auf die Entwickelung der Malerei aus. Wäre Mantegna wesentlich koloristisch begabt gewesen wie Bellini, so hätte die Antike sicher viel geringeren Einfluss auf ihn gehabt; er wurde ihr durch sein stark plastisches Empfinden und durch seine lebhafte Anteilnahme an dem geistigen Inhalte seiner Darstellungen, wie überhaupt an den Ideen seiner Zeit näher gebracht als irgend ein anderer zeitgenössischer Künstler. Diese stärkere Anlehnung

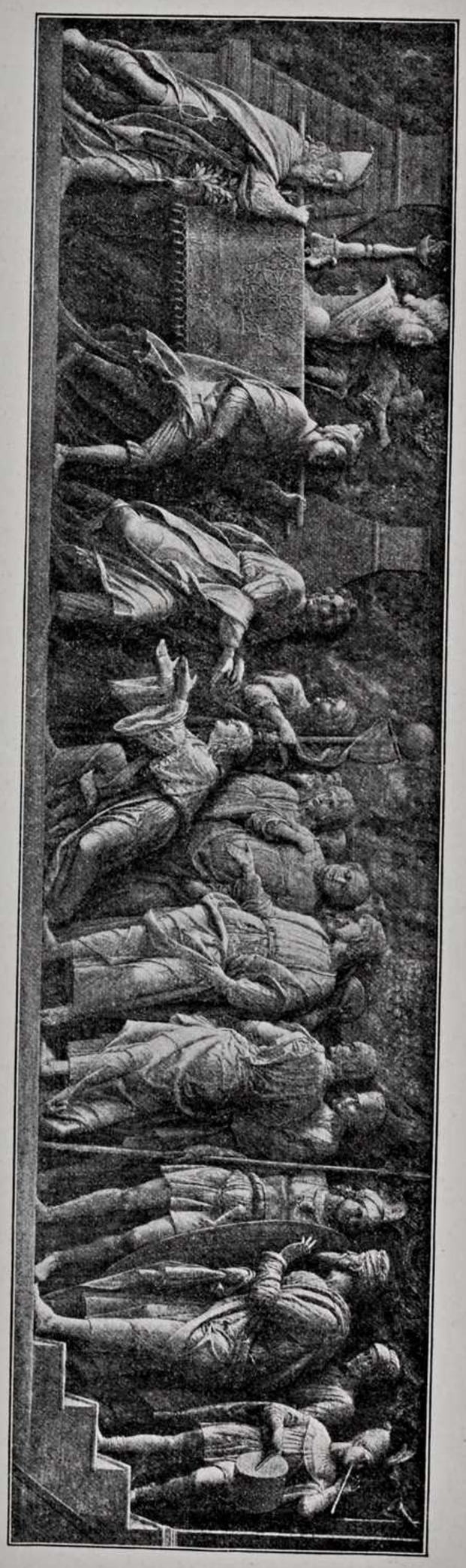


Abb. 121. Der Triumph Scipios. *London, National-Gallery.*

an die Antike und das Uebergewicht, das, wie es immer im höheren Alter des Menschen zu geschehen pflegt, die überlegende Betrachtung über das unmittelbare Naturempfinden in Mantegnas Kunst gewann, mussten ihn wohl dahin führen, in dem abstrakt plastischen Ausdrucke des Inhalts der Darstellung gegenüber dem natürlichen Eindruck durch die Farbe das Wesentliche und im Sinne seiner Antike eine reinere Kunstform zu erblicken. Von diesem Gesichtspunkte aus müssen die monochromen Bilder Mantegnas als eine für seine Entwickelung wie überhaupt für die Kunst seiner Zeit charakteristische Erscheinung aufgefasst werden.

Das bedeutendste Gemälde dieser Gruppe ist der „*Triumph Scipios*“ in der National-Gallery in London, der deshalb hier zuerst besprochen werden soll, obwohl er eine der letzten Arbeiten unseres Meisters gewesen ist und noch unter dem Nachlasse aufgeführt wird (s. Abb. 121). Wir erfahren von dem Bilde zum ersten Male durch einen Brief Pietro Bembos an Isabella d'Este vom 1. Jan. 1506 (1505 venezianischen Stils), der für Mantegnas Pünktlichkeit in der Erfüllung seiner Verpflichtungen nicht gerade ein gutes Zeugnis ablegt. Bembo

beschwert sich bei der Markgräfin über den Künstler, der vor längerer Zeit sich verpflichtet hätte, seinem Freunde Francesco Cornaro mehrere Gemälde für den Preis von 150 Dukaten, von denen er 25 bereits als Aufgeld empfangen, auszuführen, nun aber sich weigere, die Bilder für den ausbedungenen Preis zu liefern. Er fügt hinzu, dass er sicher hoffe, Isabella werde Mantegna, dem doch die Tugenden der „cortesia“ und „gentilezza“ nie fremd gewesen seien, leicht zur Erfüllung seiner Versprechungen anhalten können; Messer Cornaro käme es auf ein paar hundert Dukaten nicht an, er wolle auch gern die Schätzung der Bilder dem Ermessen Isabellas überlassen, aber er lasse nicht mit sich scherzen und bestehe auf seinem Rechte.

Isabella, die solche Dinge aus eigener Erfahrung mit Künstlern nur zu gut kannte, verspricht in ihrer Antwort an Bembo vom 31. Januar bei Mantegna für Francesco Cornaro eintreten zu wollen, augenblicklich sei der alte Künstler kaum eben von einer schweren Krankheit genesen, so dass man mit ihm noch nicht von Geschäften reden könne. Von dieser Krankheit spricht Mantegna selber in einem Briefe an die Markgräfin vom 13. Januar. Jedenfalls scheint er nun fleissig an dem Gemälde gearbeitet zu haben, denn bei seinem Tode war es fertiggestellt oder wenigstens fast vollendet. Lodovico Mantegna erwähnt es in jenem schon öfter angeführten Briefe an den Markgrafen unter dem Nachlasse seines Vaters, als „jenes Werk von Scipio Cornelio, das einst für Messer Francesco Cornaro begonnen worden ist“, und das Kardinal Sigismondo Gonzaga (nebst dem „Cristo in scurto“) für sich zurückbehalten wolle. Der andere Sohn, Francesco will sich damit nicht zufrieden geben, sondern bittet in einem Briefe an den Markgrafen vom 26. November 1506 inständigst um Rückgabe des Bildes, das er nach Erstattung des Aufgeldes von 25 Dukaten an die Cornaro und nach Abfindung seines Bruders als Andenken an den Vater und zum Studium für sich behalten wolle. Kardinal Sigismondo wollte aber nicht auf das Bild verzichten, sondern bezahlte es den Brüdern durch eine Anweisung von 100 Dukaten auf einen ihm zustehenden Zoll (Kettenabgabe), über dessen säumige Zahlung sich später Lodovico Mantegna in einem Briefe vom 12. November 1507 bei der Markgräfin beschwert. Aus dem Besitze des Kardinals ist das Bild dann aber doch in den der Nachkommen des ursprünglichen Bestellers, in die Casa Cornaro-Mocenigo a S. Polo gelangt. Von ihnen wurde es durch Lord George Vivian erworben, dessen Sohn es 1873 der National-Gallery überliess.

Das Gemälde sollte eine Begebenheit aus dem Leben des P. Cornelius Scipio Nasica, des Siegers im zweiten punischen Kriege, von dem die

Cornaro, oder „Cornelii“, wie sie sich latinisierend nannten, ihren Ursprung herleiteten, verherrlichen: In der Not des zweiten punischen Krieges, als Hannibal fast ganz Italien in seine Gewalt gebracht hatte, gaben die sibyllinischen Bücher und das delphische Orakel den Römern den Rat, das Kultbild der idäischen Göttermutter Cybele aus Pessinus, dem Lande, aus dem die Römer mit Aeneas gekommen waren, nach Rom zu bringen, dabei aber vor allem Sorge tragen, dass die Göttin vom würdigsten Manne des Staates empfangen werde. P. Cornelius Scipio Nasica wurde von allen als der Würdigste bezeichnet und vom Senat mit dem Empfange beauftragt. Als dann das Schiff mit dem glücklich erlangten Götterbilde in Ostia landete, gab die Gottheit sogleich das erste Zeichen ihrer Macht und ihrer Huld dadurch, dass sie die Unschuld der fälschlich angeklagten Römerin Claudia Quinta offenbar werden liess; das Schiff, das durch alle Kraftanstrengungen nicht den Tiber aufwärts zu bewegen war, konnte von Claudia leicht an einem Seile stromaufwärts nach Rom gezogen werden.[1]

Die beiden Momente der Sage, den Empfang der Cybele durch P. Cornelius Scipio in Rom und das Wunder an der Claudia Quinta hat der Künstler sehr geschickt und wirkungsvoll zu einer Darstellung vereinigt. Von links her tragen orientalisch gekleidete Priester das Bild der Göttin herbei, voran eilt ein Priester in heftiger Bewegung. Von der anderen Seite kommt Scipio an der Spitze des Zuges der Senatoren, Krieger, Priester und Musiker aus einem durch die Stufen rechts angedeuteten Tempel der Göttin entgegen. Hier im Momente des feierlichen Empfanges scheint Claudia wieder voll Begeisterung hervorgestürzt zu sein, um mit gebeugten Knieen die Macht und die Gnade der neuen Göttin laut zu bezeugen. Die Gottheit führt sich durch ihre Wunderkraft ein und lenkt die Aufmerksamkeit der ihr Entgegenkommenden auf ihr Werk. Der voraneilende Priester deutet auf Claudia und auch Scipio weist die Senatoren auf die von der Göttin begnadete Frau hin. Im Hintergrunde links sieht man zwei Pyramiden, die als Gräber des Vaters und des Oheims Scipios bezeichnet sind: S. P. Q. R. CN. SCYPIONI CORNELIVS F. P. (Filius Posuit) und: P. SCYPIONIS EX HYSPANENSI BELLO RELIQVIAE. Sie sollen andeuten, dass der Held der würdige Nachkomme grosser Ahnen sei. Als Titel des Ganzen liest man am Rande unten zwischen den Buchstaben S. C. (Senatus Consultum) die Worte:

[1] Siehe Livius XXIX, 10. 11. 14; Ovid, *Fasti* IV, 30 ff.; Sueton, *Tiberius* 2; Velleius Paterculus II, 3. Vgl. den Katalog der National-Gallery.

HOSPES NVMINIS IDAEI (Gastgeber der idäischen Gottheit), den Ehrentitel, den Scipio nach diesem Ereignisse empfing.[1]

So wenig es Mantegna gelingt, hier wie in anderen ähnlichen Werken, eine im Aeusseren irgendwie treue Nachbildung eines altrömischen Kultceremoniells zu geben, weil ihm dazu die Hilfsmittel und wohl selbst die

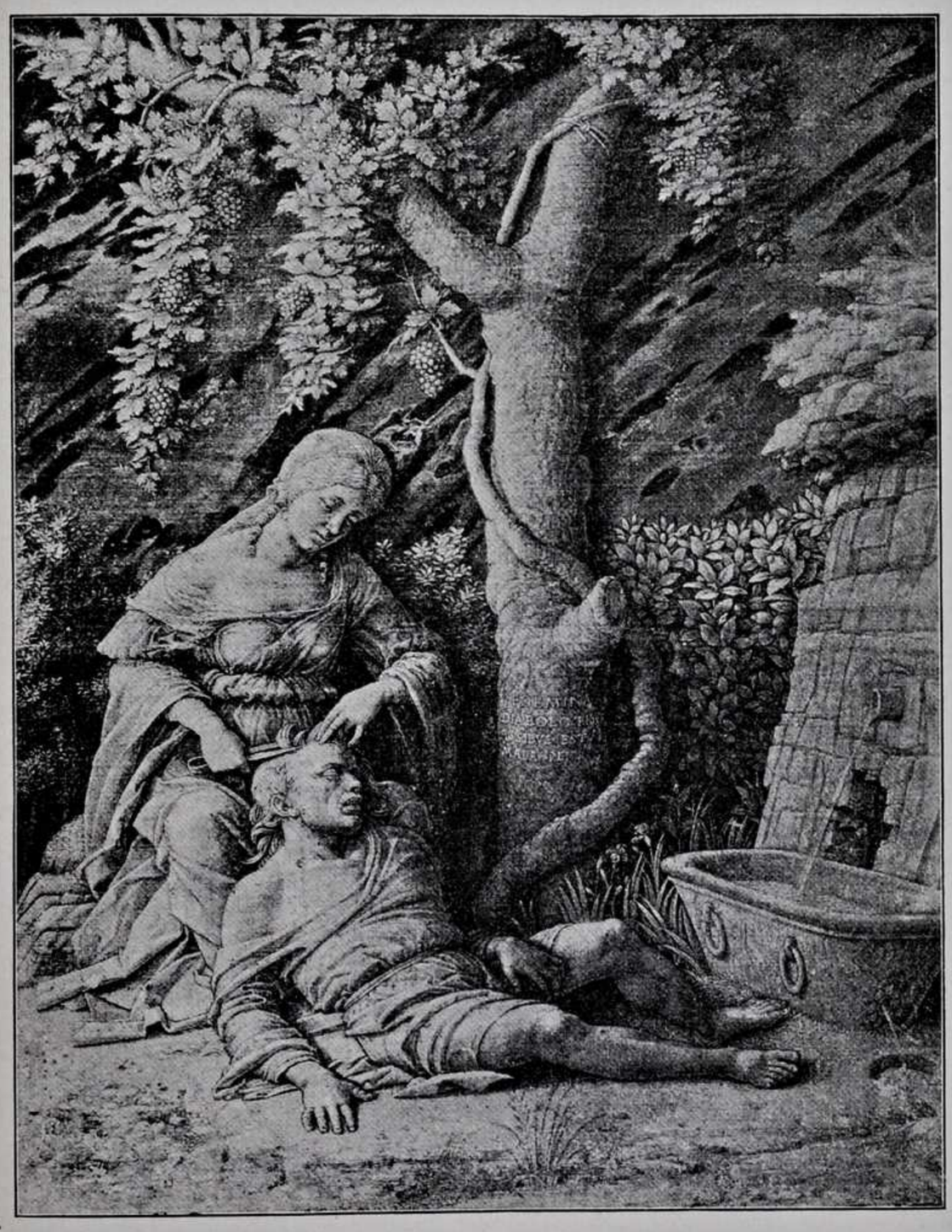


Abb. 122. Samson und Delila.
London. National-Gallery.

Absicht gefehlt haben, so grossartig versteht er es, die antike Empfindung in dem Vorgange zur Anschauung zu bringen. Die ruhige Sicherheit des Auftretens auch der Gottheit gegenüber, das Gefühl der Ueberlegenheit,

[1] Juvenal I, 137 ff. 3 Satire.

das seinem Wesen aufgeprägt ist, die praktische Klarheit des Urteils, die Festigkeit des Wollens, die sich in epigrammatischer Kürze des Ausdrucks

Abb. 123. Das Urteil Salomonis.
Paris. Louvre (Zeichnungssammlung).

und der Bewegung zu erkennen giebt, diese hervorstechenden Charaktereigenschaften des alten Römers, für die die Renaissance eine so tiefe Empfindung hatte, sind von dem Künstler meisterhaft zur Darstellung

gebracht. In der begeistert der Göttin entgegenstürmenden Claudia tritt die echt römische Energie der Empfindung, die unwiderstehliche Kraft ihres Gebetes an die Gottheit, von der sie mehr zu fordern als zu erbitten pflegten, was jene für die Verehrung ihnen zu leisten hatten, in wirkungs-

Abb. 124. Die Vestalin Tucia.

Abb. 125. Sophonisbe (?).

London. National-Gallery.

vollen Gegensatz zu der Ruhe des Helden und seiner Begleiter. In der Komposition sind die Hauptgestalten, das Bild der Göttin und der sie empfangende Scipio stark hervorgehoben und durch Claudia und den Priester miteinander verbunden. Durch die knieende Gestalt der Frau

ist die Reihe der stehenden Figuren unterbrochen, ein freier Raum vor den Hauptheldеn geschaffen und so ein Mittelpunkt für die Darstellung gegeben. Bis in alle Einzelheiten der Gruppenbildung und der Bewegungen ist die Komposition durchdacht und auf eine harmonische Linienwirkung nach allen Seiten hin berechnet. Man beachte z. B. den Wechsel in der Stellung der bald von vorn, bald von der Seite oder vom Rücken

Abb. 126. Judith.

Abb. 127. Dido.

London. Mr. John Edward Taylor.

gesehenen Männer zur Rechten, die harmonische Verschlingung der Umrisslinien der Gruppen.

In der Ausführung des Gemäldes, das als Relief von weissmarmornen Figuren auf buntfarbigem Marmorgrunde gedacht ist, macht sich, abgesehen von den hier recht stark hervortretenden Eigenheiten des spätesten Stils unseres Meisters, eine auffallende Lässigkeit in einer Reihe von einzelnen

Formen geltend. Wir dürfen diese Mängel wohl kaum allein der Müdigkeit der Hand des alten, kranken Künstlers zuschreiben, sondern in erster Linie dem Anteil, den Schüler und Gehilfen an der Herstellung genommen haben mögen. Vielleicht mussten auch die Söhne nach dem Tode des Vaters noch eilig Hand anlegen, um das noch nicht ganz vollendete Bild in verkaufsfähigen Zustand zu bringen.

Unter den übrigen dekorativen Bildern dieser Malweise, die zwar nicht genau datierbar sind, dem Stil nach aber sicher ebenfalls dem letzten Jahrzehnt seiner Thätigkeit angehören, ist das kleine Gemälde mit *Simson und Delila* in der National-Gallery in London bei weitem das vorzüglichste in der Ausführung (s. Abb. 122). Die allegorische Bedeutung der biblischen Darstellung ist durch die Inschrift am Baume: „Foemina diabolo tribus assibus est mala peior“ (ein böses Weib ist noch um drei Heller schlimmer als der Teufel) besonders hervorgehoben. Wie Donatellos Judithstatue in Florenz das Wahrzeichen der Volksfreiheit werden konnte, so ist auch der Betrug der Delila an Simson zu einem Symbol der Uebermacht der Weiberlist über die physische und geistige Kraft des Mannes geworden.

Abb. 128. Judith.
Dublin. Museum.

Simson ist überaus naturalistisch wie ein Trunkener oder Uebermüdeter in unbequemer Stellung tief schlafend dargestellt, ein etwas roher Typus, demgegenüber die üppige Gestalt der Delila einen vornehmeren Eindruck macht. Trotzdem lassen alle charakteristischen Eigentümlichkeiten der Technik, der Formen und besonders auch der Gewandfalten nicht den geringsten Zweifel, dass das Bild in diese letzte Epoche Mantegnas gehört. Es ist augenscheinlich ganz eigenhändige Arbeit des Meisters und lässt durch die Vorzüglichkeit der Ausführung um so deutlicher erkennen, dass in den anderen, schwächeren

Werken dieser Gattung Schüler und Gehilfen einen grösseren Anteil gehabt haben müssen.

Das gilt z. B. von dem Bildchen mit dem *Urteil Salomonis* im Louvre in Paris, das seines kleinen Formates und seiner Technik wegen, wie andere, ähnliche Werke Mantegnas, unter den Zeichnungen aufbewahrt wird (s. Abb. 123). Es ist wie das Londoner Gemälde in grau-brauner Steinfarbe, die sich von einem rötlich-grauen Marmorgrunde abhebt,

Abb. 129. Sibylle und Prophet.
London. Montague-House. Duke of Buccleuch.

gemalt, als ob ein den Umrissen nach ausgeschnittenes Marmorrelief auf bunten Steingrund aufgesetzt wäre, wie eine Camee in grossem Formate. Zeichnung und Ausführung sind wesentlich schwächer als bei dem Londoner Bilde. Noch viel dürftiger erscheint ein ähnliches Bildchen, das unter den Zeichnungen des Münchener Kupferstichkabinetts aufbewahrt wird und die Heldenthat des *Mutius Scävola* darstellt.[1] Hier

[1] Bräunlich-dunkelgrau mit hellen Lichtern auf hell bräunlichem Grunde. Siehe B. Berenson, *The Drawings of A. Mantegna* in Helbings Monatsberichten f. Kunstwiss. u. Kunsthandel I (1901), p. 255 m. Abb., Tafel 36.

scheint in der That nur der Entwurf von Mantegna herzurühren, die Ausführung ganz Schülerhänden überlassen worden zu sein. Allerdings ist das Bildchen sehr schlecht erhalten.

Eine Reihe ähnlicher, für dekorative Zwecke bestimmter kleiner Gemälde in bräunlichem Tone mit Goldhöhung, als Metallreliefs auf buntem Marmorgrunde dargestellt, verdienen ebenfalls keine grössere Aufmerksamkeit und mögen nur kurz erwähnt werden. Alle sind sehr sorgfältig, im Stile der letzten Werke Mantegnas ausgeführt, ohne jedoch die

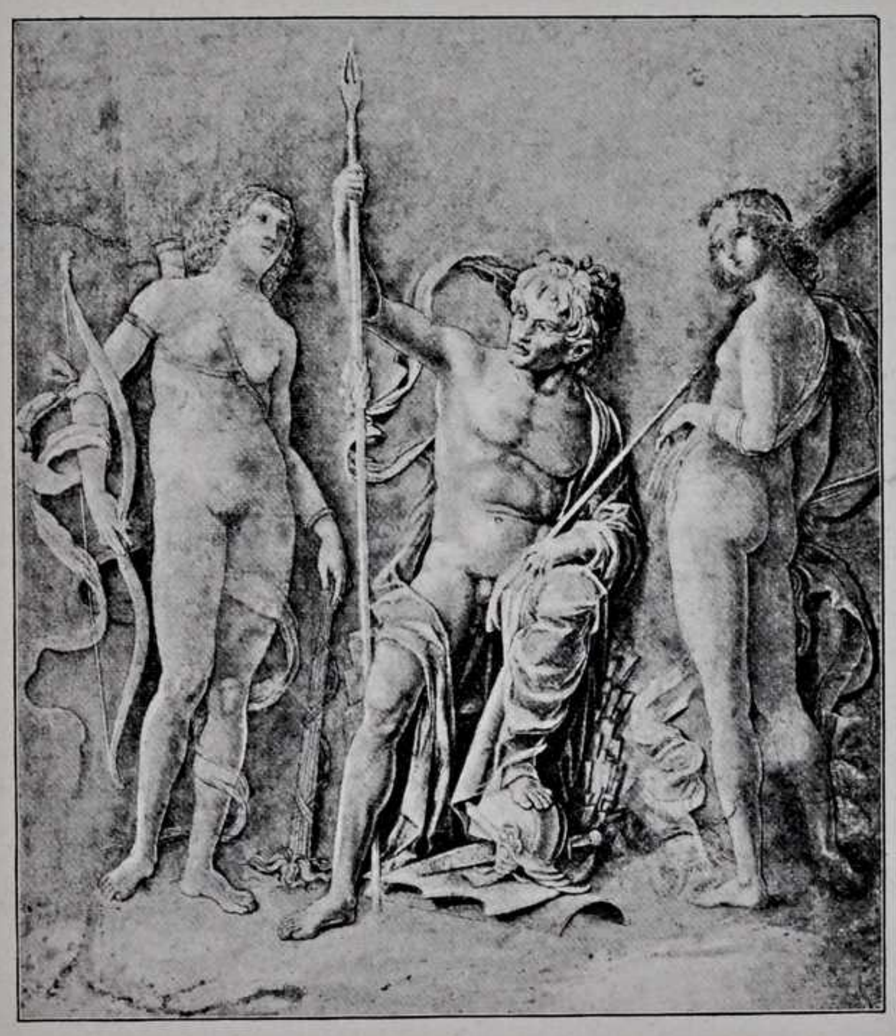


Abb. 130. Mars, Venus und Diana.
London. British Museum.

Feinheit des Meisters und sein Verständnis in Zeichnung und in den Details zu zeigen. Es sind wohl Werkstattarbeiten, die nach seinen Zeichnungen unter seinen Augen gemalt sind.

Die National-Gallery in London besitzt zwei Täfelchen mit zwei weiblichen Gestalten, die für Personifikationen von Sommer und Herbst gehalten werden, aber als solche gar nicht charakterisiert sind.[1] In der Gestalt des Bildes zur Linken lässt sich leicht die *Vestalin Tucia*, die

[1] Crowe u. Cavalcaselle (V, p. 413) setzen die Bilder in das Jahr 1474.

zum Beweise ihrer Unschuld Wasser in einem Siebe trägt, erkennen, die andere wird sicher eine antike Heldin, die den Giftbecher trinkt, vielleicht *Sophonisbe*, darstellen (s. Abb. 124, 125). Zwei ähnliche Heldenfrauengestalten zeigen die Bilder, die sich im Besitze von Mr. John Edward Taylor in London befinden: *Judith*, die das Haupt des Holofernes in den Sack legt, den ihre Dienerin hält, und *Dido*, die, neben dem Scheiterhaufen stehend, im Begriffe ist, sich in das Schwert zu stürzen (s. Abb. 126, 127).[1] Etwas besser, aber doch auch nur eine Werkstattarbeit, ist die *Judith*, die aus der Sammlung Malcolm in das Museum in Dublin übergegangen ist (s. Abb. 128). Endlich besitzt der Duke of Buccleuch in Montague-

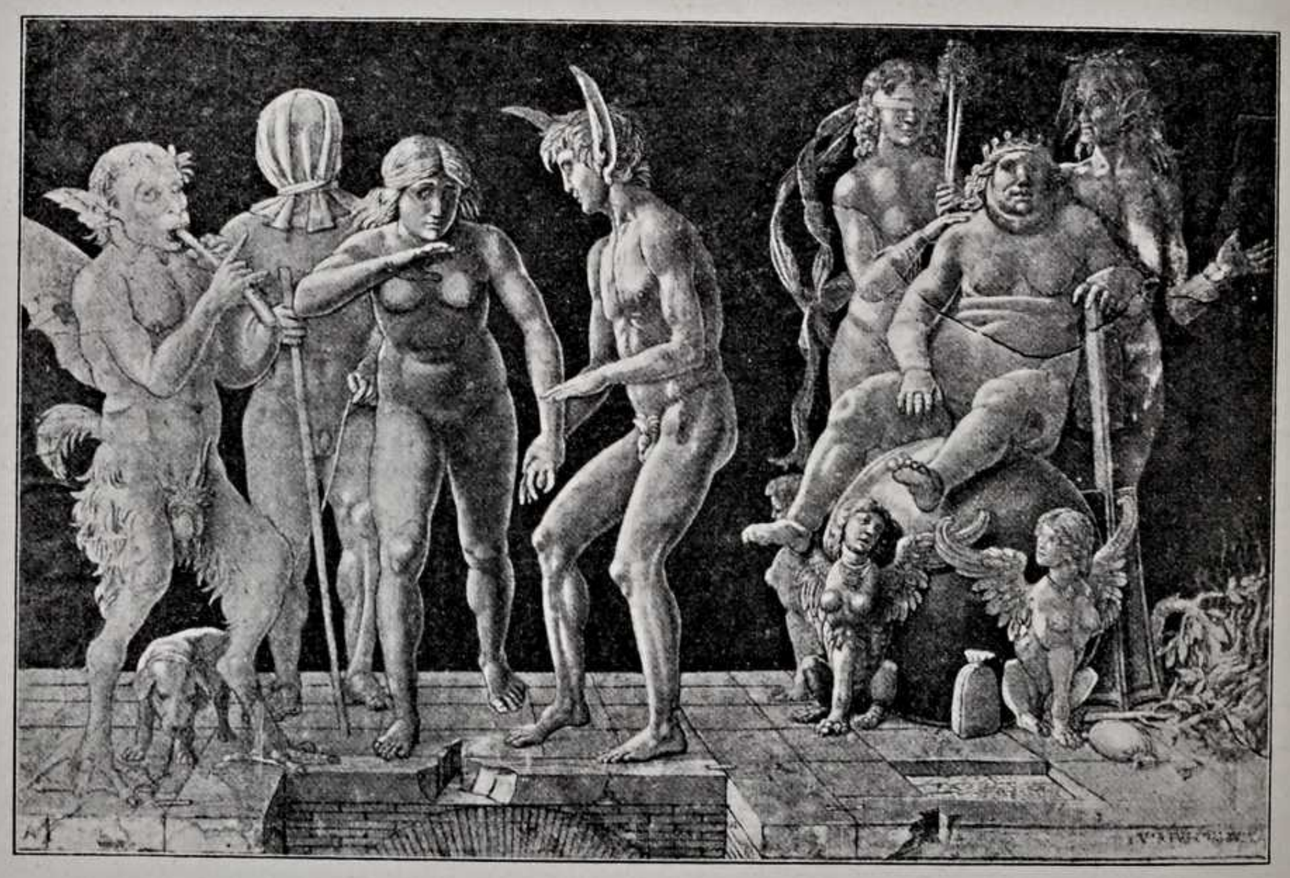


Abb. 131. Allegorie der Fortuna. Tuschzeichnung.
London. British Museum.

House in London ein Gemälde derselben Art, das eine *Sibylle und einen Propheten* darstellt und sich im Stil der Ausführung den genannten Bildern anschliesst (s. Abb. 129).[2]

Mantegna hat solcher ornamentalen Stücke wahrscheinlich eine ganze Anzahl gemalt oder in seiner Werkstatt nach seinen Zeichnungen herstellen lassen. Auch im Studio Isabellas bei der Grotta befanden sich zwei Bilder dieser Art, die im Inventar ihrer Kunstsammlungen beschrieben werden:

[1] Bräunlich mit gold-gelben Lichtern, Judith auf grauem Marmorgrunde.
[2] In bräunlicher Farbe mit gold-gelben Lichtern auf dunklem Grunde.

„Ueber der Thür ein Gemälde, Bronze nachahmend, mit vier Figuren von Mantegna“, und über einer anderen Thür eine ebenfalls in Bronzefarbe ausgeführte Darstellung: „ein Seeschiff mit einigen Figuren darin und eine, die in das Wasser fällt“, also wohl eine Darstellung Arions oder Jonas'.[1] Entwürfe oder Vorzeichnungen für die ausführenden Gehilfen mögen uns erhalten sein in einigen Zeichnungen in Tuschmanier mit aufgesetzten weissen oder farbigen Lichtern aus dieser letzten Zeit, die

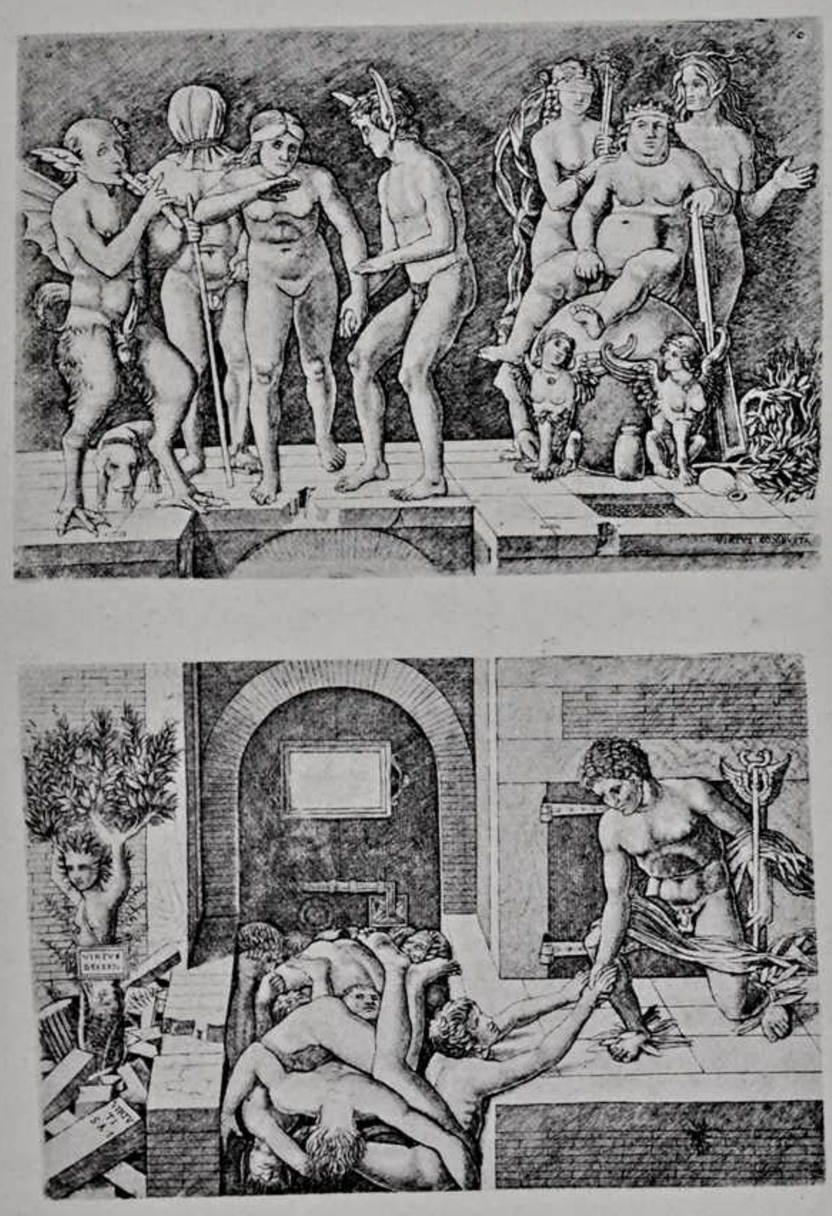


Abb. 132. Allegorie der Fortuna und der Virtus. Kupferstich von Zoan Andrea. Nach einer Zeichnung Mantegnas.

sich im British Museum in London befinden. Die herrliche, mit weissen Lichtern und roten und blauen Schatten modellierte Tuschzeichnung, die die ganz nackten Gestalten der *Venus und der Diana* neben dem in herausfordernder Pose sitzenden *Mars* darstellt, zeigt trotz mancher Schwächen des Altersstiles die ganze Feinheit der eigenhändigen Ausführung. Vielleicht

[1] D'Arco a. a. O. II, p. 134.

ist es der Teil eines Entwurfes für die sieben Planeten in Gruppenbildern für Sopraporten oder ähnliche Wandverzierungen (s. Abb. 130). Eine andere Tuschzeichnung ähnlichen Stils derselben Sammlung ist Teil einer Komposition (s. Abb. 131), die wir vollständig nur in einem Kupferstiche

Abb. 133. Judith. Getuschte Federzeichnung.
Florenz. Uffici. (Phot. Alinari.)

des Zoan Andrea (Bartsch 16 und 17, s. Abb. 132) besitzen. Es ist eine Allegorie auf die Fortuna, die mit ihren Gehilfen, der Thorheit und den Lastern, die blinden Menschen in das Verderben führt, aus dem sie nur durch Merkur gerettet werden können. Die Tugend, die neben der

thronenden Fortuna verbrannt wird (virtus combusta), kann sich durch das Walten Merkurs wieder erheben, wenn auch nur mit Mühe und zwischen Trümmern, wo sie stets nur von wenigen beachtet wird (virtus deserta).[1]

Eine der vorzüglichsten Zeichnungen Mantegnas, die aus dem Besitze Vasaris, der sie lobend erwähnt, in die Sammlung der Uffizi gelangt ist, und die vom Künstler mit dem vollen Namen und dem

Abb. 134. Judith. Kupferstich von Girolamo Mocetto nach einer Zeichnung Mantegnas.

Datum 1491 bezeichnet ist, hat als Vorbild für eines der Helldunkelbilder in Mantegnas Kapelle in S. Andrea in Mantua gedient. Zu welchem Zwecke diese *Judith* (s. Abb. 133) von unserem Meister entworfen worden ist, ob für ein Gemälde oder für einen Stich, wissen wir nicht,

[1] Diese neue Deutung der Komposition giebt RICHARD FÖRSTER im *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsamml.* XXII. (1901), p. 78 ff.

der Gegenstand hat ihn jedenfalls viel beschäftigt und ihn zu einer ganzen Reihe verschiedener Entwürfe, die in zeitgenössischen Kopien oder Stichen erhalten sind, angeregt (s. Abb. 134).[1]

[1] Zwei andere Mantegna zugeschriebene Zeichnungen desselben Gegenstandes in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth gehen jedenfalls auf Originale des Meisters zurück, ebenso wie einige Stiche von Mocetto (s. Abb. 134), Zoan Andrea u. a. und ein Mantegna zugeschriebenes kleines Gemälde in Wilton-House.

Abb. 135. Der Evangelist Johannes. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.

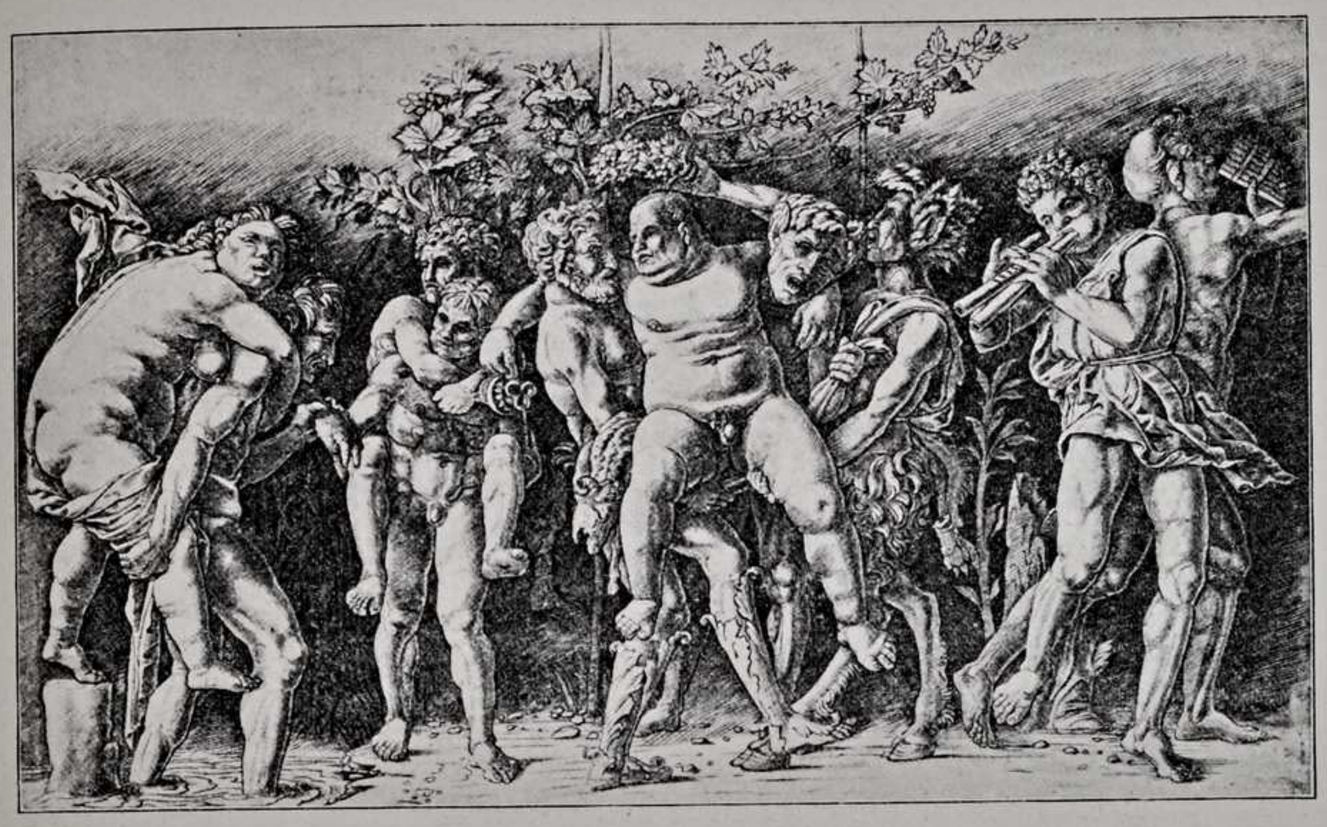


Abb. 136. Das Bacchanal mit Silen. Kupferstich von Mantegna. (Original 288 × 443 mm.)

KAPITEL XI.

MANTEGNA ALS KUPFERSTECHER.

Es ist schon mehrfach hervorgehoben worden, dass Mantegna in erster Linie als Zeichner begabt war, und dass seine ganze Entwickelung ihn auf eine starke Bevorzugung der Komposition und der plastischen Form, denen er durch die einfache lineare Zeichnung vollwertigen Ausdruck geben konnte, führte. In dieser Hinneigung zur Abstraktion in der Zeichnung begegnet er sich, wie in so vielen anderen Beziehungen, mit Raffael, der in seiner letzten Zeit fast ganz von der malerischen Ausführung seiner Werke, sicher nicht nur aus Zeitmangel, abgesehen und in der Zeichnung von Entwürfen aller Art seine vornehmste Aufgabe gesucht hat. Die wenigen Zeichnungen, die uns von Mantegnas Hand erhalten sind — und vielleicht muss man gerade in der geringen Anzahl der erhaltenen ein Zeichen dafür sehen, wie eifrig sie benutzt worden sind — lassen uns genügend erkennen, mit welcher eminenten Sicherheit er die Feder handhabt, wie er mit Schatten und Licht allein die ganze plastische und malerische Wirkung, alles was er auszudrücken beabsichtigt, zu erzielen im stande ist. Es ist schon darauf hingewiesen worden (s. Seite 110 f.), wie in seinen Federzeichnungen durch die Verwertung der Schattierungen als Masse, als Ton und durch ihre Verbindung mit den

Umrissen nicht sowohl die Linie, als vielmehr die Form zur Erscheinung gebracht wird. Man versteht, dass er bei einer so freien und vollendeten Technik fast der Farbe entbehren konnte.

Dieser sozusagen monumentale Charakter seiner Zeichnungen als in sich abgerundeter Kunstwerke erklärt, ganz abgesehen von ihrer künstlerischen und gegenständlichen Bedeutung, die grosse Beliebtheit, die sie als Studienblätter und als Vorlagen für Künstler gewonnen hatten, und die ihre Vervielfältigung durch den Kupferstich veranlassten. An einer Unzahl von Kunstwerken aller Art, denen Zeichnungen Mantegnas als Vorbild gedient haben, können wir ihre gewaltige Wirkung noch heute beobachten, wir können sie vor allem mit Sicherheit feststellen in dem Einflusse der Kupferstiche, durch die der Meister selber und berufene und unberufene Nachahmer eine Reihe seiner grossartigsten Entwürfe vervielfältigt haben. Mantegnas Ruhm und mehr noch sein grosser Einfluss auf die Künstler seiner und der folgenden Generationen beruht viel mehr noch als auf seinen malerischen Schöpfungen auf seinen Zeichnungen und vor allem auf den Kupferstichen, die als seine Werke in vielen Exemplaren von Werkstatt zu Werkstatt, von Land zu Lande wanderten und als phantasievolle, formvollendete Vorbilder, als Offenbarung einer neuen, grossen Kunst von vielen Künstlern aller Kunstzweige mit grösstem Eifer studiert und benutzt worden sind.

Wenn die Werke Mantegnas als Kupferstecher nicht in die historische Betrachtung seiner Thätigkeit als Maler an ihrer Stelle eingefügt worden sind, sondern hier für sich im Zusammenhange besprochen werden sollen, so geschieht das einmal, weil sie nach ihrem Charakter und ihrer Bestimmung eine selbständige Gruppe von Kunstwerken bilden, und weil sie auch zeitlich, wie wir sehen werden, alle in eine und dieselbe, und zwar späte Epoche seiner Thätigkeit zusammenfallen, vor allem aber auch, weil ihre künstlerische und technische Bedeutung nur im Zusammenhange mit der gesamten Entwickelung des italienischen Kupferstiches ganz verstanden werden kann, und weil die bisher schwankende und meiner Ansicht nach nicht zutreffende Beurteilung des Verhältnisses Mantegnas zur Technik des Kupferstiches und seiner persönlichen Anteilnahme an der Arbeit eine gesonderte Betrachtung erforderlich macht, die von den Anfängen und der Eigenart der graphischen Künste in Italien auszugehen hat.

In der Entwickelung der Kupferstechkunst in Italien lassen sich zwei in ihrem Ursprunge und in ihren Zielen voneinander durchaus verschiedene Richtungen unterscheiden: Die eine, ältere geht von der Technik der ornamentalen Metallgravierung aus und passt die darzustellende Zeichnung

den Erfordernissen und Bequemlichkeiten der Technik an, die andere, spätere geht von der Federzeichnung aus und bildet die Technik nach dem Stile der Zeichnung, die sie wiedergeben will, in selbständiger Weise um. Wahrscheinlich durch den älteren Holzschnittdruck und den noch älteren Zeugdruck angeregt, beginnen die italienischen Goldschmiede, wohl sicher schon im zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts, die Zeichnungen, die sie in vertieften Linien zur Verzierung in die Metallflächen der verschiedenartigsten Geräte einzugraben pflegten, durch den Abdruck vermittels Druckerschwärze auf Papier zu vervielfältigen, um so das Bedürfnis der Menge nach solchen Bildern aus dem volkstümlichen, beliebten Darstellungskreise für die Andacht, zur Belehrung und Unterhaltung und als billigen Schmuck von allerhand Gegenständen befriedigen zu helfen. Bei allen uns erhaltenen Kupferstichen dieser ältesten Gattung ist der Ursprung und die konsequente Entwickelung aus der Metallgravierung der Goldschmiedeornamentik deutlich erkennbar, ebenso wie ihr ausschliesslicher Zweck im Gegenständlichen der Darstellung oder in ihrer ornamentalen Wirkung beruht.

Diese Kupferstichtechnik hatte schon einen längeren Weg in ihrer Entwickelung zurückgelegt und befand sich, wie die verweichlichte, glatte und schematische Formengebung mancher Blätter erkennen lässt, schon im Stadium des Verfalles und hatte sogar schon eine Gruppe spezieller Techniker des Kupferstiches ausgebildet, als sie durch einen kräftigen Anstoss von aussen aus ihrer Bahn in eine ganz neue Richtung abgelenkt wurde.[1] Die alte Technik des Abdruckes von gravierten Metallplatten wird von einigen bedeutenden Künstlern zur Vervielfältigung ihrer Federzeichnungen benutzt und dem Stil der Federzeichnung oder der getuschten Zeichnung angepasst. Dass diese neue Verwendung der Goldschmiedegravierung eine durchaus bewusste war, geht schon daraus hervor, dass sie von Künstlern ausgeht, deren Zeichnungen zur praktischen Verwertung als Studienmaterial und als Vorbilder vor allen anderen hoch geschätzt und in allen Werkstätten kopiert wurden,[2] besonders deutlich aber auch aus der Modifizierung der Technik, die durch sie herbeigeführt wurde. Man

[1] Siehe Archivio storico dell' Arte VI (1893), p. 391 und Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsammlungen XV (1894), p. 94.

[2] Vgl. z. B. Cellinis Aeusserungen in seinen „Trattati dell' Oreficeria" (Ed. Milanesi. Firenze 1857. p. 7) über die Zeichnungen Pollaiolos: „Questo fu orefice e fu si gran disegnatore che non tanto che tutti gli orefici si servivano dei sua bellissimi disegni, i quali erano di tanta eccellenzia, che ancora molti scultori e pittori (io dico dei migliori di quelle arti) si servirno di sua disegni, e con quegli ei si feciono grandissimo onore."

scheint hiervon sogar noch in den späteren Künstlergenerationen eine klare Vorstellung bewahrt zu haben, denn Benvenuto Cellini sagt in seinen Trattati dell' oreficeria: „Und diese Art der Zeichnung (mit der Feder) ist die Veranlassung für den Kupferstich gewesen,“ [1] wir können hinzufügen für den Originalstich der Maler-Stecher (peintre-graveurs).

Vasari dagegen, dem dieses Verhältnis auch nicht unbekannt gewesen sein kann, bringt, wie so oft, sein besseres künstlerisches Verständnis der anekdotenhaften, populären Tradition und dem Bedürfnisse der pragmatischen Geschichtschreibung zum Opfer. Er erzählt die bekannte Geschichte der Erfindung des Maso Finiguerra, die durch das Vorhandensein einer ganzen Reihe früherer deutscher und italienischer Kupferstiche wie besonders auch durch die ganze Entwickelung dieser Kunst widerlegt wird. In der That ist es ein vollständiges Verkennen des Wesens der vervielfältigenden Künste, wie überhaupt aller geistigen und technischen Errungenschaften, wenn man ihre „Erfindung“ einer einzelnen Person zuschreiben will, während sie immer nur das Resultat einer langen, allerdings oft schwer erkennbaren Entwickelungsreihe sind, das oft fast gleichzeitig von mehreren Personen an verschiedenen Orten erreicht wird, und zwar immer in dem Zeitpunkte, in dem das Bedürfnis nach dem betreffenden Hilfsmittel sich dringend fühlbar macht. Die graphischen Künste wie die ihnen technisch eng verwandte Buchdruckerkunst sind im Prinzip schon lange bekannt gewesen, die Mittel und Wege zur praktischen Verwertung wurden von besonders klaren Menschen aber erst dann gesucht und gefunden, als das Bedürfnis nach Mitteilung an den grösser gewordenen Kreis der an der geistigen Bildung Teilnehmenden und die Ausbildung der Individualitäten eine massenhafte Verbreitung des Anschauungs- und Mitteilungsstoffes an die einzelnen Individuen erforderlich gemacht hatte.

Wie der ältere populäre, dem praktischen Bedürfnisse der Mitteilung und des Schmuckes dienende Kupferstich, der sich auf die Wiedergabe der bekannten und beliebten Formen und Darstellungen beschränkte, so verdankt auch der künstlerische Originalstich, die Vervielfältigung der Studie durch den Meister selber, ihren Ursprung einem bestimmten Bedürfnisse, und zwar dem der Künstler selber, die an ihnen lernen und sie als Vorlagen benutzen wollten. Später hat Raffael in ganz geschäftsmässiger Weise seine Zeichnungen ausgebeutet, indem er sie als Vorbilder für

[1] Cellini, *Discorsi sopra l'Arte* (Ed. Milanesi. Firenze 1857. p. 215): „E questo disegnar cosi fatto (di penna) è stato causa al fare gli intagli col bulino in sul rame . . .“ u. *Trattati dell' Oreficeria*, Firenze 1568, fol. 60r: „et mediante tal maniera di disegni s'è ritrovato l'intagliar le stampe col Bulino in Rame, . . .“

„die armen Maler, die nicht gut zeichnen konnten, damit sie sich ihrer für ihre Arbeiten bedienen könnten", durch Marcantonio Raimondi in Kupfer stechen liess.[1]

Nur in einer Zeit der Ueberfülle der künstlerischen Phantasie kann der Originalstich gedeihen, nur der Künstler, dessen Reichtum an Vor-

Abb. 137. Die Geisselung Christi. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben. (Original 375×292 mm.)

stellungen so übergross ist, dass die monumentalen Formen der Kunst sie nicht mehr zu fassen vermögen, wird und kann sich ihm zuwenden, wie es Dürer und Rembrandt und viele andere gethan haben. Die unerbittliche

[1] Siehe VASARI V, p. 417.

Bestimmtheit der Linie im Stiche, die sicher und fast ohne die Möglichkeit der Verbesserung in das Metall eingegraben wird, erfordert für den Originalstecher, der, um dem Stiche die ganze Frische der Zeichnung zu bewahren, seine Darstellungen selber unmittelbar der Platte anvertrauen will, eine ungeheure Sicherheit der künstlerischen Vorstellung und der Hand. Mit dem Erschlaffen der künstlerischen Thatkraft und der Phantasie geraten die Techniken der graphischen Künste deshalb sogleich in die Hände der bloss reproduzierenden Techniker, deren Aufgabe nur in der möglichst genauen Uebertragung der Vorlage auf die Platte besteht. Jede neue Technik, die Radierung, das Aquatinta, die Lithographie reizt in ihrer Neuheit einzelne geniale, phantasiereiche Künstler, sie zum Ausdrucke ihrer künstlerischen Ideen zu benutzen; sobald eine Kunstrichtung ihren Höhepunkt überschritten hat, überlässt sie die Technik wieder ausschliesslich den Handwerkern.

In Italien sind es Antonio Pollaiolo und Andrea Mantegna, die, soviel wir wissen, zuerst die schon seit längerer Zeit handwerklich geübte Kupferstichtechnik für den künstlerischen Originalstich, für die Vervielfältigung ihrer Zeichnungen verwerten und damit auch die Techniker zur Reproduktion von Kunstwerken anregen. Mantegnas Technik beruht wie die Pollaiolos auf der Nachahmung der geraden, einer Richtung von rechts oben nach links unten folgenden, unregelmässig strichelnd nebeneinander gezogenen Schattierungen der Federzeichnung und unterscheidet sich ganz bestimmt von den gleichmässigen, dicken, sich rundenden Linien der Goldschmiedegravierung der älteren Kupferstiche. Wenn die beiden Künstler nicht unabhängig voneinander auf diese Stechweise gekommen sind, so hat wahrscheinlich der gewiegte Techniker Pollaiolo dem Maler Mantegna das Vorbild geliefert. Vasari sagt nur, dass Mantegna wie Pollaiolo sich damit vergnügt habe, in Kupfer zu stechen,[1] behauptet aber an anderer Stelle,[2] dass er durch die Stiche Finiguerras, Botticellis und Baldinis, die er in Rom kennen gelernt habe, zur Vervielfältigung seiner Zeichnungen durch den Kupferstich veranlasst worden sei. Die Stiche, die von Botticellis Stil abhängig sind, und die gewöhnlich Baccio Baldini zugeschrieben werden, gehen jedoch offenbar auf eine ganz andere Wirkung, auf die

[1] Vasari III, p. 402: „Si diletto il medesimo (Mantegna), siccome fece il Pollaiuolo, di far stampe di rame...“; Cellini (*Trattati dell' Orefeceria*. Ed. Milanesi. Firenze 1857. p. 13 f.) kehrt die Reihenfolge um (s. Anhang).

[2] Vasari V, p. 396: „Questa cosa venuta a notizia d'Andrea Mantegna in Roma, fu cagione che egli diede principio a intagliare molte sue opere, come si disse nella sua vita.“

Nachahmung der lavierten Federzeichnung aus, unterscheiden sich damit also wesentlich von Pollaiolos und Mantegnas Manier. Vasari führt dann nur

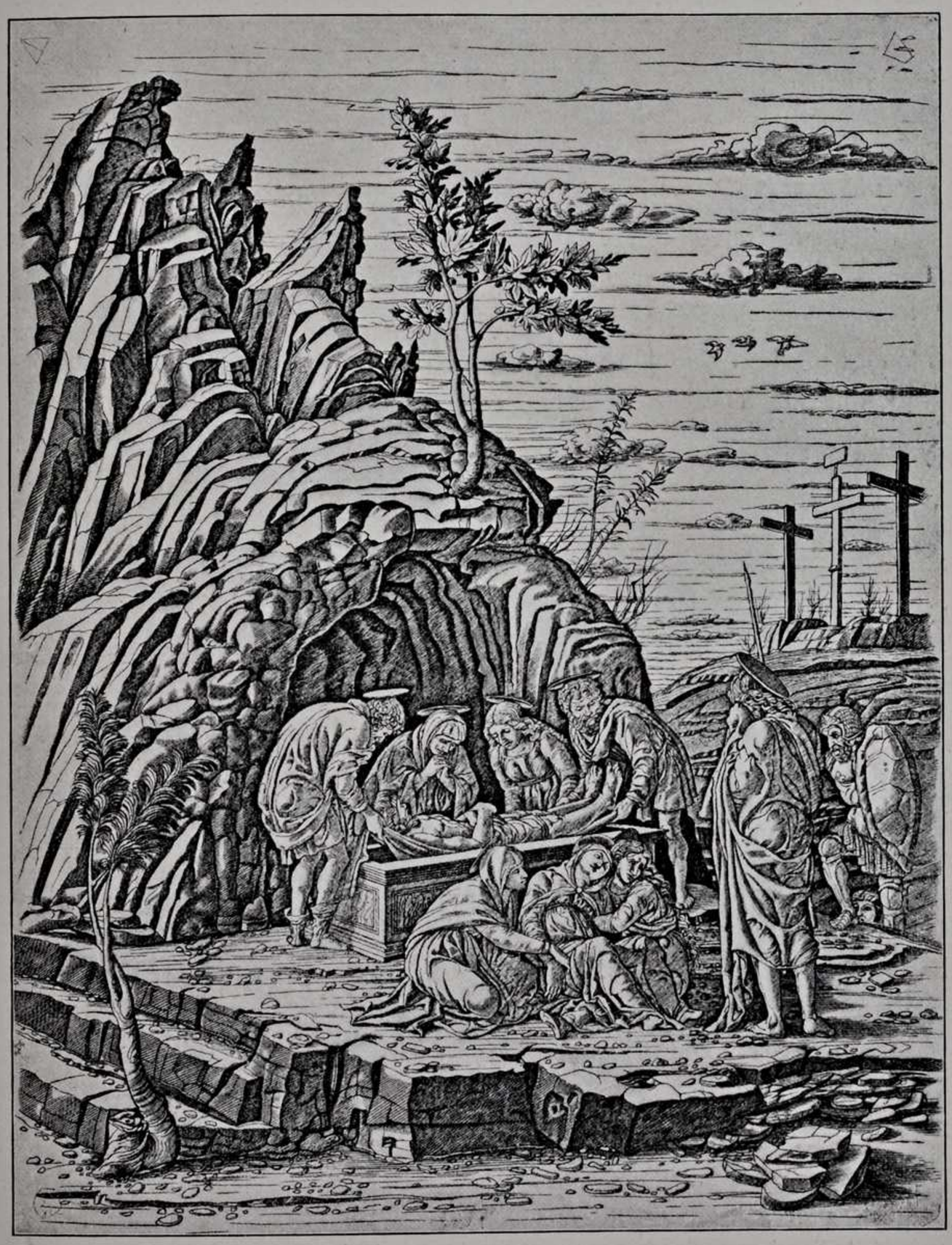


Abb. 138. Die Grablegung. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben. (Original 465 × 360 mm.)

kurz eine Reihe von Kupferstichen Andreas auf.[1] Sonst erfahren wir aus zeitgenössischen Quellen nichts weiter über Mantegna als Kupferstecher.

[1] Vasari III, p. 402 und 409 (s. Anhang).

Nur ein wichtiges Dokument ist uns erhalten, das ein helles Streiflicht auf seine Thätigkeit auf diesem Gebiete wirft.

Am 15. September 1475 richtet ein gewisser Simone di Ardizoni aus Reggio, der sich Maler und Kupferstecher (pictore e taliatore de bolino) nennt, einen Brief an den Markgrafen Lodovico von Mantua, um sich bei dem Fürsten über das Verhalten Mantegnas gegen ihn zu beschweren.[1] Er erzählt, dass Mantegna ihm, als er[2] nach Mantua gekommen sei, grosse Anerbietungen gemacht und sich ihm freundlich gezeigt habe. Er jedoch habe seinem alten Freunde Zoan Andrea, Maler in Mantua, dem Drucke (stampe), Zeichnungen und Medaillen gestohlen worden wären, aus Mitleid helfen wollen, die Stiche neu herzustellen und habe auch vier Monate für jenen gearbeitet. Sobald aber Mantegna dies erfahren, habe er ihn bedrohen lassen; eines Abends seien er und Zoan Andrea von mehr als zehn Bewaffneten angefallen und für tot auf dem Platze gelassen worden. Ausserdem habe Mantegna ihn durch gewisse Leute der Sodomiterei anklagen lassen, so dass er als Fremder vorgezogen habe, nach Verona zu fliehen, um dort die Stiche zu vollenden. Er bitte den Markgrafen um Schutz gegen den Uebermut und die Gewaltthätigkeit Mantegnas. Am 20. September wird dem Ardizoni ein Geleitbrief für 14 Tage ausgestellt und dann auf weitere 14 Tage verlängert. Wie wir aus einem Briefe Lodovicos an seinen Sekretär und aus dessen Antwort erfahren, liess der Markgraf Anfang Oktober die beiden Ankläger Mantegnas zu sich nach Borgoforte kommen, wohl um den Streit selber zum Austrag zu bringen.[3] Da die Sache für unseren Andrea, der noch dazu gerade damals einen hässlichen Streit mit seinem Nachbar Aliprandi vor dem Marchese auszufechten hatte, keine schlimmen Folgen gehabt hat, so scheint man die Anschuldigungen Ardizonis als unberechtigt erkannt zu haben. Jedenfalls lässt sich aber aus diesem für die Geschichte des Kupferstiches überaus wichtigen Briefe ein Kern von Wahrheit herausschälen.

[1] Siehe Anhang. Zuerst ohne das Datum publiziert von C. Brun in der *Zeitschrift für bildende Kunst* XI (1876), p. 54.

[2] Ardizoni sagt allerdings „uene", so dass es sich auf Mantegna beziehen müsste, wodurch die Vorgänge in die Zeit der Uebersiedelung Mantegnas nach Mantua versetzt würden, was dem Zusammenhange nach kaum denkbar wäre. Da wenige Zeilen darauf „disse" für „dissi" gebraucht ist, so wird wohl auch hier statt „vene" veni (venni) zu lesen sein, so dass Ardizoni also von seiner eigenen Ankunft in Mantua spricht.

[3] Siehe Ephrussi et duc de Rivoli in der *Gazette des Beaux-Arts* 1891, I, p. 401; II, p. 225 (s. Anhang).

Vor allem beweist er, dass um 1475 in Mantua zwei berufsmässige Stecher, deren einer sich auch als solcher ausdrücklich bezeichnet, thätig waren, dass also die Technik des Kupferstiches für den Abdruck unmöglich

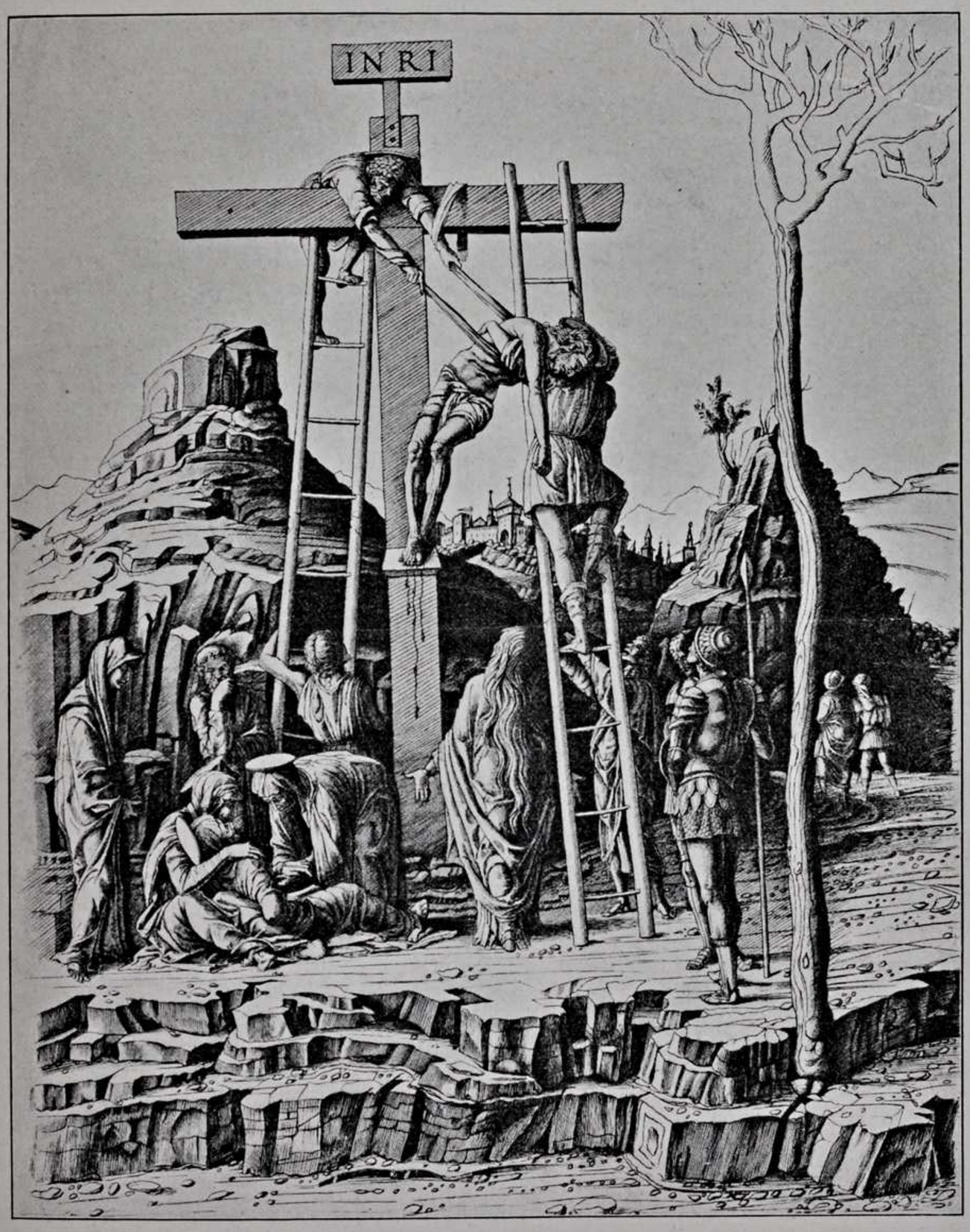


Abb. 139. Die Kreuzabnahme. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben. (Original 450 × 355 mm.)

erst um 1460 von Maso Finiguerra in Florenz erfunden sein kann, wie Vasari erzählt, sondern dass sie schon eine lange Entwickelung hinter sich gehabt haben muss, ehe sich solche speziellen Techniker ausbilden konnten. Die Meister der monumentalen Kunst sind also erst ziemlich spät darauf

verfallen, die Kupferstichtechnik für ihre Zwecke auszubeuten. Ferner zeigt er uns Mantegna in einer bestimmten Beziehung zu diesen gewerbsmässigen Stechern. Ardizoni kann sich die Behauptung, dass Mantegna mit ihm in Verbindung zu treten gewünscht und seine Zusammenarbeit mit Zoan Andrea ungern gesehen habe, unmöglich aus den Fingern gesogen haben. Offenbar hatte Mantegna an den Stichen und Zeichnungen, die Zoan Andrea geraubt worden waren und die Ardizoni „aus Mitleid“ wiederherstellen half, ein ganz bestimmtes Interesse, wenn er die Stecher mit Gewalt an der Arbeit zu hindern suchte. Sein Zorn wird nur erklärlich, wenn wir annehmen, dass die Stiche Zoan Andreas Nachbildungen von seinen Zeichnungen waren, die jener in seinen Besitz zu bringen gewusst hatte und als Vorlagen für seine Stiche benutzte, und dass er, nachdem er sich vergeblich bemüht hatte, Ardizoni zur Arbeit für sich zu gewinnen, nun mit Gewaltthätigkeiten gegen die Verletzung seines künstlerischen Eigentumsrechtes protestieren zu müssen glaubte. Anders als mit Gewalt konnte er damals allerdings sein Recht kaum verteidigen. Wir wissen ja, dass es selbst 30 Jahre später, als sich schon bestimmte Gewohnheiten ausgebildet hatten, Dürer nicht gelang, sich in Venedig gegen die direkten, betrügerischen Nachstiche Marcantons zu schützen.

Wenn Mantegna Ardizoni an sich ziehen wollte und ihm Anerbietungen machte, so kann daraus, soweit wir Ardizonis Angaben Glauben schenken dürfen, doch nur gefolgert werden, dass Mantegna um 1475 selber noch nicht in Kupfer gestochen hat und deshalb einen berufsmässigen Stecher mit der Vervielfältigung seiner Zeichnungen, die von Zoan Andrea augenscheinlich gegen seinen Willen betrieben wurde, beauftragen wollte. Mantegna kann also nichts weniger als der „Erfinder“ des Kupferstiches gewesen sein, wie häufig angenommen wird, sondern sogar erst sehr spät sich selber mit dem Kupferstechen beschäftigt haben. Eine eingehende Betrachtung der Stiche selber wird diese Annahme voll bestätigen. —

Einer kritischen Sichtung der Mantegna zugeschriebenen Stiche müssen einige Bemerkungen über ihre technische Ausführung vorausgeschickt werden. Das Urteil über seine Technik ist wesentlich durch den Umstand getrübt worden, dass den meisten seiner Kritiker fast nie frühe, gute Abdrücke, die zu den allergrössten Seltenheiten gehören, vorgelegen haben, oder dass sie dem grossen Unterschiede der frühen Abdrücke von den späten, der für den künstlerischen Eindruck der Stiche von grundlegender Bedeutung ist, nicht genügende Beachtung geschenkt haben. Mantegna muss sich ungehämmerter, also sehr weicher Kupferplatten

bedient und sie nicht mit einem wirklichen (dreikantig zugespitzten) Grabstichel, sondern mit einem rund zugespitzten Eisen bearbeitet haben. Die tief eingegrabenen Umrisse und Hauptlinien der Innenzeichnung zeigen in den frühen Abdrücken rauhe Ränder, die Schattierung ist durch gerade, fast parallele und nach einer Richtung verlaufende feinere Linien an-

Abb. 140. Christus in der Vorhölle. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben. (Original 426 × 343 mm.)

gegeben, die so eng und flach in das Kupfer eingeritzt sind, dass sie fast zu einem Farbenton verschmelzen und schon nach einer kleinen Anzahl von Abdrücken zum grössten Teile verschwunden sein müssen. Während so die frühen Drucke eine wunderbare Weichheit und Farbigkeit des Tones besitzen, zeigen die späten Abdrücke nur noch die tiefen, durch den Verlust des Grates der rauhen Seitenwände der Linien, glatt und hart gewordenen

Umrisse und Innenzeichnungslinien und machen so den harten und „spiessigen“ Eindruck, den man im allgemeinen als charakteristisch für Mantegnas Technik ansieht. Auch die Art des Abdruckens ist wohl zu beachten. Die frühen Drucke sind augenscheinlich von dem Künstler selber sorgfältig, aber technisch nicht ohne Mängel mit einer Handpresse oder mit dem Reiber in dünnen, farbigen Tinten abgezogen, so dass die Farbe vom Papier aus den vertieften Linien oft nur unvollkommen aufgesaugt ist, und die Linien einen körnigen Charakter erhalten. Die späten Abdrucke sind in der Kupferdruckpresse scharf ausgedruckt.

Die Beurteilung hat also offenbar nur von diesen frühen, zarten Abdrücken auszugehen, wenn sie dem Meister gerecht werden und seine eigenhändigen Arbeiten von denen seiner Schüler und Nachahmer zu unterscheiden suchen will.[1]

Leicht schliessen sich die wenigen Stiche, die in frühen Abdrücken diese technischen Eigenschaften zeigen, zu einer festen Gruppe zusammen, die sich energisch gegen jeden Eindringling wehrt. Von den 25, von Bartsch, Passavant und anderen mit mehr oder weniger grosser Bestimmtheit Mantegna zugeschriebenen Stichen, die in der That fast alle nach Zeichnungen des Meisters angefertigt sind, können nur die sieben folgenden als seine eigenhändigen Werke anerkannt werden:

Die sitzende Madonna (Bartsch 8), die Grablegung in der Breite (Bartsch 3), Der Auferstandene zwischen Andreas und Longinus (Bartsch 6), die beiden Blätter mit dem Kampfe der Tritonen (Bartsch 17 und 18), das Bacchanal bei der Kufe (Bartsch 19) und das Bacchanal mit Silen (Bartsch 20).

Die grosse Ueberlegenheit dieser Blätter in technischer und künstlerischer Hinsicht vor den übrigen Mantegna zugeschriebenen Stichen wird kaum in Zweifel gezogen werden können. Um nun aber die Autorschaft unseres Meisters auch für diese schwächeren Arbeiten, oder für einen Teil von ihnen zu verteidigen, haben die Kritiker, soweit sie ihre

[1] Die Reproduktion kann, besonders in der hier nötigen Verkleinerung den Originalen nur von ferne folgen, aber doch wird der grosse Unterschied in der Technik auch schon mit Hilfe der Abbildungen sich erkennen lassen. Siehe Zani, *Materiali per servire alla Storia dell' incifione.* Parma 1802. p. 57 ff. — Bartsch, *Peintre-Graveur* XIII, p. 222. — Passavant, *Peintre-Graveur* V, p. 73. — W. Young Ottley, *An inquiry into the origin and early history of engraving.* London 1816. II, p. 483. — Sidney Colvin im *Portfolio* VIII (1877 April), p. 61. — Georges Duplessis, *Oeuvre de A. Mantegna reprod. et publié par Amand-Durand.* Texte par G. D. Paris 1878. — Delaborde, *Histoire de la gravure avant Marcantoine.* Paris 1883. — Portheim, *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsamml.* VII (1886), p. 214.

Minderwertigkeit überhaupt erkannt oder anerkannt haben, sie als erste Versuche oder als frühe Werke aus einer Zeit, in der der Künstler der

Abb. 141. Die Madonna in der Grotte. Kupferstich nach der Gruppe aus der Anbetung der Könige, Mantegna zugeschrieben. (Original 390 × 282 mm.)

Technik noch nicht vollständig Herr gewesen wäre, hinzustellen gesucht. Es ist bemerkenswert, dass bei mehreren dieser Stiche, von denen alte

Wiederholungen sich erhalten haben, die Ansichten darüber, welche der verschiedenen Platten von dem Meister und welche von seinen Kopisten herrühren, unter den Kennern geteilt sind. Wenn wirklich einer der umstrittenen Stiche ein Werk Mantegnas wäre, so müssten doch bei der grossen Ueberlegenheit des Künstlers über allen seinen Genossen der Technik die Kennzeichen seines persönlichen Stils so deutlich ausgeprägt sein, dass jeder Zweifel ausgeschlossen wäre. In solchen Fällen kann man meist a priori folgern, dass dann eben keines der beiden vermeintlichen Originale vom Meister selber herrühre.

Abb. 142. Herkules und Antäus.
Kupferstich, Mantegna zugeschrieben. (Original 167 × 105 mm.)

Die 18 oder 19 Mantegna fälschlich zugeschriebenen Kupferstiche lassen sich leicht in zwei Gruppen einteilen. Die eine zeigt eine feine, glatte Technik mit gleichmässigen, parallelen oder schräg einander schneidenden Schattierungen, in der die persönliche Stechweise des Meisters nachgeahmt, verflacht und schematisiert ist. Es sind offenbar ganz routinierte Techniker, die hier seine farbige, plastische Behandlung der Formen durch Massen von engen Schraffierungen mechanisch zu verwerten suchen. Diese Stiche gehören also der Schule Mantegnas an und sollen später besprochen werden; sie könnten auf keinen Fall als technische Anfängerarbeiten unseres Künstlers angesehen werden, sie sind nicht einmal alle nach seinen Zeichnungen ausgeführt. Dagegen zeigt eine kleine Anzahl von Stichen in der That eine grosse Derbheit, eine gewisse Rauheit und Lässigkeit der Stichelführung, die man wohl für Unbeholfenheit in der Handhabung des Grabstichels halten könnte. Es sind dies die Geisselung Christi (Bartsch 1) (s. Abb. 137), die Grablegung in Hochformat (Bartsch 2) (s. Abb. 138), die Kreuzabnahme (Bartsch 4) (s. Abb. 139), Christus in

der Vorhölle (Bartsch 5) (s. Abb. 140) und die Madonna in der Grotte (Bartsch 9) nach dem Mittelbilde des Florentiner Triptychons (s. Abb. 141). Dazu gehört noch der unbeschriebene Stich Herkules und Antäus in der Hofbibliothek in Wien (s. Abb. 142).

Es ist vorerst überhaupt ausgeschlossen, dass alle diese sechs Stiche von einer und derselben Hand ausgeführt seien, und ebensowenig wird man sie für die Arbeiten eines Anfängers in der Technik halten dürfen. Schon das grosse Format der Platten macht es unwahrscheinlich, dass sie die ersten Versuche eines, wenn auch noch so unternehmenden Künstlers darstellen könnten. Die Linien sind mit grosser Energie und Sicherheit eingegraben, die Schattierungen von einer Regelmässigkeit, die ebenso für das technische Geschick der Stecher als für ihren Mangel an Geschmack und Formenverständnis zeugen. Die Fehler beruhen hier auch gar nicht in der Ungeschicklichkeit der Technik, sondern vielmehr in der Schwäche und Nachlässigkeit der Formengebung.

Die Kompositionen rühren ohne Zweifel von Mantegna selber her, dessen Stil sich in der Grossartigkeit der Konception und in der Naturwahrheit und Energie der Bewegungen nicht verkennen lässt, in allen Einzelheiten der Formengebung jedoch lassen sie das Verständnis für die natürlichen Formen und ihre Zusammenfügung, jene liebevolle Sorgfalt der Beobachtung und der Ausführung aller Details, die Mantegna immer eigen gewesen sind, vollständig vermissen. Wenn man auch von einem Vergleiche mit den sieben sicher eigenhändigen Stichen des Meisters absehen will, so wird man doch keinesfalls die unsicheren Bewegungen und Stellungen (wie in der Geisselung und in der Höllenfahrt), Unklarheiten der schlimmsten Art (wie in der Geisselung, wo im Hintergrunde links der Jüngling hinter dem Schergen umzufallen droht, während von dem zweiten hinter Christus nur die Beine angegeben sind), Roheiten in der Bildung der Hände und Verzeichnungen aller Art, die offenbar auf fehlerhaften Angewöhnungen der Stecher beruhen, auf Rechnung der technischen Ungeschicklichkeit Mantegnas setzen dürfen. Es ist undenkbar, dass die Proportionen, Typen und einzelne Formen nur durch die technische Unbeholfenheit des Künstlers so starke Veränderungen von den Formen, wie wir sie in den Originalzeichnungen Mantegnas voraussetzen müssen, erfahren haben könnten.

Die Technik kann ihm aber überhaupt keine grossen Schwierigkeiten gemacht haben. Denn da er seine Zeichenmanier direkt auf den Stich übertrug, so stellte sich der leichten Führung des Grabstichels auf der Kupferplatte (gegenüber der Zeichnung auf dem Papier) nur der grössere

Widerstand des Materials entgegen, den zu überwinden ihm nicht schwer geworden sein kann. Jedenfalls wird er seine Versuche „in corpore vili“ gemacht und für sich behalten haben, er wird aber sicher auch in den ersten Linien, die er in Kupfer eingegraben hat, wenigstens den Versuch gemacht haben, den natürlichen Eindruck der Formen wiederzugeben, während diese Stecher sich überall mit ganz schematischen Andeutungen der Formen abzufinden suchen. Man vergleiche z. B. die feine Wiedergabe der Holzmaserung des Kreuzes im Arme des heiligen Andreas (im Kupferstich Bartsch 6, Abb. 147) mit den Kreuzen in der Kreuzabnahme oder der Höllenfahrt, oder die Zeichnung der Bäume und der Felsen, um sich zu überzeugen, dass solche Unterschiede nicht nur im mehr oder weniger grossen Geschick, sondern in erster Linie im Verhältnis des Künstlers zur Natur begründet sind. Dem aufmerksamen Betrachter muss es geradezu unglaublich scheinen, wie man eine so rohe Arbeit, wie den Stich der Madonna in der Grotte (Bartsch 9), in der alle Formen in schmählicher Weise verunstaltet sind, dem Maler des wunderbar feinen Originals, des Triptychons der Uffizi, zuschreiben kann! —

Die Zeichnungen Mantegnas, die in diesen Stichen, man muss wohl sagen, verdorben worden sind, gehören offenbar alle der Frühzeit des Meisters an. Auf die enge Verwandtschaft der Komposition der Geisselung mit den ersten der Eremitanifresken ist schon hingewiesen worden,[1] die Grablegung und die Kreuzabnahme erinnern lebhaft an die Kompositionen der Predellen des S. Zeno-Altars. Auch die flache Anordnung des Hintergrundes, der felsige Boden, die dicke, wulstige Behandlung der Gewänder, die Schwerfälligkeit der schleppenden Bewegungen und manche naturalistischen Züge weisen die Zeichnungen entschieden in die Jugendzeit des Künstlers. Auch die Anbetung der Könige des Florentiner Triptychons, die in der Madonna in der Grotte wiedergegeben ist, gehört ja der früheren Zeit kurz nach der Uebersiedelung nach Mantua an.

Wenn wir nun aus dem Briefe Ardizonis folgern mussten, dass Mantegna nur deshalb über die Zusammenarbeit des Reggianers mit Zoan Andrea so in Zorn geraten sein konnte, weil sie seine Zeichnungen, die sie sich vielleicht gar auf unrechtmässigem Wege verschafft hatten, für den Kupferstich ausbeuteten, so liegt doch nichts näher als die Vermutung, dass die Stiche, die uns eben beschäftigt haben, gerade zu den gehören, die Zoan Andrea und Ardizoni zum grossen und doch auch sehr berechtigten Aerger des Künstlers nach seinen Zeichnungen herstellten.

[1] Portheim a. a. O., p. 219.

XXIV.

Madonna mit dem Kinde

KUPFERSTICH (ORIGINAL 230 × 235 mm). LONDON. BRITISH MUSEUM.

Widerstand des Materials entgegen, den zu überwinden ihm nicht schwer geworden sein kann. Jedenfalls wird er seine Versuche „in corpore vili" gemacht und für sich behalten haben, er wird aber sicher auch in den ersten Linien, die er in Kupfer eingegraben hat, wenigstens den Versuch gemacht haben, den natürlichen Eindruck der Formen wiederzugeben, während diese Stecher sich überall mit ganz schematischen Andeutungen der Formen abzufinden suchen. Man vergleiche z. B. die feine Wiedergabe der Holzmaserung des Kreuzes im Arme des heiligen Andreas (im Kupferstich Bartsch 6, Abb. 147) mit den Kreuzen in der Kreuzabnahme oder der Höllenfahrt, oder die Zeichnung der Bäume und der Felsen, um sich zu überzeugen, dass solche Unterschiede nicht nur im mehr oder weniger grossen Geschick, sondern in erster Linie im Verhältnis des Künstlers zur Natur begründet sind. Dem aufmerksamen Betrachter muss es geradezu unglaublich scheinen, wie man eine so rohe Arbeit, wie den Stich der Madonna in der Grotte (Bartsch 9), in der alle Formen in schmählicher Weise verunstaltet sind, dem Maler des wunderbar feinen Originals, des Triptychons der Uffizi, zuschreiben kann! —

Die Zeichnungen Mantegnas, die in diesen Stichen, man muss wohl sagen, verdorben worden sind, gehören offenbar alle der Frühzeit des Meisters an. Auf die enge Verwandtschaft der Komposition der Geisselung mit den ersten der Eremitanifresken ist schon hingewiesen worden,[1] die Grablegung und die Kreuzabnahme erinnern lebhaft an die Kompositionen der Predellen des S. Zeno-Altars. Auch die flache Anordnung des Hintergrundes, der felsige Boden, die dicke, wulstige Behandlung der Gewänder, die Schwerfälligkeit der schleppenden Bewegungen und manche naturalistischen Züge weisen die Zeichnungen entschieden in die Jugendzeit des Künstlers. Auch die Anbetung der Könige des Florentiner Triptychons, die in der Madonna in der Grotte wiedergegeben ist, gehört ja der früheren Zeit kurz nach der Uebersiedelung nach Mantua an.

Wenn wir nun aus dem Briefe Ardizonis folgern mussten, dass Mantegna nur deshalb über die Zusammenarbeit des Reggianers mit Zoan Andrea so in Zorn geraten sein konnte, weil sie seine Zeichnungen, die sie sich vielleicht gar auf unrechtmässigem Wege verschafft hatten, für den Kupferstich ausbeuteten, so liegt doch nichts näher als die Vermutung, dass die Stiche, die uns eben beschäftigt haben, gerade zu den gehören, die Zoan Andrea und Ardizoni zum grossen und doch auch sehr berechtigten Aerger des Künstlers nach seinen Zeichnungen herstellten.

[1] Portheim a. a. O., p. 219.

Er mag sich dabei nicht weniger über die Verballhornung seiner Entwürfe, die er als Jugendarbeiten vielleicht gar nicht vervielfältigt sehen mochte, als über den Raub an seinem geistigen Eigentum erzürnt haben. Ob nun diese Stecher selbständig auf die Idee gekommen sind, die hochgeschätzten und gesuchten Zeichnungen Mantegnas möglichst genau durch den Stich zu kopieren (sozusagen zu faksimilieren), oder ob das Vorbild der Florentiner sie dazu veranlasst hat, oder ob endlich, wie man wohl annehmen möchte, die Anregung von Mantegna selber ausgegangen ist, lässt sich vorläufig nicht feststellen. Andrea mag dann mit dem Stecher (vielleicht Zoan Andrea), der für ihn arbeitete, uneins geworden sein, und gerade,

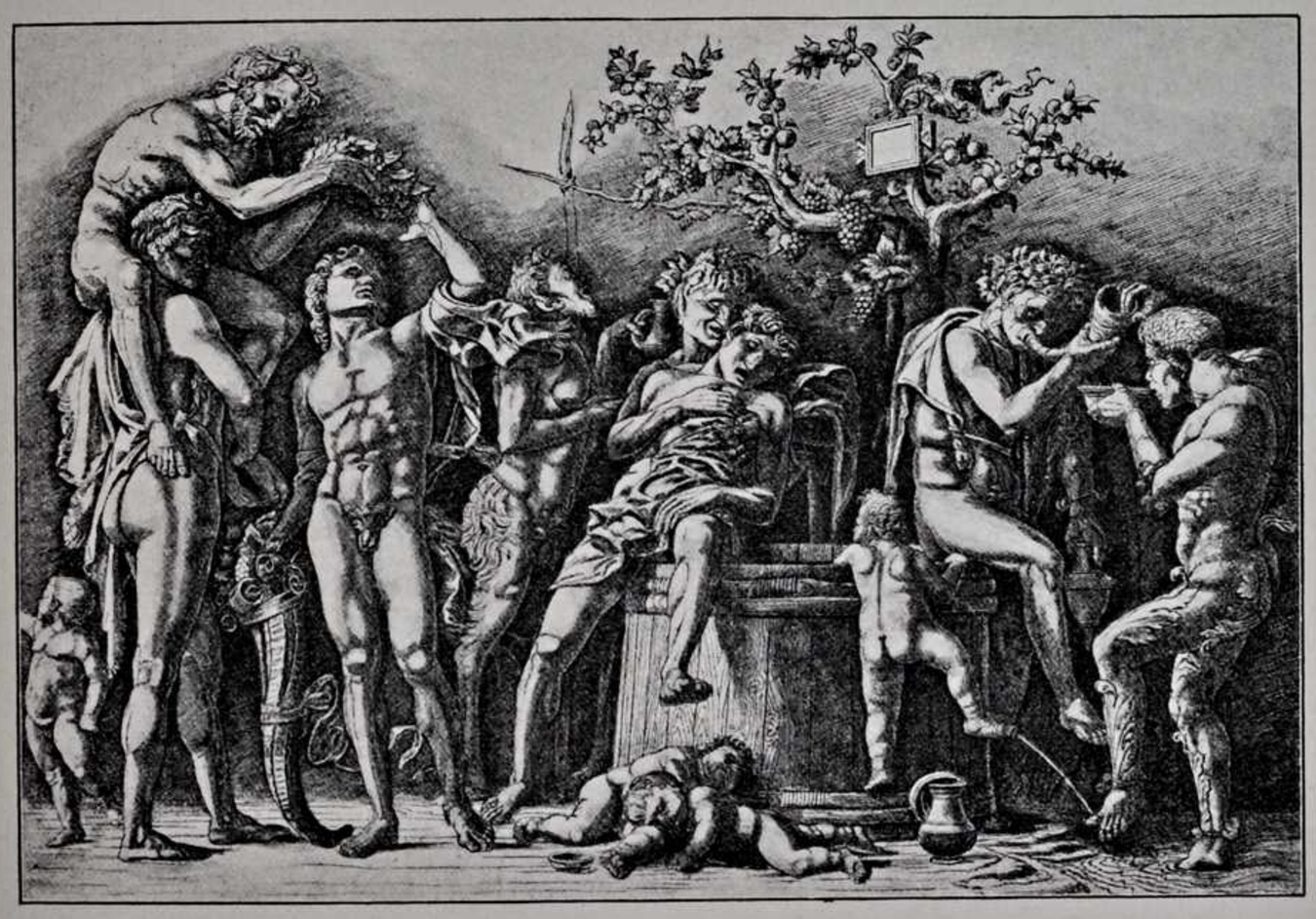


Abb. 143. Das Bacchanal bei der Kufe. Kupferstich von Mantegna. (Original 295×430 mm.)

um ihm durch seine eigene, starke Konkurrenz das Handwerk zu legen, versucht haben, Ardizoni für sich zu gewinnen. Der Reggianer seinerseits mag aber gegen den mächtigen Künstler, der ihm vielleicht auch zu schlechte Bedingungen gestellt hatte, misstrauisch gewesen sein und deshalb vorgezogen haben, sich mit seinem Zunftgenossen zusammenzuthun.

Jedenfalls geht aus alledem hervor, dass Mantegna bis um 1475 noch nicht selber in Kupfer zu stechen begonnen hatte, sondern dass andere seine Zeichnungen durch den Stich vervielfältigten. Vielleicht sind es gerade diese und ähnliche Misserfolge, die er in seinen Beziehungen zu den Technikern gehabt hat, gewesen, die den energischen, kampfesmutigen

Mann auf den Gedanken brachten, sich selber mit der Technik vertraut zu machen und sein eigener Stecher zu werden. Möglich, ja sogar wahrscheinlich ist es, wie schon gesagt, dass das Beispiel Antonio Pollaiolos, dessen herrlicher Stich, der Kampf nackter Männer, Mantegna nicht unbekannt geblieben sein kann, ihn zur Nachahmung veranlasst habe. Auch von Pollaiolos Kupferstich geben die erhaltenen Exemplare fast durchgehends keine richtige Vorstellung mehr; nur ein Abdruck von ursprünglicher Frische ist mir bekannt,[1] der dieselbe Feinheit der Modellierung zeigt wie Mantegnas eigenhändige Stiche; die Schattierungen

Abb. 144. Der Kampf der Tritonen. Kupferstich von Mantegna. (Original 328 × 440 mm.)

sind jedoch spitziger, schärfer und steifer und ohne die Farbigkeit und Weichheit des Tones, die Andreas Werke auszeichnet.

Mantegna hat aber jedenfalls seine Stechweise in ganz eigenartiger, künstlerischer Weise selbständig ausgebildet. Sie tritt uns nicht als etwas Festes, Abgeschlossenes entgegen, sondern zeigt von einem Werke zum anderen wesentliche Veränderungen. Das erste Stadium ihrer Entwickelung bezeichnet die sitzende *„Madonna mit dem Kinde“* (s. Tafel XXIV), die härtere und dickere, weniger gleichmässige Strichlagen und vielfache Nachhilfen durch neue Schattierungen, die etwas fleckig wirken, aufweist

[1] In der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Feldsberg.

und deshalb als der erste, ausgeführte Versuch des Künstlers angesehen werden kann. In der Zeichnung giebt sie den anderen Stichen nichts nach, aber in der technischen Ausführung zeigt sie manche Härten, die jenen späteren Arbeiten fehlen. Als ein Werk der Frühzeit kann die „Madonna“ aber trotzdem nicht angesehen werden. Als Madonnendarstellung hätte der Kupferstich in der naturalistischen Bildung des Kindes, in der intimen, rein menschlichen Auffassung, der innigen Beziehung zwischen Mutter und Kind — Kennzeichen der früheren Madonnenbilder gegenüber den späteren,

Abb. 145. Der Kampf der Seekentauren. Kupferstich von Mantegna. (Original 328×410 mm.)

auf die oben mehrfach hingewiesen worden ist — allerdings eine gewisse Verwandtschaft mit den frühen Bildern dieser Gattung, wie die Madonnen bei James Simon in Berlin (s. Seite 131 und 134 f., Abb. 50) und im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand (s. Abb. 52). Der scheinbare Widerspruch in dieser Beziehung löst sich aber sofort, wenn wir beachten, dass die Heiligenscheine erst in den späten, schwachen Abdrücken sich finden, dass die Darstellung also erst später so zu einer Madonna mit dem Kinde gemacht worden ist, während der Künstler selber offenbar nur eine Studie einer Mutter mit ihrem kleinen Kinde hat wiedergeben wollen. Für den Charakter der Stiche Mantegnas als Vervielfältigungen von allerdings ganz bildmässig durchgeführten Studien ist diese Beobachtung von grosser Bedeutung.

Die Zeichnung muss in der Zeit zwischen den Mantuaner Fresken und dem Triumph Cäsars, also ungefähr um 1480—90 entstanden sein. Die Heftigkeit, mit der die wie zusammengekauert am Boden sitzende Mutter das Kind an sich drückt, die Lebhaftigkeit der äusseren wie der inneren Bewegung, die aber noch in massvoller Weise zum Ausdrucke kommt, dann die breiten, vollen Formen, die weiche, üppige Gewandbehandlung mit den reichlichen Querfalten und den rundlichen Faltenaugen, die ganz dem Stil der Fresken der Camera degli Sposi und der Triumphbilder entspricht, endlich auch die Typen der Mutter und des Kindes, die Haarbehandlung, alles weist deutlich auf diese Zeit hin.

Die vier Kupferstiche mythologischen Inhalts, die beiden *Bacchanale* (s. Abb. 136 und 143) und die *Kämpfe der Seegötter* (s. Abb. 144 und 145) stehen dem Triumph Cäsars in Auffassung wie in der Formengebung ausserordentlich nahe. Man empfindet hier dieselbe temperamentvolle Lebendigkeit der Bewegung, dieselbe stark pulsierende Lebenskraft und Lebenslust, den Kampfesmut und die Siegesfreude, die die Gestalten des Triumphes beseelen; und dabei sind selbst hier, wo es sich um die Darstellung naturwüchsiger Ausgelassenheiten und elementarer Leidenschaft handelt, die Bewegungen noch nicht so übertrieben heftig und gewaltsam, wie in den spätesten Werken Mantegnas. Auch aus der breiten, freien, belebten Führung der Umrisse, den weichen und runden Formen der Körper und der Gewandfalten geht hervor, dass diese Stiche gleichzeitig mit den Triumphbildern in der Zeit seiner höchsten und reichsten Schaffenskraft entstanden seien. Die Kopien, die Albrecht Dürer im Jahre 1494 nach zweien der Stiche gezeichnet hat, geben uns den Zeitpunkt, vor dem sie die Werkstätte Mantegnas verlassen haben müssen.

Irrtümlich hat man ein angeblich antikes Relief in Ravenna als das Vorbild für einen der Stiche hingestellt.[1] Von einer direkten Nachahmung der Antike darf aber hier überhaupt nicht gesprochen werden. Die

[1] Siehe Delaborde, *Gazette Archéologique* III (1877), p. 1 und *Histoire de la gravure en Italie avant Marcantoine*, p. 269. Das Terrakottarelief in Ravenna, das Delaborde für antik und für das Vorbild Mantegnas für seinen Stich, den Kampf der Tritonen (Bartsch 18), hielt, ist vielmehr eine Reproduktion *nach* dem Stiche aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts. Es haben sich seitdem noch mehrere Exemplare des Reliefs in Bologna gefunden, die offenbar zu einem Friese aus immer sich wiederholenden Mustern, wie sie sich besonders in Bologna mehrfach (z. B. an S. Giacomo) erhalten haben, zusammengesetzt waren. Der Kupferstich Mantegnas war also das Vorbild für das Terrakottarelief, nicht etwa jenes für den Stich. Siehe Heydemann, *Hallesches Winckelmann-Programm* 1879, p. 66 und Fr. Rubbiani im *Archivio storico dell'Arte* II (1895), p. 229.

Darstellungen sind *formal-künstlerisch* gar nicht im Geiste der Antike gedacht. Nur gegenständlich und vor allem in der Empfindung lehnen sie sich an die Antike an. Auch einzelne Formen, die Satyrn, die Seewesen, die Statue des Neptun sind alten Denkmälern nachgebildet, im Ganzen der Komposition wie in der Formenbildung ist der Künstler durchaus unantik und selbständig. Es sind freie Rekonstruktionen antiker Vorstellungen, keine Nachahmungen alter Kunst.

Mantegna mag wohl die Idee einer Darstellung des ungebundenen, physischen Lebensgenusses vorgeschwebt haben, im Gegensatze zu der Verherrlichung der idealen Güter des Lebens in den Bildern für Isabellas Studio. Es sind nicht die hohen Götter des Olymp, sondern die niederen Naturgottheiten der Erde und des Meeres, die keine höheren Pflichten kennen und ihr übermütiges, urwüchsiges Wesen ungehindert zur Schau tragen, ihrer überschäumenden Lebenslust die Zügel schiessen lassen dürfen. Sie tanzen, schreien, blasen, jauchzen und trinken, bis sie berauscht zu tiefem Schlafe niedersinken; Silen und ein fettes Silenweib werden als Triumphatoren in diesem lustigen Zuge getragen. Im Wasser tummeln sie sich herum, diese Seewesen, wild und überschäumend wie die Wogen, jeder ein üppiges Weib auf dem Rücken tragend; der Kampf mit den wenig gefährlichen Waffen ist wohl nicht ernst gemeint, sie wollen sich nur austoben. Die Statue des Gottes ist von hinten gesehen, als ob sie sich hinter seinem Rücken balgten. Ein altes, mageres Weib hält eine Tafel mit dem Worte INVID(IA). Es sind die niederen Leidenschaften, die tierischen Triebe, die hier allein herrschen. Wie ein Satyrspiel zur Tragödie scheint sich diese Darstellung der rohen Naturkräfte zu dem Triumph Cäsars, dem Sieg des Geistes und der durch Klugheit und Ordnung ihm dienstbaren Kraft, zu verhalten. Ein solcher allegorischer Parallelismus entspräche ganz der Denkweise jener Zeit. Mehr wird sich aus den Stichen selber wohl nicht entnehmen lassen, aber vielleicht verschaffen uns einmal die litterarischen Denkmäler jener Zeit näheren Aufschluss über die Vorstellungskreise, denen diese Bacchanale und Tritonenkämpfe angehören.

Eine staunenswerte Kraft und Ueppigkeit der Phantasie hat Mantegna in diesen Bildern entfaltet. Die übermenschlich gewaltigen Erscheinungen seiner Phantasie bekleidet seine künstlerische Gestaltungskraft aber mit Formen, die in jeder Einzelheit, in jeder Bewegung mit der grössten Liebe und Sorgfalt der Natur nachgebildet sind. Welche tiefe Kenntnis des menschlichen Körpers zeigt er z. B. in der Gestalt des trunken auf dem Rande des Fasses in den Armen eines Faunen ruhenden Bacchanten.

Das Halberschlaffen des Körpers im Trunkenheitsschlafe, die Bleischwere der lebendigen, aber der selbständigen Bewegung nicht mehr fähigen Glieder ist so unübertrefflich naturwahr dargestellt, wie die drollige Anstrengung des an dem Fasse hinaufkletternden Putto oder die stampfende Bewegung des Faunen, die Gier seines Trinkens oder die wilde Wut der Seewesen. Die Sorgfalt der Darstellung erstreckt sich auf alle Einzelheiten; das Wasser wie das Holz des Fasses sind in ihrer ganzen Stofflichkeit wiedergegeben. Vorzüglich ist bei den Seerossen der Fischleib mit dem Oberkörper verbunden und in dem langgeschlitzten Maule der Fischcharakter angedeutet.

Abb. 146. Die Grablegung. Kupferstich von Mantegna. (Original 305×440 mm.)
Berlin. Kgl. Kupferstichkabinett.

Das neue Element, auf dem die ungeheure Wirkung der Stiche in erster Linie beruht, ist die vollständige Freiheit und Ungebundenheit der Bewegungen, die der Meister hier erreicht hat und erreichen konnte, weil er selber frei von jedem Zwange des Gegenstandes den eigenen Impulsen folgen durfte. Hier hat die grosse, reine Kunst des Quattrocento sich auch der letzten Fessel der Befangenheit entledigt und folgt beschwingten Fusses der Phantasie. Alle materiellen Schwierigkeiten sind überwunden, und die Künstlerhand schaltet frei mit der fügsamen Form. Der geistige Gehalt geht in der materiellen Form ohne Rest auf.

XXV.

Gruppe aus der Grablegung

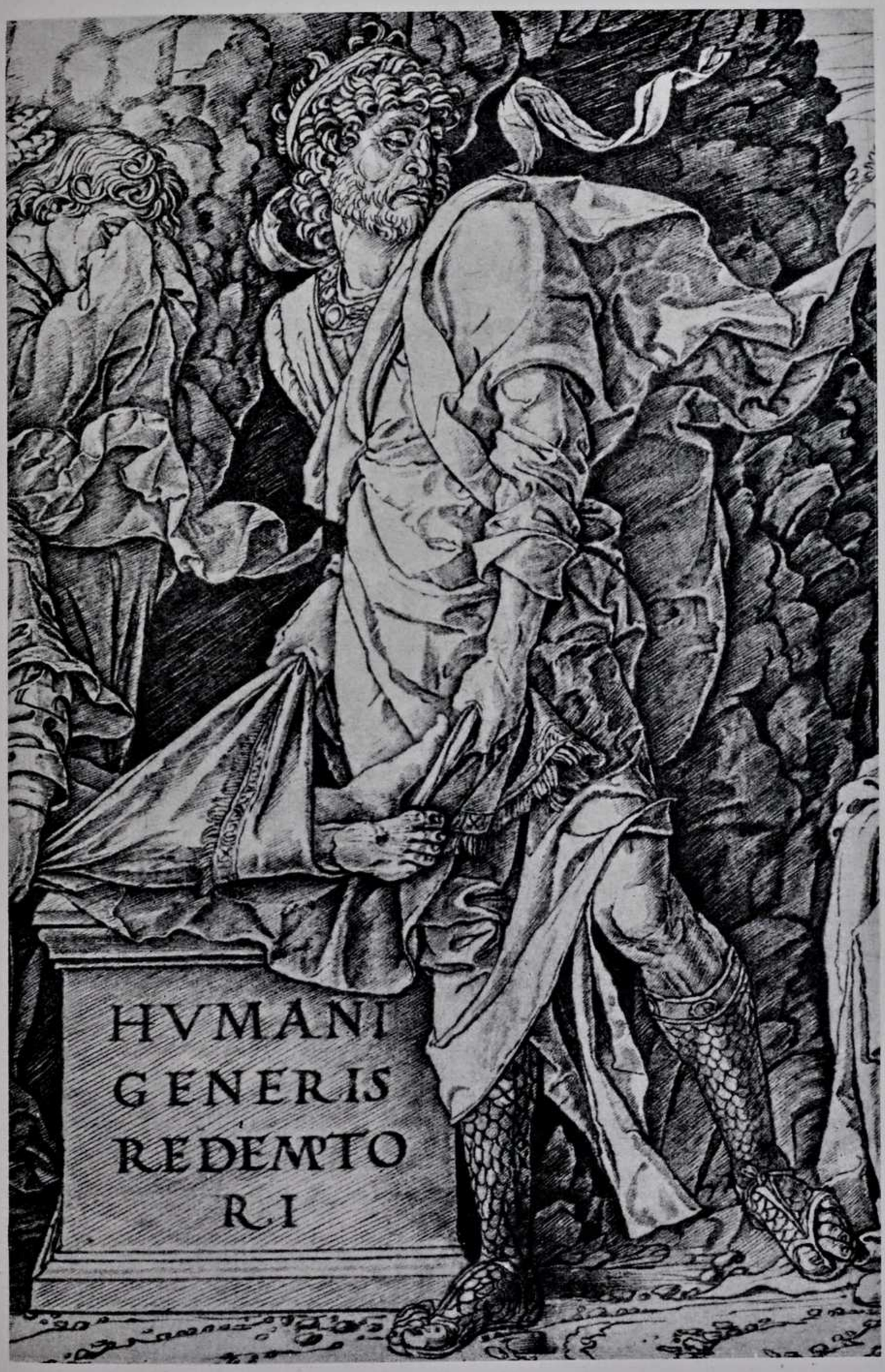
KUPFERSTICH (GRÖSSE DES ORIGINALS). BERLIN. KGL. KUPFERSTICH-KABINETT.

Das Halberschlaffen des Körpers im Trunkenheitsschlafe, die Bleiernheit der Hände, aber der selbständigen Bewegung nicht mehr fähigen Glieder ist so trefflich naturwahr dargestellt, wie die drollige Art, mit der sich der zu dem Fasse hinaufkletternden Putto oder die stampfende Bewegung des Faunen, die Gier seines Trinkens oder die wilde Wut des Kentauren. Die Sorgfalt der Darstellung erstreckt sich auf alle Einzelheiten, das Wasser wie das Holz des Fasses sind in ihrer ganzen Struktur [illegible] Vorzüglich ist bei den Seerossen der Fischleib mit dem Oberkörper verbunden und in dem langgeschlitzten Maule [illegible]

Kupferstich von Mantegna. (Original 305×440 mm.)
Berlin. Kgl. Kupferstichkabinett.

Das einzige Element, auf dem die ungeheure Wirkung der Stiche [illegible] beruht, ist die vollständige Freiheit und Ungebundenheit der Bewegungen, die der Meister hier erreicht hat und erreichen konnte, weil er selbst frei von jedem Zwange des Gegenstandes den eigenen Impulsen folgen durfte. Hier hat die grosse, reine Kunst des Quattrocento sich auch der letzten Fessel der Befangenheit entledigt und folgt beschwingten Fusses der Phantasie. Alle materiellen Schwierigkeiten sind überwunden, und die Künstlerhand gestaltet freimütig der freien Form. Der geistige Gehalt geht in der materiellen Form ohne Rest auf.

KUPFERSTICHKABINETT


HVMANI
GENERIS
REDEMTO
RI

Je zwei der vier Kupferstiche lassen sich zu einer zusammenhängenden Komposition vereinigen. In den Tritonenkämpfen setzt sich sogar die Zeichnung des einen Blattes in dem anderen fort, aber auch in den beiden Bacchanalen deuten die Bewegungen des die Syrinx blasenden Fauns rechts im Silenbilde und die des Putto links in dem anderen auf einen Zusammenhang der Darstellungen. Man hat auf den reliefartigen Charakter der vier Stiche besonderen Nachdruck gelegt, um ihren Zusammenhang mit der Antike hervorzuheben.[1] Dass aber der Künstler an eine Ausführung in Relief nicht gedacht haben kann, beweist, abgesehen von dem malerischen Ton und der plastisch, nicht reliefmässig gedachten Komposition, schon das Herausragen einzelner Glieder der von vorne gesehenen Gestalten, wie des Silens und des trunkenen Bacchanten. Ob die Zeichnungen gleich in der Absicht, sie durch den Kupferstich zu vervielfältigen, entworfen worden sind, oder ob der Künstler ursprünglich einen anderen Zweck dabei im Auge gehabt hatte, wissen wir nicht. Es ist wohl möglich, dass die Idee der Darstellungen dem Plane für die Ausschmückung eines Saales, etwa in einem der ländlichen Lustschlösser der Gonzaga ihren Ursprung verdankt. Die gleichmässig länglichen Bilder liessen sich sehr gut als Wandschmuck in einem Landhause, das den Freuden des ungebundenen Landlebens, der Weinlese, der Jagd und des Fischfanges gewidmet war, denken. Wir hören in den Briefen der Markgrafen, ihrer Künstler und Schlossverwalter viel von historischen, allegorischen und mythologischen Dekorationsgemälden für die Schlösser von Goito, von Gonzaga, das Herzog Lodovico von Mailand so ausnehmend gefiel, u. a. m., so von Darstellungen der vier Elemente in Gonzaga, von Triumphbildern in Marmirolo, von Gemälden, die die Siege der Markgrafen Lodovico und Francesco verherrlichen sollten, von Weltkarten u. dgl. Der Meister selber hatte dazu wohl nur die Zeichnungen zu liefern und vielleicht auch die Ausführung zu überwachen, die seinen Söhnen und anderen Malern anvertraut war.

Dass Mantegna selber die Kompositionen auch als Gemälde ausgeführt habe, muss als ausgeschlossen angesehen werden. Ein grosser Künstler wiederholt sich nie, er wird nie für dieselbe Darstellung zwei verschiedene Ausdrucksformen wählen. Weder Dürer noch Rembrandt haben irgend eines ihrer Gemälde im Kupferstich wiederholt. Mit dem Phantasiebilde der Vorstellung entsteht auch die Kunstform, in der es in Erscheinung treten soll, und bleibt mit ihm unlöslich verbunden. Ihre

[1] Siehe PORTHEIM a. a. O.

Phantasie war unendlich grösser als ihre materielle Kraft alle ihre Vorstellungen in Formen auszudrücken. Das beweist allein schon die grosse Zahl der Zeichnungen, die sich von diesen beiden grossen Künstlern erhalten haben. Raffaels Zeichnungen für Gemälde wurden bekanntlich nicht von ihm selber, sondern durch Marcanton und andere Techniker vervielfältigt, und auch die Nachbildungen nach Zeichnungen Mantegnas für

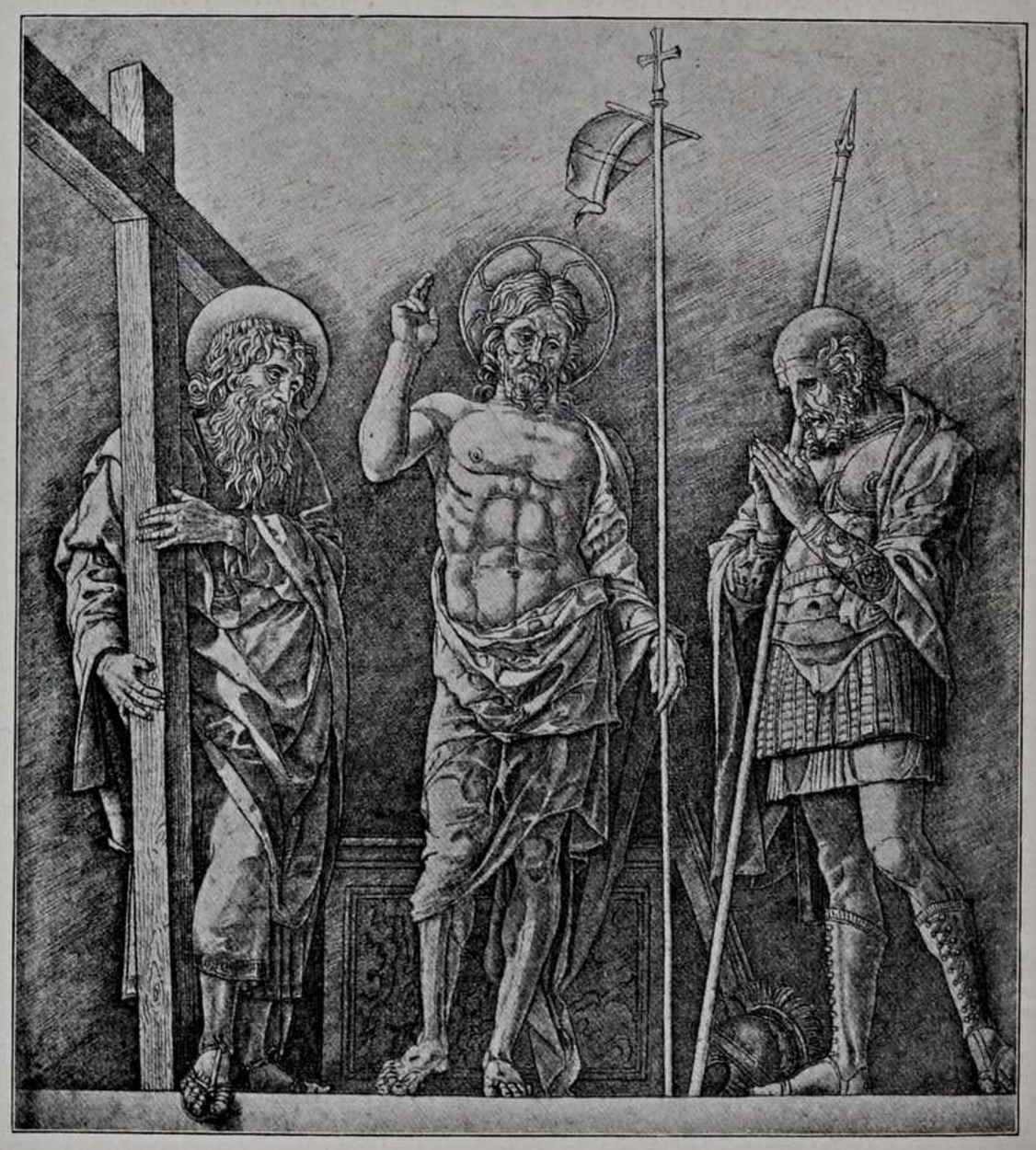


Abb. 147. Der Auferstandene zwischen Andreas und Longinus. Kupferstich von Mantegna. (Original 330 × 325 mm.)
Berlin. Sammlung Paul Davidsohn.

Gemälde (wie die Musen, die Triumphbilder u. a.) sind nicht seine eigenen Werke, sondern Arbeiten seiner Schüler und Nachahmer.

In der technischen Ausführung weichen die vier Stiche wesentlich voneinander ab. Das Bacchanal mit dem Silen zeigt eine eigentümliche Derbheit und Härte der Schraffierungen, die sehr scharf eingegraben sind und hart absetzen, die Zeichnung ist aber in allen Einzelheiten so vorzüglich (besonders im Vergleich mit der Kopie von Zoan Andrea), dass

man doch die Autorschaft Mantegnas nicht im geringsten in Zweifel ziehen kann. Es ist dies jedenfalls technisch das schwächste der vier Blätter. Ihm überlegen sind die beiden Tritonenkämpfe, in denen schon eine viel

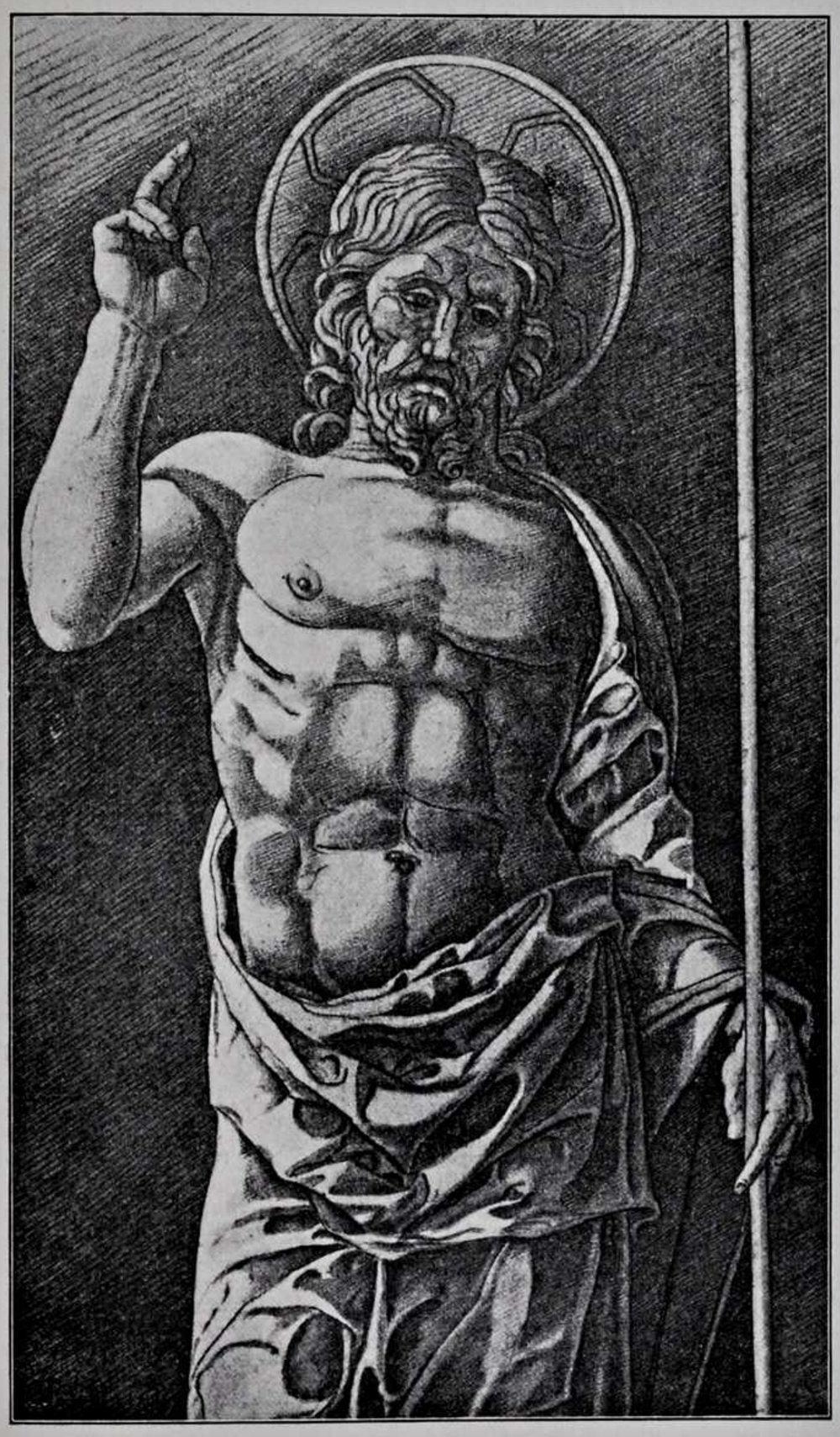


Abb. 148. Christus. Aus dem Kupferstiche: Der Auferstandene zwischen Andreas und Longinus. (Originalgrösse.)
Berlin. Sammlung Paul Davidsohn.

grössere Zartheit und Weichheit der Töne und der Uebergänge von Licht zum Schatten erzielt ist. Bei weitem das vorzüglichste in der stecherischen Ausführung ist das Bacchanal mit der Kufe. Hier verschwinden die

Umrisslinien fast vollständig und die Formen werden durch reichgetönte Schattenmassen von wunderbar sammetartigem Schmelz modelliert.

Die beiden grossen Kupferstiche religiösen Gegenstandes, die *Grablegung* (in Breitformat) und der *Auferstandene zwischen Andreas und Longinus*, fallen in eine etwas spätere Zeit als die vier mythologischen Darstellungen. Die Technik zeigt eine noch grössere Feinheit und Zartheit, noch grössere Weichheit der Modellierung und noch mehr Farbigkeit der Abtönung. Die einzelnen Linien sind feiner und stehen enger, so dass sie einen gleichmässigen Ton bilden.[1] Es lässt sich aber auch in den Bewegungen und im Ausdrucke schon etwas von jener Uebertreibung und Gewaltsamkeit wahrnehmen, die sichere Kennzeichen der Werke der letzten Epoche in Mantegnas Thätigkeit sind. Charakteristisch ist z. B. die Haltung des Mannes in der Mitte der Grablegung und besonders seine gespreizte Beinstellung, die auch beim Longinus wiederkehrt. Auch die starre Härte der steifen Längsfalten und die weiche, erdige Bodenbehandlung in der Grablegung bestätigen diese Datierung. Man mag sich wundern, wie der alte Künstler neben seinen zahlreichen grossen und kleinen Gemälden noch die überaus feine und sorgfältige Arbeit an diesen Stichen hat bewältigen können. Seine Arbeitskraft und sein Fleiss müssen sehr gross gewesen sein; die technische Ausführung mit den wenig tief in das weichere Metall mehr eingeritzten als eingegrabenen Schraffierungen muss ihm aber auch viel rascher von der Hand gegangen sein, als den späteren Kupferstechern ihre technisch gründlicheren und solideren Arbeiten in Linienmanier.

Heftigster, leidenschaftlicher Schmerz um den Tod des Heilandes bildet den Inhalt der *Grablegung* (s. Abb. 146 und Tafel XXV). Von der schreiend die Arme ausbreitenden Frau hinter Christus, die an Donatello gemahnt, und von dem still weinenden Jünger am Grabe leitet der in grossartiger Pose im Schreiten innehaltende Mann in der Mitte durch seinen Blick nach rückwärts den Beschauer auf die Gruppe der am Boden sitzenden Frauen, die mit der vor Schmerz ohnmächtigen Maria beschäftigt sind, und zu der gewaltigen Gestalt Johannis, in dem der Schmerz zu einem fast elementaren Ausbruche kommt, über. Die Wirkung der Darstellung ist zu gross und unmittelbar, als dass es noch der Worte der Erklärung bedürfte. Niemand wird beachten, dass die

[1] Allerdings erkennt man diese Eigenschaften der Technik nur an den wenigen guten Exemplaren z. B. der Grablegung im Berliner Kupferstichkabinett und dem einzigen Abdruck des Auferstandenen bei Herrn Davidsohn in Berlin.

Bewegung der beiden Träger gar nicht der Absicht, die Leiche in das Grab, das im zweiten Plan vorn in der niedrigen Höhle steht, zu legen, entspricht, die materielle Handlung wird fast gleichgiltig gegenüber der starken Empfindung, die die Darstellung erfüllt. Und das ist gerade das wahrhaft Künstlerische und Ideale am Kunstwerke, dass es sich ganz in einen vollen und starken Stimmungsaccord auflöst.

Abb. 149. Entwurf für ein Denkmal Virgils.
Zeichnung, Mantegna zugeschrieben.
Paris. Louvre.

Mit der gleichen elementaren Gewalt, wie in den mythologischen Kupferstichen die physischen Leidenschaften kommen hier die tiefsten und edelsten Empfindungen der Seele, das Mitleiden mit einem Grossen zum Ausdrucke, aber durchaus nicht in christlicher Empfindungsweise, sondern mit dem ganzen Pathos der antiken Tragödie, das die Gefühle des Menschen im gewaltigen Ringen gegen das Schicksal mit der vollen Gewalt des ohnmächtigen Schmerzes hervorbrechen lässt. Der Kupferstich, der den *auferstandenen Christus zwischen Andreas und Longinus* darstellt, ist schon oben als charakteristisches Beispiel für dies Ueberwiegen des antiken Geistes über das spezifisch Christliche in Mantegnas späten Werken herangezogen worden (s. Abb. 147 und 148). Die herbe Grösse, die „Furchtbarkeit" der Erscheinungen, die nur michelangelesken Konceptionen wie dem Moses an die Seite gestellt werden darf, die Wucht der zeusartigen Riesengestalt Christi wird durch den statuarischen Eindruck der Gruppe noch gesteigert. Man könnte versucht sein, in der Komposition den Entwurf für eine Statuengruppe, etwa für den Hochaltar von

S. Andrea in Mantua, der sich über der heiligsten Reliquie der Stadt, dem „preziosissimo sangue di Cristo“ erhob, zu vermuten. Longinus, der diese Reliquie nach Mantua gebracht haben soll, und Andreas waren die besonderen Schutzheiligen der Stadt und vor allem der Kirche von S. Andrea. Sie sind auch in der Madonna della Vittoria hinter den beiden Erzengeln, den gelegentlichen Helfern des Markgrafen in jener Schlacht, als seine ständigen Schützer zu Seiten des Thrones der Madonna dargestellt.

Wenn uns auch kein sicheres Denkmal seiner Thätigkeit als Plastiker erhalten geblieben ist, so wird doch seine Mitwirkung wenigstens bei den Kompositionen und Entwürfen plastischer Arbeiten nicht nur durch die Vermutungen älterer und neuer Schriftsteller[1] und durch den Einfluss, den sein Stil auf die Bildhauer in Padua und später in Mantua gehabt hat, sondern auch durch seinen Entwurf für das von Isabella für Mantua geplante Virgildenkmal bekundet. Die Idee eines Denkmals für den Mantuaner Dichter war schon lange vor Isabella von Platina beim Markgrafen Lodovico angeregt und von dem Fürsten mit Beifall aufgenommen worden, ohne jedoch zur Ausführung zu gelangen.[2] Aus den Aeusserungen des Joannes Pontanus[3] über das von Isabella geplante Denkmal geht hervor, dass Mantegna mit dem Entwurfe betraut war oder beauftragt werden sollte. Ob die Zeichnung des Louvre (s. Abb. 149) in der That von Mantegnas Hand sei, wird sich bei dem Zustande des vollständig überarbeiteten Blattes kaum mehr feststellen lassen. Als Komposition entspricht sie jedenfalls nicht dem, was man von unserem Meister erwarten möchte und sollte, abgesehen davon, dass sowohl die Inschrift als auch das Buch in Virgils Händen den Ratschlägen des Pontanus zuwiderlaufen. Es fehlt ihr durchaus Mantegnas Kraft und sein Schwung. Aber wenn auch die Zeichnung im Louvre nicht sein Werk ist und vielleicht nicht einmal seinen Entwurf wiedergiebt sondern den eines Konkurrenten, so steht doch ausser Zweifel, dass er Entwürfe für das Virgildenkmal geliefert hat und dass auch für andere monumentale Bildwerke sein Rat und seine Mitwirkung erbeten worden sein wird, und so möglicherweise

[1] Siehe Jul. Caes. Scaliger, *Carmina*, Lugduni 1569, p. 59. — Frizzoni im *Giornale di Erudizione artistica*, Perugia II (1873), p. 181 ff.

[2] Siehe Luzio-Renier, *Il Platina e i Gonzaga*, im Giornale stor. d. letteratura italiana XIII (1889), p. 432. — Attilio Portioli, *Monumenti a Virgilio in Mantova*. Archivio storico Lombardo IV (1877), p. 532 ff.

[3] In einem Briefe des Jacopo d'Atri an Isabella vom 17. März 1499. Siehe Gazette des Beaux-Arts 1866 (XX), p. 486 mit Abbildung (s. Anhang).

auch für eine grosse Gruppe für den Hochaltar von S. Andrea. Der Plan ist jedenfalls nicht zur Ausführung gelangt, und so mag der Meister

Abb. 150. Der Kampf der Tritonen. Zeichnung von Mantegna für den Kupferstich. *Chatsworth. Sammlung des Duke of Devonshire.*

seiner Zeichnung durch die Ausführung in Kupferstich eine gewisse Monumentalität zu geben beabsichtigt haben.

Das ist nur eine Vermutung, aber sie ist angeregt nicht nur durch äussere Wahrscheinlichkeiten, sondern durch den ganz statuarischen Charakter der Komposition. Die ruhige, geschlossene Gruppierung, die gemessenen Bewegungen, die schlicht herabfallenden (nicht wie sonst flatternden) Gewänder, die einfache Behandlung des Hintergrundes und

Abb. 151. Madonna mit Kind und Engel. Federzeichnung.
London. British Museum.

besonders die steile Untenansicht der Gestalten, die hart am Rande eines Postaments stehend von unten gesehen sind, so dass vom Fussboden nichts sichtbar ist und der vorgesetzte Fuss des heiligen Andreas, der über den Rand des Sockels hinausragt, seinen Schatten auf die Vorderfläche des Postaments wirft, dass endlich der segnende Christus

herabblickend dargestellt ist, alles dies weist deutlich darauf hin, dass die Darstellung als Statuengruppe gedacht ist. Der Sarkophag und der Helm am Boden mögen erst im Kupferstich zur Belebung des Hintergrundes hinzugefügt worden sein. Die Gruppe wirkt überhaupt auch materiell so gross, dass sie im Stich wie eine Reduktion eines Werkes von gewaltigen Dimensionen erscheint. An einem solchen Beispiele kann

Abb. 152. Ein kranker Mann. Federzeichnung.
London. British Museum.

man recht gut erkennen lernen, wie wenig die Wirkung der Grösse durch die materielle Form der Ausführung eines Kunstwerkes bestimmt wird.

Nur für einen einzigen der Kupferstiche Mantegnas besitzen wir eine vorbereitende Zeichnung von der Hand des Meisters. Die Federzeichnung des Tritonenkampfes mit der Invidia, die zu den Schätzen der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth gehört, ist eine von den wenigen sicher echten Studien Andreas (s. Abb. 150). Sie stimmt fast genau mit dem Stiche überein und ist also als die unmittelbare

Vorzeichnung zu betrachten, trotzdem die Zeichnung nicht, wie gewöhnlich in solchen Fällen, gegenseitig zum Stiche ist. Die Meisterschaft und Frische der Federführung, die in vielen Pentimenti und kleinen Abweichungen vom Stiche die Hand des fühlenden und die richtige Linie suchenden Künstlers erkennen lässt, bürgen dafür, dass wir es hier wirklich mit einer Originalzeichnung und nicht mit einer Kopie nach dem Stiche zu thun haben. Man beachte des Beispiels halber, wie in der Zeichnung die Umrisslinie des linken Beines der Neptunstatue unvorteilhaft das Maul des Seepferdes schneidet, während im Stich, offenbar um diesen Fehler zu vermeiden, die Statue etwas nach links gerückt ist.

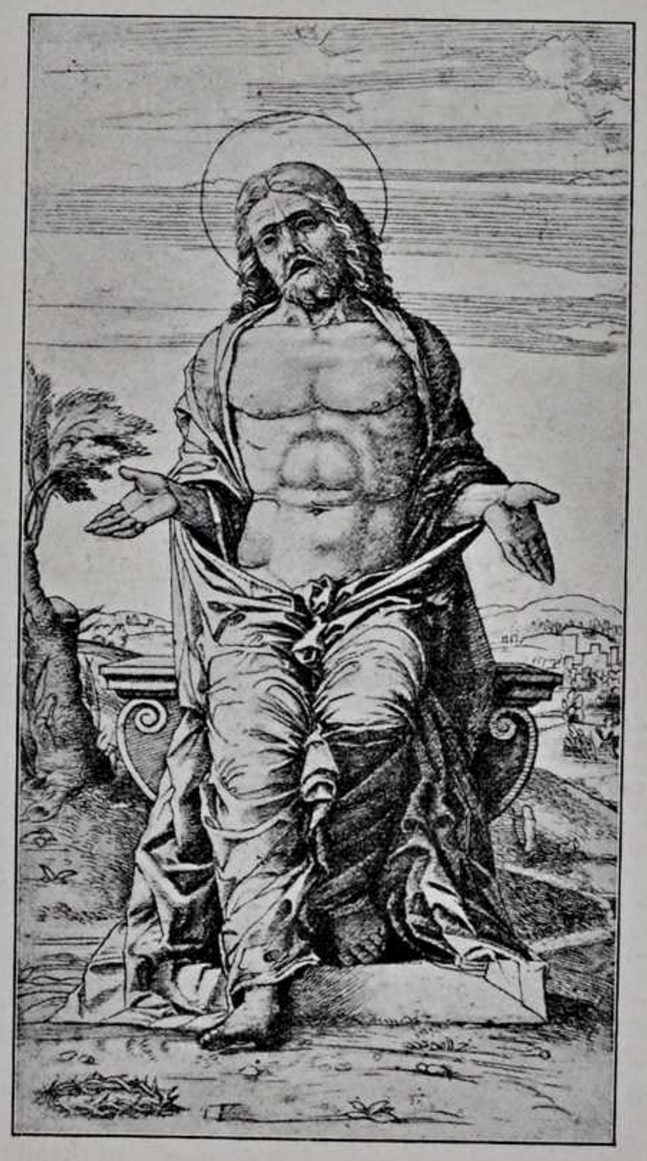


Abb. 153. Der Schmerzensmann.
Kupferstich, Mantegna zugeschrieben.

Wenn man bedenkt, welche Massen von Zeichnungen Mantegna für die Vorbereitung seiner grossen Freskencyklen, für den Triumph und die Tafelbilder, für die Arbeiten so vieler anderer von den Gonzaga beschäftigter Künstler angefertigt haben muss, so wird man sich doch wundern, dass so sehr wenige Zeichnungen von seiner Hand auf uns gekommen sind. Freilich konnte erst, seitdem diese Blätter von den Verfertigern selbst (wie von Dürer) oder von gleichzeitigen Kunstfreunden gesammelt wurden, ihrer Erhaltung grössere Sorgfalt gewidmet werden als in den Künstlerwerkstätten, wo sie beim Nachzeichnen und beim Durchpausen schnell zu Grunde gingen, wo die sie für eigene Werke benutzenden schwächeren Künstler wohl gar ein Interesse an ihrer Vernichtung hatten. Mantegna, der ausgebeutet worden ist, wie wenige andere Künstler, ist jedenfalls hierin wenig glücklich gewesen. Wir besitzen wohl eine Unzahl von Kopien nach seinen Zeichnungen und Stichen, Kunstwerke aller Art, die offenbar mit Benutzung seiner Skizzen ausgeführt worden sind, aber von Zeichnungen, die ihren Formeneigentümlichkeiten und ihrer Vorzüglichkeit nach als seine eigenhändigen

Werke angesehen werden dürfen, ist bisher nur eine geringe Zahl bekannt geworden. Ausser den gelegentlich schon erwähnten haben wir nur noch zwei aufzuführen, die die schon oben (Seite 110) hervorgehobenen Eigenschaften seiner Zeichentechnik aufweisen: Ein Entwurf für eine Madonna mit einem am Boden vor dem Throne sitzenden Engel (s. Abb. 151) und eine Studie eines schmerzvoll matt sich aufrichtenden Kranken (s. Abb. 152), beide im British Museum in London, von denen die erste wohl in die Zeit der Mantuaner Fresken gehört, während die zweite, von höchster Vollendung und grösster Wirkung gleichzeitig mit den Kupferstichen entstanden sein muss.

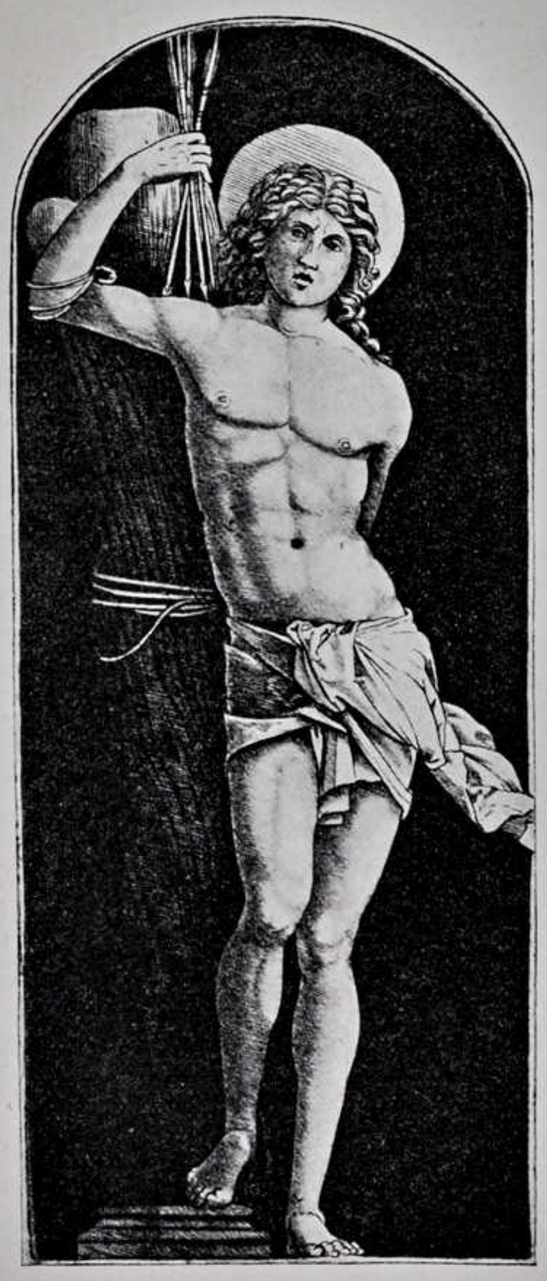


Abb. 154. Der heilige Sebastian. Kupferstich, Mantegna zugeschrieben (von Gio. Ant. da Brescia?).

Von der ungeheueren Wirkung der Zeichnungen und Kupferstiche Mantegnas in jener Zeit, in der man ja noch mehr nach der Vollendung der Formen überhaupt, als, wie später, nach Originalität strebte, können wir uns nur noch aus der grossen Anzahl der erhaltenen Nachzeichnungen und Verwendungen der Stiche eine Vorstellung machen. Dürer hat nicht nur das Bacchanal mit der Kufe und den Kampf der Tritonen (1494) kopiert, er hat auch Motive und Gestalten, z. B. den Johannes der Grablegung für seine Apokalypse verwertet, Raffael hat das Hauptmotiv der Grablegung in seinem Bilde in der Gallerie Borghese nachgeahmt,[1] und selbst Rembrandt hat nicht verschmäht, die Madonna aus Mantegnas Stich in seine heilige Familie (Bartsch 63) herüberzunehmen.

Das sind aber nur einige der handgreiflichsten Beispiele solcher Entlehnungen aus den Stichen unseres Meisters. Viele Generationen von

[1] Siehe SPRINGER, *Raffael u. Michelangelo* I, p. 129. Auf die beiden Zeichnungen des venezianischen Skizzenbuches nach Teilen desselben Stiches soll hier nur nebenbei hingewiesen werden, da die Blätter nicht allgemein als Werke Raffaels anerkannt werden.

Künstlern haben staunend die Grossartigkeit und die urwüchsige Kraft der Erfindung, die Meisterschaft der Charakteristik und der Formenbildung bewundert und an ihnen sich begeistert und gelernt und damit die Absicht des Meisters erfüllt. Denn das war der Zweck der Kupferstiche, den Schülern ein wertvolles Studienmaterial in Nachbildungen, die getreuer waren als die gewöhnlich benutzten Kopien nach den Zeichnungen aus dritter und vierter Hand, leichter zugänglich zu machen. Nicht nur durch die Vervielfältigung und durch die Beweglichkeit des Materials, sondern vor allem auch durch die Schärfe und Präzision der Formenbildung und die Freiheit der Darstellung des Nackten wie des Gegenständlichen überhaupt, waren die Stiche so viel leichter und besser als Gemälde geeignet, als Studienmaterial für Lernende zu dienen.

Abb. 155. Herkules und Antäus.
Kupferstich, Mantegna zugeschrieben.

Eine anderweite praktische Verwendung der Kupferstiche Mantegnas lässt sich in der That nicht denken. Als Devotionsbilder für Wandschmuck sind die religiösen Stiche viel zu zart behandelt und konnten auch nicht eine genügend grosse Auflage liefern, als Schmuck für Gebetbücher sind sie natürlich viel zu gross, und für die mythologischen Blätter, die als billige Dekoration für Gebrauchsgegenstände zu gross und zu kostbar sind, lässt sich vollends kein anderer Platz ermitteln als die Studienmappe des Künstlers und Kunstfreundes.[1] Es haben sich in der That noch einige solcher Skizzenbücher erhalten, in denen die Besitzer neben Zeichnungen

[1] Scardeone sagt schon in seinen 1560 gedruckten Antiquitates Patavii, dass er einzelne Stiche Mantegnas besitze, die sehr selten seien, auch Hartman Schedel hat Stiche, die ihn gegenständlich interessierten, in seine Bücher mit Excerpten und Notizen (jetzt in der K. Bibliothek in München) eingeklebt.

nach verschiedenen Kunstwerken auch Kupferstiche als Studienmaterial zusammengestellt haben.[1] Die Zahl der Gemälde, der Skulpturen, Plaquetten, Majoliken, Miniaturen und Kunstwerke anderer Art, in denen Stiche Mantegnas kopiert oder benutzt sind, ist so gross, dass ein Verzeichnis viele Blätter füllen würde. Wer die Darstellungen der Stiche kennt, wird ihnen häufig genug in den Kirchen Oberitaliens (besonders in Verona und Mantua) und überall in den Museen begegnen.

Das Können und Empfinden einer der grössten und reichsten Kunstepochen, des goldenen Quattrocento, ist in Mantegnas Stichen in der reifsten und freiesten Form zusammengefasst. Deshalb konnten sie auch selbst in den Zeiten des höchsten Raffaelkultus neben dem „Göttlichen" ihren Platz behaupten, und deshalb bleiben sie auch heute noch, wo man sich von Raffael der Verehrung Rembrandts und Velazquez zugewandt hat, so frisch und gemütbewegend wie die Werke Bachs neben denen Beethovens und der modernen Tondichter.

Nach der eingehenden Betrachtung der sicher von Mantegna eigenhändig ausgeführten Kupferstiche wird der so für ihre Eigenart geschärfte Blick wohl leicht den Abstand ermessen, der sie künstlerisch und technisch sowohl von jener schon oben besprochenen Gruppe von Arbeiten selbständiger Stecher, die seine frühen Zeichnungen für den Stich verwerteten, als auch von der anderen Gattung von Stichen, in denen seine Schüler und Gehilfen nicht nur seine Zeichnungen, sondern auch seine persönliche Technik nachzuahmen suchten, trennt.

Wir dürfen uns in unserem Urteil durchaus nicht dadurch beirren lassen, dass einige dieser Schülerarbeiten von Vasari ausdrücklich unter den Stichen des Meisters aufgezählt werden, oder dass sie von Kennern wie Bartsch und andere als seine eigenhändigen Werke angesehen worden sind. Vasaris Urteil kann hier überhaupt nicht massgebend sein, nicht nur weil er bekanntlich über nichttoskanische Künstler wenig zuverlässig ist, sondern auch weil er Mantegna und besonders seine Stichwerke mit der Befangenheit des klassicistischen Cinquecentisten betrachtet und gegenüber der nach dem Vorbilde Dürers entwickelten Technik Marcantons und seiner Schule für die feineren Unterschiede zwischen den Werken der „Primitiven" keinen Blick hat.

Von dieser letztgenannten Gruppe der Mantegna fälschlich zugeschriebenen Stiche könnte nur einer ernstlich Anspruch erheben, als

[1] Z. B. das Peregrino da Cesena zugeschriebene Skizzenbuch im Besitze des Barons Edm. von Rothschild in Paris.

eigenhändiges Werk des Meisters angesehen zu werden, das Blatt, das einen Teil des Triumphs Cäsars, den Zug der Opfertiere und der Elefanten, wiedergiebt (Bartsch 12, s. Abb. 94) und zwar offenbar nach einer Zeichnung zu dem Bilde, nicht nach dem Gemälde selber, wie aus einer Reihe von Abweichungen hervorgeht. Aber trotz der viel breiteren und freieren Behandlung der Formen und auch der Ornamente, der kräftigeren und verständnisvolleren Zeichnung, der kontrastreichen Schattierung, trotz dieser Ueberlegenheit über den anderen Stichen dieser Gruppe kann das Blatt doch nicht entfernt den Vergleich mit den sicher originalen Arbeiten aushalten. Die Schwächen der Formgebung wird man bei einer so späten

Abb. 156. Herkules den Löwen bezwingend.
Kupferstich von Gio. Ant. da Brescia nach einer Zeichnung Mantegnas.

Zeichnung gewiss nicht — wie bei jenen Stichen nach frühen Entwürfen versucht worden ist — aus der technischen Ungeübtheit des Meisters erklären wollen. Die Technik ist aber auch nichts weniger als ungeschickt oder unbehilflich, sondern gerade viel zu routiniert und schematisch. Die Schattierungen zeigen an manchen Teilen, z. B. den Beinen, den Gestalten des Hintergrundes, den Gewändern u. a. m., eine tote Regelmässigkeit, wie wir sie beim Meister nicht kennen; Gesichter, Haare, Hände und andere Details lassen das feine Naturgefühl, das in Mantegnas echten Kupferstichen unsere Bewunderung erregt, vermissen. Der Stich ist augenscheinlich von einem recht geschickten Schüler nach sorgfältigen

Zeichnungen des Meisters und vielleicht auch unter seiner persönlichen Aufsicht ausgeführt worden.

Die übrigen dieser Mantegna irrtümlich zugeschriebenen Stiche nähern sich in der Zeichnung und in Technik schon so stark der grossen Masse der Arbeiten der Schüler und Nachahmer, dass sie ohne Bedenken mit ihnen zusammengestellt werden können, auch wenn wir sie nicht einer der uns durch Bezeichnungen und Monogramme auf ihren Stichen

Abb. 157. Die heilige Familie.
Kupferstich von Gio. Ant. da Brescia nach einer Zeichnung von Mantegna.

bekannten Persönlichkeiten aus der Schule des Meisters zuzuschreiben im stande sind. Ausser den uns namentlich bekannten Stecherschülern Mantegnas, wie Zoan Andrea, Giovanni Antonio da Brescia, Girolamo Mocetto, Nicoletto da Modena, Giulio Campagnola, sind fraglos noch viele andere, uns unbekannte Künstler bei und um Mantegna thätig gewesen. Sie gehen alle, ausser Giulio Campagnola, der eine eigenartige Technik ausbildet, von Andreas Stechweise mit schrägen gleichlaufenden

engen Schraffierungen aus und benutzen besonders für ihre früheren Werke fast immer Zeichnungen unseres Meisters, zum Teil aber nehmen sie sich auch Entwürfe venezianischer und mittelitalienischer Künstler zum Vorbilde. Die Zuweisung der mantegnesken Stiche an die verschiedenen bekannten und unbekannten Stecher seiner Schule, die keineswegs leicht durchzuführen ist, gehört nicht zu der Aufgabe, die uns hier beschäftigt. In dem am Schlusse angefügten Verzeichnisse der Werke Mantegnas sollen auch die ihm zugeschriebenen Kupferstiche mit ihren Wiederholungen und Kopien und alle anderen Stiche, in denen, wie wir vermuten dürfen, Zeichnungen des Meisters sich erhalten haben, genauer einzeln aufgeführt werden. Hier muss der Hinweis darauf, dass sie nicht eigenhändige Werke Mantegnas seien, genügen.

Es befinden sich unter den von Bartsch und Passavant Mantegna zugeschriebenen Stichen sogar einige, die überhaupt nicht einmal nach Zeichnungen des Meisters ausgeführt worden sind, wie die drei Brustbilder alter Männer (Bartsch 21. 22. 23) und die beiden Bettler (Passavant 24), die leonardesken Charakter zeigen. Zwei Blätter, der Schmerzensmann (Bartsch 7, nach einem Entwurfe zum Bilde in Kopenhagen, s. Abb. 153) und Herkules mit der Schlange (Bartsch 15) weisen in ihrer ganz eigenartigen Technik auf einen späteren Stecher ganz anderer Richtung hin, andere lassen sich in die Werke bestimmter Schüler einreihen, wie der heilige Sebastian (Bartsch 10, s. Abb. 154) und der Gefangene (Passavant 25). Aber auch die, welche dem Stil des Meisters selber näher stehen, wie die Stiche nach Zeichnungen für den Triumph Cäsars, der sogenannte Zug der Senatoren (Bartsch 11; s. oben Seite 304 f. und Abb. 102), der oben erwähnte Zug der Opfertiere (Bartsch 12, Abb. 94), die Soldaten mit den Trophäen (Bartsch 13 und die Kopie danach, Bartsch 14, Abb. 96 und 97) und Herkules mit Antäus (Bartsch 16, s. Abb. 155) sind in der Zeichnung so schwach und fehlerhaft, in der Technik so steif und glatt, dass es kaum nötig sein wird, auf Einzelheiten, wie z. B. die Zeichnung der Haare und der Hände, die flache, unplastische Gewandbehandlung, die schematische Bildung des Baumes neben Herkules u. a. m. hinzuweisen, um sie als schwache, mechanische Schülerarbeiten zu kennzeichnen. Zwei Abbildungen von Kupferstichen von Gio. Ant. da Brescia nach Zeichnungen von Mantegna, von denen der eine bezeichnet ist, mögen zur Vergleichung dienen (s. Abb. 156 und 157).

Nur durch diese strenge Sonderung der Arbeiten der Nachahmer von den eigenhändigen Meisterwerken Mantegnas kann die Vollendung und die technische Eigenart seiner Kupferstiche voll ins Licht gesetzt

werden, und ebenso wird man erst dann seine Bedeutung als Gründer der Stecherschule, die sich in Formgebung wie in der Technik so eng an ihn angeschlossen hat, richtig zu würdigen verstehen. Die sieben Kupferstiche, die allein als seine eigenen Werke anerkannt werden dürfen, genügen in der That vollauf, ihm seine Stellung unter den Koryphäen der graphischen Künste zu sichern.

Abb. 158. Der heilige Markus. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

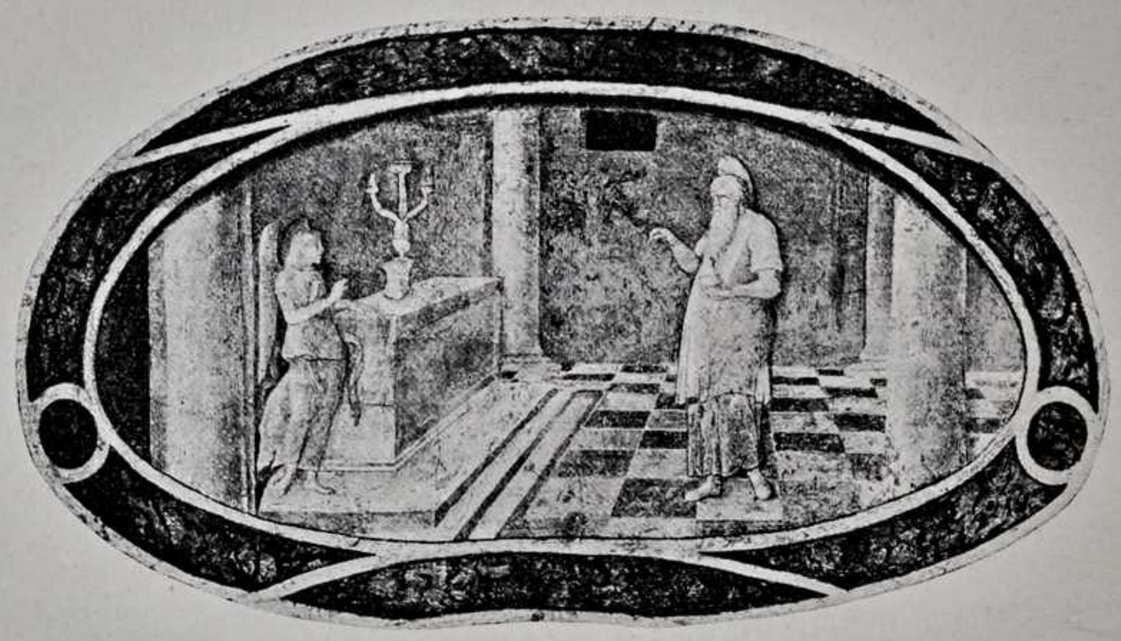


Abb. 159. Der Engel Joachim anredend. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

KAPITEL XII.

MANTEGNAS TOD. SEINE FAMILIE UND SEINE PERSON. DIE WIRKUNG SEINER KUNST UND IHRE SCHÄTZUNG.

Am Sonntag den 13. September 1506, um die neunte Stunde starb Andrea Mantegna. Sein Sohn Francesco macht am 15. September dem Markgrafen diese Mitteilung. Isabella erwähnt den Tod des Meisters in einem Briefe an den Gatten vom 21. September nur nebenbei, in Bezugnahme auf die Restauration der Camera degli Sposi, da sie voraussetzt, dass die Nachricht schon zu seiner Kenntnis gelangt sei. Schon im April des vorhergehenden Jahres war der alte Maler, als er sie um Fürsprache für seinen Sohn beim Markgrafen bat, ihr schwach und hinfällig, dem Tode nahe erschienen. Am Ende des Jahres hatte er noch eine schwere Krankheit durchzumachen, von der er, wie aus seinem Briefe an Isabella vom 13. Januar, und einem anderen der Fürstin an Pietro Bembo vom 31. Januar 1506 hervorgeht, sich nur schwer erholen konnte. Trotzdem arbeitete er fleissig an den Bildern für die Cornaro, für den Bischof von Mantua und für Isabella, und bei der Arbeit traf ihn auch Calandra, der mit ihm um die Büste der Faustina für Isabella handeln kam, am 15. Juli. Die Pest, die damals in Mantua wütete, und vor der alles floh, scheint den altersschwachen, durch Kummer und Not gebeugten Greis von der Arbeit abberufen zu haben.

An herzlichem Anteil an dem Hinscheiden des Meisters scheint es nicht gefehlt zu haben. Lorenzo da Pavia, der treffliche Instrumentenbauer und Agent Isabellas in Venedig, schreibt der Fürstin in seiner treuherzigen Weise: „Sehr schmerzt mich der Tod unseres Meisters Andrea Mantegna, denn in Wahrheit es ist ein ausgezeichneter Mann und ein zweiter Apelles in ihm dahingeschieden; ich glaube der Herrgott will ihn verwenden, irgend ein schönes Werk zu machen; ich für mein Teil hoffe nicht, je einen schöneren Zeichner und Erfinder zu sehen“ (16. Okt. 1506). An demselben Tage antwortet ihm Isabella: „Wir sind sicher, dass der Tod Meister Andrea Mantegnas Euch Schmerz bereitet hat, denn mit ihm ist eine gute Leuchte euresgleichen dahingeschieden.“ Von besonders grosser Zuneigung für Mantegna und seine Familie zeugt ein Brief der Herzogin Elisabetta von Urbino an ihren Bruder, den Markgrafen Francesco vom 1. August 1511, durch den sie Francesco Mantegna, der bei der Erbteilung zu kurz gekommen sei, lebhaft empfiehlt. Auch Marino Sanuto erwähnt den Tod Mantegnas als ein bemerkenswertes Ereignis in seinen Diarii.[1]

In recht trübem Lichte erscheinen seine äusseren Lebensverhältnisse der letzten Jahre. Geldverlegenheit und Kummer in der Familie scheinen ihn besonders bedrückt zu haben. Man sollte meinen, dass, wenn ihm auch sein Gehalt nur sehr unregelmässig ausbezahlt wurde, doch die Einkünfte aus seinen Ländereien und aus seinen Arbeiten, die ihm, auch von den Gonzaga, trotz der Besoldung, einzeln gut bezahlt wurden, für seinen Unterhalt reichlich genügt haben müssten. Man ahnt, dass es die Familie war, die ganz ihm zur Last lag, und die an den alten Mann zu grosse Ansprüche stellte.

Seine Tochter Laura hatte er 1486 mit 400 Dukaten Mitgift an einen Mantuaner, Pietro Luca de Marinis de Raffis verheiratet, der, wie eine Bittschrift des Schwiegervaters für ihn vom 6. August 1494 beweist, markgräflicher Beamter war. Eine zweite Tochter Taddea verheiratete er 1499 an den Mantuaner Antonio Viani. Auch für eine Nichte Catarina, die in einem Dokument vom 23. Mai 1480 erwähnt wird, hatte er gesorgt. Von seinen Söhnen war einer in jugendlichem Alter (zwischen 1480 und 1490) gestorben, wie wir aus einem schwungvollen Kondolenzschreiben Matteo Bossis erfahren. Es ist wohl derselbe, den er 1480 nach Venedig zu dem Arzte Gerardo da Verona geführt hatte. Seine beiden anderen legitimen Söhne waren als Maler thätig. Für Lodovico sucht er 1489

[1] Marino Sanuto, *Diarii*. Venezia 1881. VI, p. 552, zum 23. Febr. 1507.

in einem Schreiben aus Rom vom 31. Januar ein geistliches Beneficium von 200 Dukaten zu erlangen; er scheint ihn dann wenigstens als Beamten bei der markgräflichen Verwaltung angebracht zu haben, da Lodovico 1502 Vikar in Cavriana war und für den Markgrafen in Rom Ankäufe von Antiken besorgte;[1] der andere, Francesco tritt uns zum ersten Male im Jahre 1494[2] entgegen, in zwei Briefen vom 12. und 15. Oktober und zwar als Maler im Schlosse von Marmirolo, wo er um kärglichen Lohn arbeitet. Dann muss er in Ungnade gefallen und aus Mantua verbannt worden sein. 1505 (1. April) bittet Isabella um Gnade für ihn, und am 3. Juni 1506 bittet er selber inständig den Markgrafen, nach Mantua hineinkommen zu dürfen, um den Vater begrüssen zu können. Bald darauf scheint ihm der Marchese in der That Verzeihung gewährt zu haben, da er im September mit der Restauration der Fresken der Camera degli Sposi beauftragt wird (Brief Isabellas vom 20. Oktober). Er scheint den heftigen, starren Charakter des Vaters geerbt zu haben — freilich ohne dessen Genie und Grösse — denn, wie er selber schreibt, hatte er aus Trotz über ein ihm von einem Beamten vorenthaltenes Geschenk von Damaststoff sechs Jahre lang keinen Pinsel angerührt.

Nach dem Tode des Vaters scheint es ihm recht schlecht gegangen zu sein und offenbar nicht ohne seine Schuld. Er suchte seinen Neffen aus dem Besitze zu verdrängen, und konnte trotz der warmen Empfehlung der Elisabetta von Urbino (1. August 1511) und einer Bittschrift, die er an Federico, den damals 13jährigen Sohn des Markgrafen, richtete (29. April 1513), weder die Gunst des Fürsten wiedererlangen noch seinen Besitz halten. 1514 (Brief vom 16. Januar) muss er auf jenes Landgut in Boscoldo, das Mantegna vom Hospital abgetreten worden war (s. Seite 204 u. 282), und das der Markgraf aus irgend einem Grunde ihm sequestriert hatte, da er die darauf ruhenden Lasten nicht abzulösen im stande war, Verzicht leisten. 1517 (19. Dezember) verkauft er ein Haus, und begegnet uns dann nicht mehr. Seine Dienste als Maler scheinen die Gonzaga nach dem Tode des Vaters, vielleicht wegen seiner schlechten Führung, nicht mehr in Anspruch genommen zu haben.

Der Vater scheint in der That mehr Vertrauen zu seinem anderen Sohne, Lodovico, gehabt zu haben, den er in seinem Testamente vom

[1] Siehe Brief Lodovicos vom 20. Dez. 1494 aus Rom und den Giorgio Bingnolos vom 9. Jan. 1497 aus Venedig. Freundliche Mitteilung von Alessandro Luzio.

[2] Vielleicht ist der Francesco, der nach Ghisolfos Bericht in einem Briefe vom 16. Juli 1491 in Marmirolo zusammen mit Tondo malte, Mantegnas Sohn, wahrscheinlicher als Bonsignori, der meist „Francesco da Verona“ genannt wird.

1. März 1504 mit der Sorge für seinen natürlichen Sohn Giovanni Andrea betraut. Im Kodizill vom 24. Januar 1506 wird die Unterhaltung dieses Kindes allerdings wieder beiden Söhnen zur gemeinsamen Pflicht gemacht. Lodovico starb schon wenige Jahre nach dem Vater, 1509 oder 1510. Am 19. November 1509 beklagt sich Graf Baldassare Castiglione seiner Mutter gegenüber über die Säumigkeit Lodovicos im Antworten auf seine Briefe, und am 19. Oktober 1510 richtet Lodovicos Witwe Libera ein Bittgesuch an den Markgrafen, sie im Besitze ihres Landgutes in Borgoforte gegen ihren Schwager Francesco und die Ansprüche der markgräflichen Beamten zu schützen. Durch ein Dekret vom 24. April 1511 werden ihrem Sohne Andrea die Rechte auf den Besitz des Gutes gegen die Machenschaften Francescos bestätigt und durch ein zweites Dekret vom 20. Februar 1513 alle Prozesse gegen sie und ihren Sohn niedergeschlagen. Andrea, der Enkelsohn Mantegnas, scheint dann in guten Verhältnissen gelebt zu haben, da er es war, der dem Grossvater die Bronzebüste in seiner Kapelle und ihm und seinem Vater und seinem Oheim einen würdigen Leichenstein setzen lassen konnte.[1]

Ueber Mantegnas Vermögensverhältnisse können wir seinem Testamente nichts Bestimmtes entnehmen, da der Besitz, der unter die beiden Söhne gleichmässig verteilt werden sollte, nicht näher bezeichnet wird. Die Sorge des Alten richtet sich hier, abgesehen von dem Legat für die Kapelle, nur auf die Sicherstellung der Mitgift der Gattin Lodovicos vor den Ansprüchen Francescos und eines Leibgedinges für seinen natürlichen Sohn.

Wenn Mantegna auch Besitz an Häusern und Ländereien hinterlassen konnte, so sind seine Vermögensverhältnisse besonders in der letzten Zeit doch nichts weniger als glänzende gewesen. Er musste sich sogar dazu entschliessen, nachdem er viele Wertsachen verpfändet hatte, seine beste Antike, die Büste der Faustina an Isabella zu verkaufen. Schulden für ein Haus und für die Kapelle und andere Ausgaben drückten ihn schwer. Die Not an baarem Gelde muss freilich in jener Zeit der Pest in Mantua allgemein gewesen sein, denn auch die Markgräfin hatte die Summe, die sie für die Büste zu bezahlen versprochen, nicht zu ihrer Verfügung und konnte schliesslich nur die Schulden Mantegnas teilweise übernehmen, ja sie musste ihm selbst die 27 Dukaten, die sie ihm gerne als Angeld auf das

[1] Die Inschrift lautet: „Ossa Andreae Mantineae famosissimi pictoris cum duobus filiis in hoc sepulcro per Andream Mantineam nepotem ex filio constructo reposita MDLX“, die Inschrift unter der Büste Mantegnas: „Esse parem hunc noris, si non praeponis Apelli, Aenea Mantineae qui simulacra vides.“

Gemälde für ihr Studio, mit dem er beschäftigt war, hätte bezahlen wollen, schuldig bleiben.[1] So mag dem alten, müden Manne in der Geldnot, der Sorge um die Kinder, in der traurigen Pestzeit auch mitten in der Arbeit der Abschied vom Leben nicht schwer geworden sein, das ihm wahrlich schlechten Lohn geboten hatte für die gewaltige Arbeit, die er geleistet hatte.

Fast möchte man wünschen, nichts zu wissen von dem äusseren Leben eines grossen Geistes, wenn man sich mit wenigen zufällig erhaltenen Nachrichten begnügen muss, die als zusammenhanglose Bruchstücke nur allzu leicht zu einer falschen, einseitigen Beurteilung der Person führen können. Vielleicht, wenn wir einen tieferen Einblick gewinnen könnten in sein Leben, würde sich der Mensch und der Künstler in seinem inneren Wesen zu dem harmonischen Bilde einer grossen Persönlichkeit zusammenschliessen; die scheinbaren Widersprüche, die in den vereinzelten Aeusserungen seiner gereizten Natur allzu scharf hervortreten, würden vielleicht verschwinden. Mehr noch als gewöhnliche Menschen dürfen grosse Geister nicht nach vereinzelten Handlungen, die, so unerfreulich sie uns auch scheinen mögen, oft ihren Ursprung in bedeutenden moralischen Charaktereigenschaften und höherer Willenspotenz haben, und die oft nur eine energische Reaktion gegen feindliche äussere Einflüsse sind, beurteilt werden. Nur als Gesamtbild wird eine grosse Persönlichkeit verständlich. Können wir den Menschen nicht in voller Freiheit sich bewegen sehen, dann ist es besser und gerechter, sein Bild nur aus seinem künstlerischen Werke zu bilden, in dem auch die Person in ihrer Eigenart und in ihren Zielen sich rein und klar spiegelt.

Wenn bei irgend einem Künstler, ist das bei Mantegna der Fall, in dessen Werken sein persönliches Mitempfinden überall so überzeugend hervortritt, auch in dem, was er, als seiner Natur fremd, darzustellen verschmäht oder nicht darzustellen vermag. Seine Menschen tragen ihre Daseinsberechtigung in sich, weil sie nur der Ausdruck der eigenen Seele des Künstlers sind, seine Empfindungen, die Gestalt gewonnen haben. In allen seinen Werken spricht sich in bestimmter Weise eine individuelle Lebensauffassung, die nur seine eigene sein kann, mit so hinreissender Frische und Energie aus, dass niemand an einen Zwiespalt zwischen den in seinen Gestalten ausgedrückten und seinen persönlichen Empfindungen, wie er bei vielen anderen Künstlern thatsächlich bestanden hat, wird denken können.

[1] Siehe Briefe vom 13. Januar und vom 14. und 15. Juli und 4. und 7. August 1506.

Aus seinem Bildnisse, das uns in den Fresken der Camera degli Sposi und in der vortrefflichen Bronzebüste in seiner Kapelle in S. Andrea erhalten ist, spricht höchste Kraft und Energie des Körpers und des Geistes, feurige Leidenschaftlichkeit und tiefer Ernst liegen in dem Blicke des scharf beobachtenden Auges. Freilich nicht zu jenen Schattenseiten seines Charakters, der kleinlichen, boshaften Streitsucht, auf die man aus jenen bekannten Vorkommnissen schliessen zu müssen glaubte, stimmt dieser auf das Grosse und Weite gerichtete Sinn, diese tiefe Empfindung, die aus seinen Zügen spricht, wohl aber in wunderbarer Weise zum Bilde, das wir uns aus seinen Werken von dem Charakter des grossen Künstlers gestalten können.

Was in seiner Kunst so gewaltig wirkt, ist vor allem die tiefe Ehrfurcht vor der Wahrheit, die sich in jedem Zuge, in jeder Linie in seinen Werken zu erkennen giebt. Seine Gewissenhaftigkeit in der Durchbildung jeder einzelnen Form kann nicht dem Wunsche nach Wirkung (die ja dadurch gar nicht gefördert wird) entspringen, sondern ausschliesslich dem inneren Bedürfnis, sich selber Rechenschaft zu geben vom Wesen der Sache, der Lust an der Beobachtung und Nachbildung der geschauten Form, der mitempfundenen Bewegung des Körpers und der Seele. Er behandelt das Kleinste so liebevoll wie das Grosse auch da, wo es gar nicht zur Geltung kommt. In jedem Werke stellt er sich neue Probleme, er geht keiner Schwierigkeit aus dem Wege, sondern sucht sie auf, nur um sie zu überwinden und den Vorstellungen, die seine Phantasie aus dem Gegenstande entwickelt, allein aus seinen scharfen und eindringenden Beobachtungen der Natur Form zu geben. Die Grossartigkeit seiner Gestaltungen wird in erster Linie durch diese Intensität des Mitempfindens mit dem Darzustellenden und durch die Steigerung des Ausdruckes der Empfindung im Bilde vor seiner Seele, die ganz von dem Gegenstande erfüllt und erregt wird, hervorgerufen. Durch diese geistige Sammlung auf den seelischen Inhalt seiner Vorstellungen ist er zu der bewunderungswürdigen Selbständigkeit der Auffassung seiner Gegenstände, der religiösen wie der antiken, gelangt, die ihn über jede Konvention emporhebt, selbst da, wo er sich in der äusseren Form an ein gegebenes Schema anschliessen muss. So geht er ursprünglich in seinen religiösen Darstellungen allein auf das rein Menschliche in Form und Empfindung aus und trägt dann eine an der Antike genährte, ganz persönliche, heroische Begeisterung in alle seine Darstellungen und gelangt dadurch von seinem Naturalismus zu einer Idealisierung der Formen und Empfindungen, zum Stil, zu typischen Bildungen nach eigenen Gesetzen.

Es ist merkwürdig, dass gerade die von der Theorie ausgehende, akademische Kunstbetrachtung von Vasari bis Cavalcaselle ihn als einen allzu „gelehrten“ Künstler hinzustellen gesucht hat, ihn, in dem man vor allem einen der grössten Naturforscher in der Kunst hätte erkennen müssen. Nichts ist falscher als ihn einen Doktrinär zu nennen, in dessen Werken überall die Empfindungen mit urwüchsiger Kraft die Form bestimmend zur Geltung kommen, das kirchlich Religiöse wie die archäologische Treue dem Ausdrucke der Leidenschaft und dem rein künstlerischen Bedürfnisse der Raumverzierung untergeordnet ist, als zu glauben, dass ihm das rein Technische, das materiell Konstruktive Endzweck gewesen sei, während er es überall nur zur Steigerung des natürlichen Eindruckes und der Wirkung auf das Gefühl benutzt. Am klarsten zeigt sich das darin, dass er seine technischen Probleme nie materiell bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt, sondern sie verlässt, wo sie seinen Zwecken nicht mehr dienen, dass er das Einzelne der Gesamtwirkung unterordnet und bewusst die Illusion zerstört. Oft genug begnügt er sich in seinem Ideenreichtum mit Andeutungen, die erst von späteren Geschlechtern vollständig ausgenutzt worden sind. Wir haben bei der Betrachtung der einzelnen Werke beobachten können, wie er nie pedantisch ein Prinzip durchführt, in seinen Kompositionen nicht auf den architektonischen Aufbau, auf perspektivische Spitzfindigkeiten ausgeht, wie man wohl gemeint hat, sondern auf die überwältigende Wirkung auf die Empfindung durch die geschickte Benutzung der Beobachtung der Naturgesetze und durch die Gegenüberstellung starker seelischer Kontraste.

Mantegna hat dies wissenschaftliche Streben mit allen bahnbrechenden Künstlern gemein. Es liegt in der Natur der Sache, dass solche Menschen, wie Polyclet, wie Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, über die äussere Erscheinung hinaus in die Kenntnis der Gesetze des Baues und der Bewegungen des Körpers, der Projicierung der Körper und des Raumes auf die Fläche einzudringen suchen. Aber man irrt, wenn man glaubt, dass bei einem grossen Künstler das Mittel zum Zwecke werden könne. Was sie davor bewahrt, ist die Fülle ihrer Phantasie, der Wechsel der Vorstellungen vor ihrem geistigen Auge. Vielleicht scheint Mantegna so doktrinär nur, weil er so harmlos und aufrichtig ist in der Andeutung seiner Hilfsmittel, deren er sich, des Weges und des Zieles bewusst, nicht zu schämen braucht. Auch Beethoven soll beim Komponieren seiner grossen Fugen mit den Füssen den Takt gestampft haben! — Deshalb markieren sich auch so stark die Grenzen seines Könnens. Denn freilich ist noch manches hart und eckig, es

fehlt noch die Weichheit und Rundung der Form, die Leichtigkeit der unbewussten Bewegung, die vollkommene Verbindung aller Teile zu einem harmonischen Gesamtbilde, man merkt, besonders in seinen früheren Werken, noch das Ringen mit der Herbheit der Form, die Kraftanstrengung bei der Ueberwältigung der Schwierigkeiten.

Seine starke persönliche Eigenart wirkt beschränkend auf seinen Reichtum an Ausdrucksformen. So vermag seine venezianisch kontemplative Natur sich die florentinische Dramatik in der Darstellung der Handlung nicht zu assimilieren. Er beobachtet mehr das Zuständliche, mehr den bleibenden Charakter der einzelnen Personen, als ihre durch die Situation bedingte, momentane Stimmung. In ihrer Ruhe, in ihrer träumerischen Nachdenklichkeit, im seligen Schwelgen im Anblicke der Hoheit und Schöne und auch in der Heftigkeit ihrer Affekte und Bewegungen gleichen seine Gestalten ihrem Schöpfer, in dem wir diese scheinbaren Gegensätze ebenfalls nebeneinander bestehen sehen. Aus dem Mangel an dramatischen Zusammenschluss der Handlung folgt die Vereinzelung der Gestalten, ihre, besonders in den frühen Werken, allzu starre, statuarische Ruhe. Ebenso hängt damit zusammen, dass er seine herrlichen Landschaften mit den Darstellungen nicht recht zu verbinden versteht, dass sie für sich bleiben und wenig zur Stimmung beitragen.

Sein eindringendes Streben geht allerdings vor allem auf die Hervorhebung der Formen und Motive, die für das Wesen der Sache am bezeichnendsten sind, auf das *Charakteristische,* aber doch konnte man nur von einem durchaus befangenen, einseitigen ästhetischen Standpunkte aus dahin kommen, ihm den Sinn für Schönheit abzusprechen. Es ist oft genug darauf hingewiesen worden, welche hervorragende Stellung das Streben nach dekorativer Wirkung in Mantegnas künstlerischer Absicht einnimmt, wie die Linien der Kompositionen und der Bewegungen der einzelnen Gestalten von den Gesetzen eines musikalischen Rhythmus bestimmt werden, wie seine Formenbildung auf die Auswahl erlesener Typen, auf die Gestaltung des Körpers nach bestimmten, vom Wohlklange abhängigen Verhältnissen der einzelnen Glieder zu einander, also auf einen über die Wirklichkeit des Einzelwesens hinausgehenden Idealtypus gerichtet ist, wie er auch in der Zusammenstellung der Farben auf die Leuchtkraft und Harmonie durch wohlthuende Ueberleitung von einem Tone zum andern sorgfältig Bedacht nimmt. Den inkommensurablen Begriff der Schönheit, so weit sie vom wechselnden Geschmack abhängt, kann man wohl füglich beiseite lassen; wesentlich ist, dass seine letzte Absicht, wie die jedes Künstlers, auf ein Ideal überirdisch schöner Form

gerichtet gewesen ist. Mantegna hatte ein anderes Schönheitsideal als Bellini, oder Tizian, Raffael, Dürer oder Rembrandt. Für seine Beurteilung ist es eigentlich gleichgiltig, wie hoch man dieses oder jenes schätzen will. Es fragt sich nur, ob er *sein* Ideal erreicht hat. Gerade das macht den grossen Künstler aus, dass er seine eigene Formenwelt, die ausserhalb der der anderen grossen Künstler liegt, sein Ideal für sich hat. Mantegnas Ideale waren die seiner Umgebung, und dass er sie ihr vollkommen lebendig vor die Augen zu führen vermochte, so dass sie sie als ihre eigenen erkannte, das bezeugen laut genug sein Ruhm und die Lobeserhebungen seiner Zeitgenossen, aber auch die Wirkung, die seine Werke auf die Entwickelung der Kunst, auf die Phantasie grosser Künstler gehabt haben, und die sie noch heute gewaltig auf uns ausüben.

Mantegna hat aber diese Ideale seiner Umgebung nicht wiedergegeben, ohne sie nach seinen persönlichen Empfindungen umzugestalten, so dass seine Zeitgenossen ihre Ideale mit seinen Augen sahen. Die künstlerische Formgestaltung ist im Grunde nichts anderes als ein In-die-Erinnerung-Rufen der bekannten, oft geschauten Formen der Natur, der Empfindungen, die bewusst oder unbewusst die Seelen aller bewegen. Das Werk des grossen Künstlers, der scharf beobachtet und treu wiederzugeben versteht, bringt dem Beschauer die eigenen Beobachtungen und Empfindungen, die oft an ihm vorübergezogen sind, die aber von ihm kaum beachtet wurden und nicht in seiner Phantasie feste Gestalt zu gewinnen vermochten, durch die Konzentration im Bilde und auf das Bild erst zum klaren Bewusstsein und regt so seine eigene Naturbeobachtung und seine eigene Phantasie zu selbständiger, freier Thätigkeit an. Es sind Offenbarungen der Natur, die ein solcher Künstler dem ernsten Betrachter bietet. Das ist der wahre Genuss der Kunstbetrachtung, durch den der Geniessende mit dem Schaffenden in der Beobachtung der Wirklichkeit wächst.

Da der Künstler aber dem Beschauer nur *die* Erinnerungen aus der Natur, die er selber schärfer erfasst hat, und zwar von seinem persönlichen physischen und geistigen Gesichtspunkte aus giebt, so gewinnt sein Bild einen individuellen Charakter, und der Beschauer sieht in Wirklichkeit in dem Bilde, das ihm die Natur nach seiner eigenen Anschauung wiederzugeben scheint, nur ihren Wiederschein in dem immer mehr oder weniger unregelmässig geschliffenen Spiegel der Vorstellung des Künstlers. Jede naive Kunstbetrachtung bewundert deshalb am Kunstwerke nur das, was sie als treue Nachahmung der Natur zu erkennen glaubt, und erst die kunstvergleichende, feinere Ueberlegung beobachtet in ihm die Eigentümlichkeit des Künstlers. Deshalb wähnt auch jede Kunstrichtung, dass

sie allein die wirkliche Natur in aller Treue darstelle, und erst die folgenden Generationen, die die Natur in anderer Art sehen, erkennen die frühere Kunst als „Manier“, als willkürliche Veränderung der wirklichen Formen durch einseitige Hervorhebung bestimmter Beobachtungen und Empfindungen. Jede selbständige Kunst ist deshalb notwendigerweise eine „Manier“. Der Künstler giebt die zum Teil unbewussten Beobachtungen und Empfindungen seiner Umgebung wieder, aber er prägt sie als Individuum in einer ganz persönlichen Form aus.

Als Individuum strebt der grosse Künstler über das, was ihm seine Kenntnisse der Natur und seine Technik darzustellen gestatten, hinaus, Gefühle und Gedanken auszudrücken, für die ihm noch nicht eine adäquate körperliche Form zu Gebote steht (und vielleicht auch nie gefunden werden kann), sondern die er nur durch eine Symbolik der Form anzudeuten vermag, durch ein Anklingenlassen unmittelbar an die Empfindung des Beschauers. Wie jeder Philosoph über die Summe seiner eigenen festen Denkschlüsse — die allein einen bleibenden Wert für die Weiterentwickelung des Gedankens behalten — zu einem „System“, zu einer von rein persönlichen, willkürlichen Voraussetzungen ausgehenden Erklärung der gesamten Welterscheinung hinauszudringen sucht, so strebt auch der selbständige Künstler seine Charaktere zu Typen zu verallgemeinern und aus seinen Gestalten und Ideen eine eigene, scheinbar gesetzmässige, in sich geschlossene Welt zu bilden, die er als die „wirkliche Welt“ hinzustellen sucht. Der einzelne Künstler bewegt sich in seiner individuellen Entwickelung in entgegengesetzter Richtung zu der Gesamtentwickelung der Kunst, die — im Gegensatze zur Wissenschaft — immer vom Allgemeinen zum Besonderen, zu immer feinerer und individueller Nuancierung der Form fortschreitet, während der einzelne Künstler schliesslich immer die persönlichen Beobachtungen in einer gewissen gesetzmässigen Form zusammenzufassen und zu verallgemeinern sucht. Denn die Neigung zur Begriffsbildung (Abstraktion) liegt tief in der Natur des denkenden Menschen und setzt ihn als Individuum teilweise in Gegensatz zu den Entwickelungsbestrebungen seiner Zeit; die Phantasie, die in der Gesamtentwickelung durch den Kampf der Individualitäten gegeneinander immer wieder zurückgedrängt wird, wirkt im einzelnen Künstler fast ungehemmt und führt ihn zur Ausgestaltung einer eigenen Weltanschauung.

In Zeiten des Erschlaffens sehen die Schüler in der That in diesem Formensystem des gewaltigen Meisters „die Welt“ und werden zu Nachahmern (wie die Schüler Raffaels und Michelangelos), in Zeiten des Aufschwunges lassen die selbständigen Nachfolger die „Weltanschauung“,

die Typik des Vorgängers einfach unbeachtet und verarbeiten nur den Schatz an Beobachtungen und Motiven, den er dem alten Besitze hinzugefügt hat. So erscheint Giottos Kunst als nicht unmittelbar entwickelungsfähig; er hat nur Nachahmer gehabt, wer über ihn hinausgehen wollte, musste eben die Grundlagen seiner Kunst in Naturbeobachtung und in den Mitteln der Darstellung erweitern, wie das Masaccio gethan hat. Nur in seinen eigenen neuen Beobachtungen wird der Künstler für die Weiterentwickelung fruchtbar, als Gesamterscheinung bleibt er und sein Werk selber nur ein künstlerisches Bild und als solche ist er dem unmittelbaren Fortschritte eher hinderlich, weil er die Selbständigkeit der Kommenden bedroht, weil er wie durch Intuition Vorstellungen vorausnimmt, für die erst durch neue Studien in der Natur feste Grundlagen geschaffen werden müssen.

Mantegnas Thätigkeit fällt in eine Epoche des höchsten Aufschwunges. Mit Riesenschritten näherte sich die Kunst der italienischen Renaissance der höchsten Höhe, die ihr erreichbar war, ja die überhaupt erreichbar scheint. Die bildende Kunst war in Italien das gewaltigste Ausdrucksmittel der Ideen geworden, das alle Geister erregte, neben dessen brausenden Orgeltönen die Stimmen der anderen Kundgebungen fast verhallten. Wie zu anderen Zeiten die Poesie, das Drama, die Musik, die Philosophie oder die Naturwissenschaft, so war im führenden Italien jener Zeit die bildende Kunst die eigentliche „Ideensprache“ geworden. In mächtiger Bewegung schreitet in solcher Zeit die Entwickelung über den einzelnen hinweg, mag seine Person und sein Werk auch noch so bedeutend und wirkungsvoll sein. Der Schüler lässt den Lehrer so weit hinter sich zurück, dass sein Zusammenhang mit ihm sich nur in seinen frühesten Jugendwerken zu erkennen giebt, dass sich die Spuren der unmittelbaren Einwirkung selbst der bedeutendsten Künstler auf ihre selbständigen Nachfolger verwischen.

So entziehen sich auch die Elemente, die aus Mantegnas Kunst auf die grossen Meister seiner und der folgenden Zeit übergegangen sind, nur allzu leicht unseren Blicken. Die schwachen Schüler bleiben seelenlose Nachahmer, die grossen verarbeiten vollständig, was sie dem Vorbilde verdanken. Wenn wir es nicht aus seinen, bis vor kurzem noch unerkannten Jugendwerken und aus den Stileigentümlichkeiten seiner Trabanten erkennen müssten, aus den reifen Werken Giovanni Bellinis würden wir nicht ersehen können, wie stark Mantegnas Einfluss auf ihn eingewirkt hat.

Bei Mantegna ist aber auch das Individuelle, jener Teil der formalen Ausdrucksmittel, von denen oben die Rede war, die nicht allein auf

positiven Beobachtungen beruhen, sondern seine ganz persönliche Weltanschauung durch einen eigenartigen Symbolismus zur Empfindung bringen sollen, so gross, dass ein bedeutender Nachfolger, der also, wie wir uns klar gemacht haben, gerade diesem persönlichen Charakter seiner Kunst selbständig gegenüber stehen müsste, als solcher besonders schwer kenntlich wäre. Mantegna scheint in der That keinen Fortsetzer seines Stils gefunden zu haben, wie etwa Piero della Francesca in Melozzo da Forlì, Bellini in Giorgione und Tizian.

Vielleicht darf man aber doch auf einen Künstler hinweisen als den Vollender seiner Kunst im Geiste der Hochrenaissance: Es mag bei dem heutigen Stande der Forschung allerdings auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, wenn man *Correggio* als diesen Künstler nennt. Wenn auch die alte Tradition ihn als wirklichen Schüler unseres Meisters (der ihm thatsächlich nicht persönlich, sondern nur durch seine Werke Lehrer gewesen sein kann) bezeichnete, und wenn auch die Beziehungen Correggios zu Meister Andrea — abgesehen von Morelli, der allzu einseitig nur den von ihm richtig erkannten Zusammenhang mit der ferraresischen Schule als massgebend gelten lassen wollte — von allen Kunstkritikern hervorgehoben worden sind, so hat man doch, wie mir scheint, das Verhältnis immer nur als ein äusserliches aufgefasst, in Mantegnas Werken nur eine Quelle formaler Anregungen für Correggio sehen wollen.

Aber nicht nur durch das Studium seiner Werke wird Antonio Allegri dem Mantuaner nahe gebracht, sondern auch durch eine Gemeinsamkeit des künstlerischen Fühlens und Strebens. Denkt man nur an die herben Seiten seiner Manier, an die Härten, die besonders in den frühen Werken Mantegnas noch allzu stark hervortreten, so mag das in der That nicht so ganz augenfällig sein; der weiche, schwärmerische, ganz der Empfindung und der Begeisterung sich hingebende Correggio scheint auf den ersten Blick dem kraftvoll energischen, klaren Forscher Mantegna so ganz entgegengesetzt. Aber doch, welche Selbständigkeit allem Hergebrachten gegenüber, welche Kraft und Energie bekundet nicht auch Correggio, welche Weichheit, welche sinnliche, schwärmerische Zartheit der Empfindung beseelt nicht die Gestalten Mantegnas! Beide gehen eben auf den Kern des Gegenstandes, seinen Gehalt an rein menschlicher Empfindung; gleich feinfühlig und schwungvoll streben beide voll Enthusiasmus zur Darstellung eines überirdischen Daseins von gesteigerter Lebenslust, zu verklärter Wonne im Lichte des Göttlichen oder der antiken Formenwelt. Beide suchen die Schranken des irdischen Raumes zu durchbrechen, um in der ungemessenen Weite Platz für die kraftvolle Fülle ihrer Gestaltungen zu gewinnen. Die

üppig schwellenden, ideal schönen Formen der Menschen in Mantegnas späten Werken, ihr sinnig-süsser Ausdruck stiller Seligkeit und innerer Erregtheit sind in den Geschöpfen Correggios nur gesteigert durch die glühende Sinnlichkeit seiner Anschauung, die höchste Lebendigkeit der Bewegung und durch die Ueberschwänglichkeit seines Gefühls der Hingabe an das Sinnliche wie an das Göttliche.

Bei Mantegna ist das Sinnliche wie selbstverständlich, es tritt weder zurück noch hervor, wie seine Landschaften, die, so liebevoll sie auch ausgeführt sind, nie um ihrer selbst willen da sind. Bei Correggio soll die Sinnlichkeit wie die Landschaft mitwirken zur Steigerung des unendlichen Wohlgefühls, das von seinen Schöpfungen ausgeht. Correggio scheint des perspektivischen Gerüstes, mit dem ihm sein Vorgänger den Weg in die Höhe bereitet hat, nicht mehr zu bedürfen, er scheint sich frei emporzuschwingen und im goldenen Lichte, im Zauber funkelnder Farben zu schwelgen, den Mantegna nicht erreicht, aber doch geahnt und tief empfunden, den auszudrücken er seinem Nachfolger erst die Möglichkeit geschaffen hat. In der künstlerischen Vision der vollendet schönen Form und in der durch den Enthusiasmus gesteigerten menschlichen Empfindung streben beide denselben Idealen zu. Man hat Correggio treffend den „Maler der Grazie“ genannt, Mantegna ist auch hierin sein Vorläufer gewesen, denn er kann im höchsten und weitesten Sinne als der „*Maler des Rhythmus*“ bezeichnet werden.

Demgegenüber sind die zahlreichen Entlehnungen von einzelnen Motiven Mantegnas, Uebereinstimmungen im Formengerüst, in der Gewandbehandlung u. dergl., nur Momente von geringerer Bedeutung, wenn sie auch bei einem Künstler wie Correggio jedenfalls ein eingehendes Studium jenes Vorbildes zur Voraussetzung haben müssen.[1] Correggio ist ohne Frage derjenige bedeutende Künstler, der am stärksten von Mantegna unmittelbar beeinflusst worden ist. Sein Weg hat ihn über das Gebiet, das von Mantegnas geistiger Auffassung beherrscht wurde, geführt. —

Man hätte einen guten Teil der Geschichte der oberitalienischen Malerei, und nicht allein der Malerei, zu erzählen, wollte man die Spuren unseres Meisters überall hin verfolgen. Das Studium des Einflusses Mantegnas auf die Malerei seiner Zeit müsste den Gegenstand einer eigenen Betrachtung bilden, für die aber das Material noch nicht gesammelt worden ist. Hier sollen nur einige Andeutungen gegeben werden.

[1] Siehe Julius Meyer, *Correggio*. Leipzig 1871. p. 62. — Ricci, *Correggio*. Berlin 1897. p. 55 ff. hat diese Beziehungen Correggios zu Mantegna eingehend besprochen.

Von der Einwirkung Mantegnas auf die Maler, die zu seiner Zeit in Padua thätig waren, ist schon oben ausführlicher gesprochen worden. Wir haben gesehen, dass eine Reihe von Werken, die gerade als Vorbilder für den jungen Mantegna angesehen worden sind, vielmehr schon unter seinem persönlichen Einflusse ausgeführt worden sind, dass die schulbildenden Meister von Verona, Ferrara, Modena, Bologna, Mailand nicht sowohl bei seinem vermeintlichen Lehrer, sondern bei ihm ihre Richtung erhalten haben, dass auch die Bellini, Crivelli und andere venezianische Maler, wie Andrea da Murano, sich seinem Einflusse nicht entzogen haben.

Unter seinen Paduaner Nachfolgern tritt als Persönlichkeit nur Jacopo da Montagnana[1] hervor, der, obwohl erst 1469 als Meister in die Fraglia aufgenommen, doch sehr wohl schon in Padua ein unmittelbarer Schüler Andreas gewesen sein kann. Jedenfalls schliesst er sich in seiner Malweise auf das engste an Mantegna an, so dass manche seiner Werke, wie die vieler anderer Nachahmer unseres Künstlers, irrtümlich dem Meister selber zugeschrieben worden sind.

Von Mantegnas eigentlichen Schülern in Mantua selber wissen wir sehr wenig und haben damit wohl auch nicht viel verloren. Er scheint dort keinen bedeutenden Schüler gehabt zu haben. Von den zahlreichen Malern, die damals in Mantua beschäftigt wurden, sind uns nur Namen und Nachrichten über heute nicht mehr erhaltene oder nicht nachweisbare Werke geblieben,[2] die grosse Masse der erhaltenen Bilder kann nicht mit Künstlernamen in Verbindung gebracht werden und muss unter der Bezeichnung der Schule Mantegnas zusammengefasst werden. Nur von Antonio da Pavia sind bezeichnete Bilder vorhanden (im Museo in Mantua, in Novellara und in der Brera in Mailand), die uns freilich nur zeigen, dass die selbständigen Arbeiten dieser Schüler und Nachahmer sehr tief unter dem Niveau der Werke, die sie unter persönlicher Aufsicht und Mithilfe des Meisters ausgeführt haben, geblieben sein müssen. Dass Mantegnas Stil in Mantua herrschte, alle dort unter ihm oder neben ihm thätigen Maler zur Nachahmung zwang und sich, wie zahlreiche Malereien an den Häusern und in Kirchen beweisen, noch lange nach seinem Tode erhielt, bis Giulio Romanos effektvollere Kunst seinen Ruhm verdunkelte, ist so

[1] Siehe Crowe u. Cavalcaselle V, p. 356 ff.

[2] Sie sind von d'Arco *(Arti e artisti in Mantova)* sorgfältig zusammengestellt worden. — Siehe auch Pasquale Coddé, *Memorie biografiche dei pittori Mantovani.* Mantova 1837.

selbstverständlich wie eigentlich auch belanglos. Weit bedeutungsvoller ist Mantegnas Einfluss auf die Malerschulen ringsum gewesen, die Künstler von grosser Tüchtigkeit hervorgebracht haben.

Abgesehen von seinen unmittelbaren Paduaner und Mantuaner Schülern haben sich die Veroneser Maler am engsten an ihn angeschlossen. Wenn man die Veroneser Kirchen durchwandert oder die Tafelbilder aus dieser Schule betrachtet, wird man auf Schritt und Tritt an Mantegna erinnert werden. Von Francesco Benaglio ist schon oben (Seite 61 u. 171) erwähnt worden, dass er in seinem Altargemälde von S. Bernardino in Verona Mantegnas S. Zeno-Altar nachahmt, an einem Pfeiler vor der Cappella Pellegrini in S. Anastasia zu Verona hat er den heiligen Andreas aus dem Kupferstiche der Auferstandene zwischen Longinus und Andreas kopiert. Auch Liberale da Verona hat Mantegnas Werke gründlich studiert und benutzt,[1] ebenso wie Filippo da Verona, wenn ihm einige Fresken der Scuola del Santo zu Padua, in deren einem die Gestalt neben Ezzelino nach dem heiligen Longinus des Kupferstiches kopiert ist, mit Recht zugeschrieben werden, ferner Michele da Verona und Nicolo Giolfino, der mit unserem Meister eng befreundet gewesen ist und ihm den Schmuck seines noch erhaltenen Hauses in Verona verdankt haben soll. Gio. Maria Falconettos Fresken im Dom von Verona (1503) lassen nahe Beziehungen zur Kunst Mantegnas erkennen, Francesco Morone, der Sohn des schon oben erwähnten Domenico, hat z. B. in einem Bilde in der Gallerie in Verona Mantegnas Kupferstich-Madonna benutzt (vgl. auch das Bild aus S. Bernardino im Museo in Verona und die Zeichnung dazu in den Uffizi und ein anderes in S. Anastasia, ferner die Fresken in S. Maria im Organo in Verona),[2] Girolamo dai Libri lehnt sich z. B. in seinem Berliner Madonnenbilde und in der Predelle des Altarbildes in S. Anastasia in Verona und in anderen Werken an Andrea an. Gio. Francesco Caroto wird von Vasari direkt Schüler Andreas genannt,[3] in seinen Werken ist aber der Anschluss an den Mantuaner nicht auffälliger als bei den anderen Veronesen. Am meisten nähert sich Mantegna Francesco Bonsignori, der lange Jahre in Mantua neben ihm thätig gewesen ist. Er hat seine Ausbildung in der Schule von Verona erhalten, aber auch schon während

[1] Vgl. z. B. den ihm zugeschriebenen „Tod Didos“ in der National-Gallery in London.

[2] Siehe Crowe u. Cavalcaselle V, p. 520 f. und *History of painting in North-Italy* (London 1871) I, p. 492 m. Abb.

[3] Siehe Vasari V, p. 280: Mantegna soll sogar Bilder Carotos als seine eigenen Werke verkauft haben.

seiner Thätigkeit in der Heimat Mantegnas Werke studiert, wie aus seinem Altarbilde von 1488 in S. Bernardino in Verona hervorgeht. Aus seiner Mantuaner Zeit sind uns keine sicheren Werke erhalten, diejenigen, die man ihm mit grösster Wahrscheinlichkeit zuschreiben darf, wie z. B. die Glorie des heiligen Bernardinus in der Brera in Mailand, wo die beiden Engel lebhaft an die Gestalten des Triumphes Cäsars erinnern,[1] zeigen ihn ganz unter dem Einflusse Mantegnas. Freilich ist Bonsignores Name in letzter Zeit das Sammelbecken für eine grosse Anzahl von Gemälden und Zeichnungen der Schule Mantegnas geworden, die aber meist ebensogut von irgend einem anderen, uns unbekannten Nachahmer des Meisters herrühren können.

Besonders bei den jüngeren Malern Veronas und der anderen Schulen des Nordostens, die von einer mittelbar oder unmittelbar durch Mantegna bestimmten Formengrundlage ausgehen, macht sich eine entschiedene Hinneigung zur Venezianischen Schule, vor allem zu Giovanni Bellini geltend. Der koloristischen Richtung der Venezianer gehörte die Zukunft, und vor ihrem Glanze musste Mantegnas Stern bald zu verbleichen beginnen. Aber doch tritt ihr ursprünglicher Zusammenhang mit Mantegna immer wieder stark hervor. Er beschränkt sich keineswegs auf die gelegentliche Entlehnung einzelner Motive, sondern erstreckt sich auf die Komposition und Dekorationsweise, auf Formenbildung und Bewegungsmotive. Jene einzelnen Entlehnungen, auf die hier besonders hingewiesen wird, sind weniger um ihrer selbst willen von Bedeutung, als darum, weil sie einen festen Anhaltspunkt bieten, und weil sie fraglos immer ein eingehendes Studium der Werke des nachgeahmten Künstlers zur Voraussetzung haben.

Auch für die Entwickelung vieler Künstler der anderen oberitalienischen Schulen ist Mantegnas Vorbild von grosser Bedeutung gewesen. Bartolomeo Montagna würde seinen engen Anschluss an Mantegna am deutlichsten in den Fresken der Cappella Proto in S. Lorenzo in Vicenza zeigen, wenn ihm diese Arbeiten, die dann offenbar seiner Jugend angehören müssten, mit Sicherheit zugeschrieben werden dürften. Aber auch seine späteren Werke, in denen er sich mehr der venezianischen Kunst nähert, können im dekorativen Aufbau, in der Haltung und Empfindung der schlanken, plastisch scharf geschnittenen Gestalten voll ernster und tiefer

[1] Die Jahreszahl 1460 ist also sicher falsch oder bezieht sich wenigstens nicht auf die Entstehungszeit des Bildes, vielleicht stand sie im Zusammenhang mit Angaben über den Heiligen. — Bonsignore hat nach Vasari (V, p. 301) auch ein Bildnis Mantegnas gemalt.

Gemütsbewegung das eingehende Studium der Werke Andreas nicht verleugnen. Francesco Verlas' Madonna in der Brera in Mailand ist fast genau der Madonna im Altarbilde für S. Maria della Vittoria nachgebildet.

Bedeutend selbständiger stehen die ferraresischen Maler Mantegna gegenüber. Der ursprünglich starke Einfluss der paduanischen und venezianischen Kunst besonders bei Marco Zoppo und Cosimo Tura, von denen schon oben die Rede war, wurde durch die Erscheinung Pieros della Francesca in Ferrara in den Hintergrund gedrängt. Der strenge, grossartige Francesco del Cossa scheint von Mantegna so gut wie unabhängig geblieben zu sein. Bei Ercole Roberti dagegen treten die mantegnesken Elemente wieder mehr hervor, und mittelbar durch ihn, aber auch durch unmittelbare Beziehungen zu Mantegna werden Lorenzo Costa und andere Maler der bolognesischen, modenesischen und anderer provinzieller Schulrichtungen mit Meister Andrea verbunden. Von dem Modenesen Bianchi Ferari, der der Tradition nach der Lehrer Correggios gewesen ist, hat sich eine Zeichnung erhalten, in der die Erinnerung an die Madonna della Vittoria unverkennbar ist.[1] Lorenzo Costa selber, der als Mantegnas Nachfolger 1509 als Hofmaler nach Mantua berufen wurde und die Vorteile der moralischen Stellung, die Mantegna sich errungen hatte, voll geniessen konnte, geht vom Stile Ercole Robertis zu dem Francesco Francias und der Umbrer über, in seinen späteren Mantuaner Arbeiten wird er aber mehr auf den Stil seines Vorgängers im Amte eingegangen sein. Das erkennt man auch daran, wie sich in seiner Schule mantegneske Elemente mit seinen Stileigentümlichkeiten verbinden. Eine solche Mischung lassen viele Gemälde erkennen, besonders die Apostel in Mantegnas Kapelle in S. Andrea (siehe oben Seite 348 ff.) und unter anderem eine Madonna im Besitze des Herrn Lombardi in Ferrara,[2] eine Bonsignori zugeschriebene Madonna in der Sammlung Layard in Venedig, die dem Kupferstiche Andreas nachgebildet ist, und ein Mantegna selber zugeschriebenes Madonnenbild im Besitze des Earl of Wemyss in Gosford-House.

Auch die Mailänder und piemontesischen Künstler greifen immer wieder auf Mantegna als Vorbild zurück. Dass die Kenntnisse seiner Werke auch bis zu den umbrischen Malern gedrungen war, mag als ein Beispiel Fiorenzo di Lorenzos Madonna mit Engeln in einem Kranze in der Gallerie von Perugia, die ohne Frage das Studium von Andreas Madonna in der Brera oder anderer seiner Werke voraussetzt, beweisen.

[1] Siehe Venturi, *L'Arte* I (1898), p. 302.

[2] Ebenda p. 303.

Mit Leichtigkeit liesse sich die Zahl solcher materiellen und künstlerischen Indizien der Einwirkung Mantegnas auf die einzelnen Maler seiner Zeit stark vermehren.

In der *Miniaturmalerei* Oberitaliens macht sich sein Stil, besonders in der Ornamentik der architektonischen antikisierenden Umrahmungen und Hintergründe geltend. Entlehnungen von Motiven aus seinen Bildern und mehr noch aus seinen Stichen finden sich hier häufig.[1]

Der Stil eines Meisters von so allgemein anerkannter Ueberlegenheit und von so vielseitigem künstlerischem Interesse musste naturgemäss auch in der Entwickelung anderer Kunstgattungen seine Spuren hinterlassen. Sein Anteil an der Stilbildung der oberitalienischen Plastik ist auch in der That mehrfach hervorgehoben worden.[2] Mehr als ein plastisches Werk jener Gegenden mutet den Betrachter wie ein „Mantegna“ in Stein oder Bronze an.

In weniger greifbarer Gestalt zeigt sich Mantegnas Einfluss auf ihm ferner stehende Kunstrichtungen und auf die späteren Geschlechter. Er ist aber nicht weniger bedeutungsvoll gewesen, weil er für uns nicht mehr messbar ist und nur indirekt aus Indizien festgestellt werden kann. Gewaltig vorwärtsstrebende Geister konnten natürlich nicht von dem Vertreter einer vergangenen, technisch überwundenen Kunststufe aus ihren Bahnen herausgerissen werden, aber staunend blieben sie einen Augenblick vor seinen gewaltigen Schöpfungen stehen, um tief erregt von dem Eindrucke ihrer Naturwahrheit und ihres grossartigen Pathos ihren Weg fortzusetzen.

[1] Siehe G. Mongeri-d'Adda, *L'Arte del Minio nel ducato di Milano* im Arch. stor. Lomb. XII (1885), p. 763. 765. 771. — Caffi, *Arch. stor. Lomb.* XIII (1886), p. 407 ff. — Hermann, *Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh.* XXI (Wien 1900), p. 142 ff. Mantegnas eigene Teilnahme an der Ausschmückung von Büchern mit Miniaturen ist durch nichts bewiesen. Seine Aeusserung, die Markgraf Federico in seinem Briefe an die Herzogin von Mailand vom 20. Juni 1480 wiedergiebt (siehe Dokumente), lässt sogar darauf schliessen, dass er solche Arbeit nicht für seines Faches und nicht als seiner würdig gehalten habe. Die ihm zugeschriebenen Miniaturen haben jedenfalls keinen Anspruch, seinen Namen zu tragen. Auf einer Miniatur eines Antiphonars bei Mr. Thomas Broke in Armitage Bridge-House (siehe den Katalog der Sammlung, London 1891) findet man Mantegnas Namen neben dem eines Jacobus de Mantua. Die Bezeichnung Mantegnas ist aber, wie mir Herr Dr. Haseloff mitteilt, offenbar ein späterer Zusatz. Der Stil der Bilder weist auf einen ferraresischen Künstler hin.

[2] Siehe Waagen, *Kleine Schriften.* Stuttgart 1875. p. 109. — Bode, *Handbücher der Kgl. Museen. Italienische Plastik.* Berlin 1891. p. 118. — Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* I, p. 586 ff.; II, p. 604. — Paoletti, *Architettura e Scultura del Rinascimento in Venezia.* Venedig 1897. II, 1, p. 198.

Auf Albrecht Dürers Zeichnungen nach Andreas Kupferstichen ist schon hingewiesen worden, die Nachempfindung mantegnesker Energie des Ausdruckes und der Bewegung charakterisiert geradezu eine Epoche in der Jugendentwickelung des grössten deutschen Künstlers und hat weithin in seinen Werken ihre Spuren hinterlassen.[1] Auch in Hans Holbeins Jugendwerken weisen manche Kompositionen und einzelne Gestalten auf Mantegna als ihr Vorbild zurück.[2] Wie von Dürer und Holbein, so können auch z. B. von Sodoma (in seinen Fresken in Monte Oliveto),[3] von Raffael (in der oben schon erwähnten Grablegung im Palazzo Borghese in Rom),[4] von Rubens (in der Umarbeitung zweier Teile des Triumphes Cäsars in der National-Gallery in London),[5] und von Rembrandt (in der schon angeführten heiligen Familie Bartsch 63),[6] solche gelegentlichen Entlehnungen einzelner Motive als äussere Beweise ihrer Beziehungen zu Andreas Kunst angeführt werden. Das sind nur einzelne Beispiele, die sich leicht vermehren liessen, aber sie zeigen doch, dass der Eindruck der Werke des grossen Künstlers auch auf bedeutende und ihm ferne stehende Meister ein so tiefer und nachhaltiger gewesen ist, dass sie ihn in bestimmter Form festzuhalten gesucht, dass sie so also seine Eigenart anerkannt und verstanden haben.

Deutlicher noch erkennen wir aus der grossen Anzahl der Nachbildungen seiner echten und vermeintlichen Werke in Gemälden, in Reliefs, Plaquetten, Majoliken und Kunstgegenständen anderer Art und besonders in Kupferstich und Holzschnitt, die uns erhalten geblieben sind,[7] dass seine künstlerische Gestalt in den folgenden Jahrhunderten lebendig geblieben ist.

[1] Siehe Thausing, *Dürer*. 2. Aufl. 1884 besonders I, p. 113—116 u. 173, II, p. 62. — Anton Springer, *Dürer*. Berlin 1892. p. 19f. — Gabriel von Térey, *Albrecht Dürers venezianischer Aufenthalt*, 1494—1495. Strassburg 1892.

[2] Siehe Woltmann, *Holbein und seine Zeit*. 2. Aufl. Leipzig 1874. p. 139. 144. 388. 435 und a. a. O. — Woltmann, *Mantegna* in Dohmes Kunst u. Künstlern No. LI, p. 29.

[3] Frizzoni in der *Nuova Antologia* 1871, Agosto (p. 17). — Vgl. auch Müntz, *Raffael*. Paris 1886. p. 359f.

[4] Springer, *Raffael und Michelangelo* I, p. 129.

[5] Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*. Anvers 1890. III, p. 208f. Ueber andere Entlehnungen Rubens' von Mantegna siehe ebenda I, p. 90 und p. 312.

[6] Michel, *Rembrandt*. Paris 1893. p. 420; Hofstede de Groot, *Rembrandt Imitator* in: Nederlandsche Spectator. 1893. No. 52; Vosmaer, *Rembrandt*. 1877. p. 438. Nach dem Inventar besass Rembrandt ein „Kostelijeke boeck von André de Montaigne."

[7] Siehe die Verzeichnisse am Schlusse.

Auch in der litterarischen Ueberlieferung lebt er fort als einer der charakteristischsten Vertreter der italienischen Frührenaissance. Mochte auch im Laufe der Jahrhunderte der Standpunkt für die Beurteilung jener grossen Zeit der Kunst sich noch so stark verändern, mochte man auch im Enthusiasmus für die vollendete Formenschönheit Raffaels, die Kraft Michelangelos und für die technische Virtuosität ihrer Nachfolger das Quattrocento nur mit einer herablassenden Anerkennung seiner lobenswerten und folgenreichen Bestrebungen abfinden wollen, Mantegna bleibt auch für das XVII. und XVIII. Jahrhundert, man kann sagen der Inbegriff der „primitiven" italienischen Kunst. So viel man auch seit Vasari an ihm zu tadeln gefunden haben mag, so viel man auch die Herbheit seiner Formen, die allzu strenge Charakteristik des Ausdruckes, den Mangel jener weichlichen, süsslichen „Schönheit", und jener theatralischen Bewegtheit, die man liebte, beklagen mochte, immer hat man eine starke Empfindung für seine kraftvolle Eigenart und für seine historische Bedeutung bewahrt.

Die zahlreichen Lobeserhebungen seiner Zeitgenossen liefern in ihrer wesentlich rhetorischen Absicht für unsere Kenntnis Mantegnas und seiner künstlerischen Stellung keinen Beitrag, sie sind für uns nur als Zeichen seines Ruhmes und der hohen Schätzung seiner Kunst von Interesse. Nicht nur die Poeten, die ihn besungen haben wie Ulixes, Janus Pannonius, Baptista Mantuanus, Giovanni Benevoli, Teofilo Folengo (Merlin Cocaio), Jacopo Sannazaro, Ariosto, und die Chronisten und andere Schriftsteller wie Antonio da Crema, Felice Feliciano, Matteo Bossi, Pomponio Gaurico, Camillo Leonardi, Mario Equicola, Baldassare Castiglione, die seiner in ihren Werken gelegentlich Erwähnung thun, sondern auch ein bedeutender Kunstgenosse einer anderen Gegend und Schule wie Giovanni Santi,[1] Raffaels Vater, preisen ihn als den grössten Künstler ihrer Zeit oder nennen ihn ohne Bedenken neben den allerersten Meistern der vollendeten Kunst, neben Bellini, Giorgione, Tizian, Leonardo, Raffael und Michelangelo.

Das kritische Urteil über den Künstler beginnt erst nach seinem Tode laut zu werden. Marcantonio Michiel nimmt allerdings noch gegen Guido Celere, der Mantegna zwar allen Malern vorgezogen, aber Michelangelo doch noch höher gestellt hatte, für ihn die erste Stelle in Anspruch.[2] In Sebastiano Serlios Urteil (in seinen Regole Generali dell' Architettura, Venezia 1537) handelt es sich um ganz bestimmte Verdienste Mantegnas

[1] Die Aeusserungen aller dieser Schriftsteller sind im Anhange zusammengestellt.

[2] Brief M. A. Michiels von 1514. Siehe Anonimo Morelliano ed. Frizzoni p. 253 (s. Anhang).

in der Anwendung der Perspektive auf die dekorative Malerei. Erst mit Vasari treten wir in die Periode der Kritik ein. Wahrscheinlich würden die meisten der Zeit- und Berufsgenossen des Aretiners, die nicht sein historisches Verständnis besassen, weit weniger Anerkennung für Mantegna ausgesprochen haben und ihren Tadel in weniger milde Form gekleidet haben als der italienische Historiograph, der sich begnügt zu bemerken, dass seine „Manier ein wenig eckig (tagliente) sei und sich manchmal mehr dem Eindrucke des Steinernen als dem des lebendigen Fleisches nähere“ und dass „seine Gewandbehandlung hart und dünn und seine Manier etwas trocken sei.“ Baldinuccis hochmütiges Urteil über Mantegna als Kupferstecher[1] wird gewiss den Ansichten, die im ausgehenden XVI. und im XVII. Jahrhundert herrschend waren, im allgemeinen nahe kommen.

Es ist ohne Frage hauptsächlich die lehrhafte Seite seines Kunstcharakters, seine technischen Studien und Neuerungen gewesen, durch die er sein Ansehen behaupten konnte. In dem abstrusen System von Lomazzos „Idea del Tempio della Pittura“ (1590) bildet Mantegna doch eine der sieben Säulen des Tempels der Malerei; er stellt die sechste Säule aus Silber dar und repräsentiert die Klugheit, die Perspektive ist seine Hauptstärke, die Schlange sein Attribut und Archimedes sein Gegenbild in der Philosophie. Auch Lomazzo tadelt die harten Gewandfalten (s. Anhang). Die grossen, wahren Künstler werden durch seine starke, temperamentvolle Eigenart angezogen und zu Bewunderung hingerissen, die Theoretiker und Akademiker schätzen an ihm wesentlich das Verdienst, durch sorgfältige Studien der Antike und der Perspektive den grossen Meistern der Hochrenaissance die Wege geebnet zu haben. „Für seine Zeit ist Mantegna nicht zu verachten,“ meint Scannelli in seinem „Microcosmo della Pittura“ (1657), „Melozzo und er waren, wenn auch von der alten Manier, doch sehr gelehrt und in der Perspektive unübertrefflich.“ Ridolfi[2] sagt: „Wenn seine Werke auch noch manche Härten zurückbehalten, da man in jenen Zeiten keine höhere Erleuchtung hatte, so sind sie doch mit Anmut gewürzt.“ „Gelehrt in der Perspektive und in der Nachahmung der Antike, aber hart in der Formenbewegung,“ das bleibt das herrschende Urteil bis in unser Jahrhundert, so bei Félibien,[3] bei de Piles[4] und bei

[1] Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*. Firenze 1686. p. 2 f.

[2] Le Meraviglie dell' Arte. Venezia 1648, I, p. 68 ff.

[3] Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des peintres. Paris 1666—1679.

[4] Abrégé de la vie des peintres. Paris 1715.

Mengs,[1] der in Mantegnas Werken Grazie, Schönheit und Geschmack der Antike vermisst und nur den Wunsch, sie nachzuahmen, erkennen will.

Es ist höchstens kühle Achtung, die aus diesen Aeusserungen spricht. Seit der alte Meister die Augen geschlossen, hat man kein persönliches künstlerisches Verhältnis mehr zu ihm gewinnen können, mochten auch seine Werke der Berühmtheit seines Namens wegen und um ihrer Seltenheit willen gesucht und geschätzt bleiben. Man wird auch billigerweise von den Verehrern der Carracci, Guido Renis, Carlo Dolces oder der holländischen Stimmungsmaler, der französischen Empfindlinge, oder von den deutschen Romantikern und Akademikern ein wirkliches Verständnis seiner Kunst nicht verlangen können. Bezeichnenderweise scheinen auch die neuen Präraphaeliten ihm, dem sie doch wohl begegnen mussten, aus dem Wege gegangen zu sein.

Man muss wohl sagen, dass Goethe, der sonst der bildenden Kunst gegenüber oft merkwürdig befangen gewesen ist, in seiner Begeisterung für Mantegnas Werke und in seiner tiefen Erkenntnis ihrer unmittelbaren Beziehung zur Natur prophetisch die Empfindungen unserer Zeit vorausgenommen hat. Nur wenige Schriftsteller sind Goethe in ihrem Urteile über Mantegna von ferne gefolgt; so heben Freyberg[2] und Fuessli[3] und Lanzi[4] wenigstens auch sein Naturstudium hervor.

Hat man bisher in Mantegnas Kunst nur die herben Aussenseiten allzu kritisch betrachtet und nur ihre technischen Fortschritte seinen Vorgängern gegenüber anerkennend hervorgehoben, so ist uns jetzt, da wir uns langsam in tief mitempfindendem Verständnisse der gesunden, kräftigen Quattrocentokunst genähert haben, Mantegnas Kunst, wie ich glaube, nicht mehr bloss durch anerzogenes historisches Empfinden und vermittels der Kenntnis des Landes und der Zeit zugänglich, sondern sie liegt in vielen Punkten, zwar nicht in ihren Formen, aber in ihrer geistig und sinnlich unbefangenen und kraftvollen Auffassung des natürlichen Lebens unmittelbar in der Richtung der geistigen und künstlerischen Bestrebungen, die heute die Teilnehmenden erregen. Die entschiedene Neigung zur Darstellung der elementaren Leidenschaftlichkeit moralischer und sinnlicher Affekte, zur scharfen Hervorhebung der grossen Gegensätze, der Probleme

[1] Opere. Parma u. Rom 1780—1787. I, p. 175.

[2] Kunstblatt 1825, p. 320 und 325.

[3] Heinrich Fuessli, *Vorlesungen über die Malerei.* Aus dem Englischen von J. J. Eschenburg. Braunschweig 1803. Recension von Goethe in der Jenaer Allg. Litt. Zeit. 1809, No. 33—34, Werke (Kürschners Nat. Litt.), XXX, p. 219.

[4] Storia pittorica della Italia. Milano 1824—1825. III, p. 320 ff.

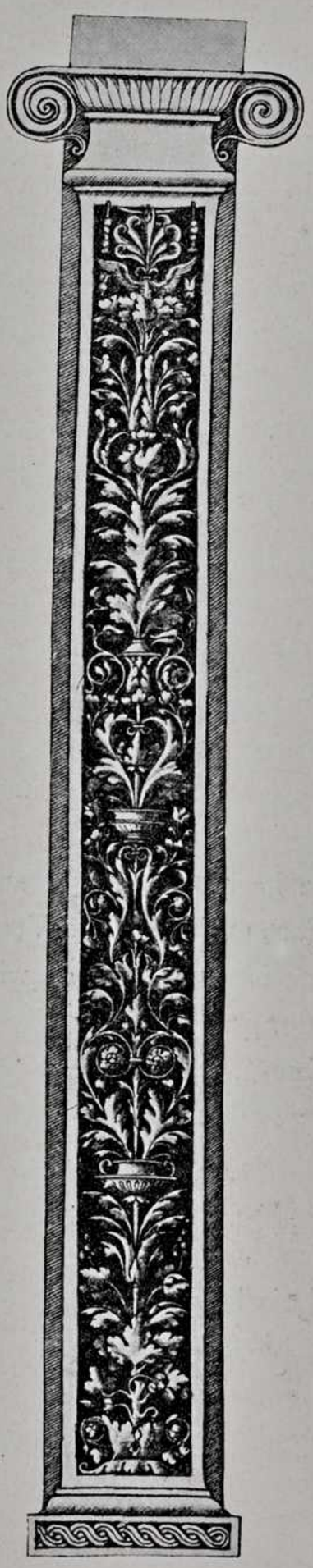


Abb. 160. Pilaster.
Kupferstich von Zoan Andrea nach einer Zeichnung Mantegnas für den Triumph Cäsars.

des Lebens, ohne jenes Verlangen nach einer Auflösung und Versöhnung der Widersprüche, das die Philosophie und die Kunst der Vergangenheit vorzutäuschen strebten, dieses leidenschaftliche Ringen nach „Wahrheit“ ohne Rücksicht auf die Folgen der Erkenntnis, dieses Streben nach dem prägnanten Ausdrucke des rein Menschlichen, das im geistigen Leben wie in der Kunst unserer Zeit, besonders in der Musik und im Drama, deutlich und oft nur in allzu rücksichtsloser, unkünstlerischer Form zum Ausdrucke kommt, war auch die innerste Triebfeder des Schaffens der grossen Meister der Frührenaissance.

Wir fühlen uns heute als die unmittelbaren Nachfolger jener freien und klaren Geister, aus deren Ideen unser Sinn für eine vorurteilsfreie Forschung, unser historisches und nationales Gefühl und vor allem unser Naturempfinden sich entwickelt haben, und deshalb entspringt die Vorliebe unserer Tage für jene Kunst nicht nur unserer Bewunderung für ihre einfach sachgemässen und geschmackvollen tektonischen und ornamentalen Formen, sondern vor allem unserer inneren Verwandtschaft mit ihrem geistigen Wesen.

Die deutschen Nazarener haben in dem Ausdrucke ergebungsvoller Frömmigkeit der Gestalten Peruginos, die englischen Präraphaeliten in der Empfindsamkeit Botticellis voll Begeisterung das Urbild ihrer eigenen Empfindungswelt erblickt und nur allzu andächtig auch in den Formen ihre angebeteten Vorbilder nachgeahmt; unsere Gegenwart beginnt in einer viel tiefer und weiter greifenden Bewegung sich von diesen Idealen wie von der alle Gegensätze auflösenden Rhetorik Raffaelischer Formenharmonien abzuwenden und der scharfen ehrlichen Naturbeobachtung, in der tiefen

leidenschaftlichen Empfindung und Energie eines Jacopo della Quercia, eines Donatello, Signorelli und Andrea Mantegna die dominierenden Züge ihrer eigenen Wesenheit, die sich bewusst in dem Streben der schöpferischen Geister, unbewusst in der Geschmacksrichtung der Gebildeten äussern, wiederzuerkennen. Wie Bachs einfach grosse Tonschöpfungen heute ihre Wirkung in nie geahnter Kraft auf unser Publikum ausüben, so erschliesst sich nun, da der moderne Geist die Schranken, die durch aufgezwungene, fremdartige Ideale, akademische Vorurteile und den wechselnden Geschmack vor seiner Kunst aufgerichtet waren, zerstört hat, allen Kunstempfindenden das volle, unmittelbare Verständnis für die wahrhaftige und grossartige Darstellung des geistigen und physischen Lebens, für die Intensität rein menschlicher Empfindung und für den melodischen Rhythmus der Formen und Bewegungen, die in herber, strenger Gebundenheit, aber so rein und kraftvoll wie von keinem anderen Künstler des Quattrocento von Andrea Mantegna in seinen Werken und in seiner Persönlichkeit zum Ausdrucke gebracht werden.

Abb. 161. Der heilige Matthäus. Fresko in Mantegnas Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Anderson.)

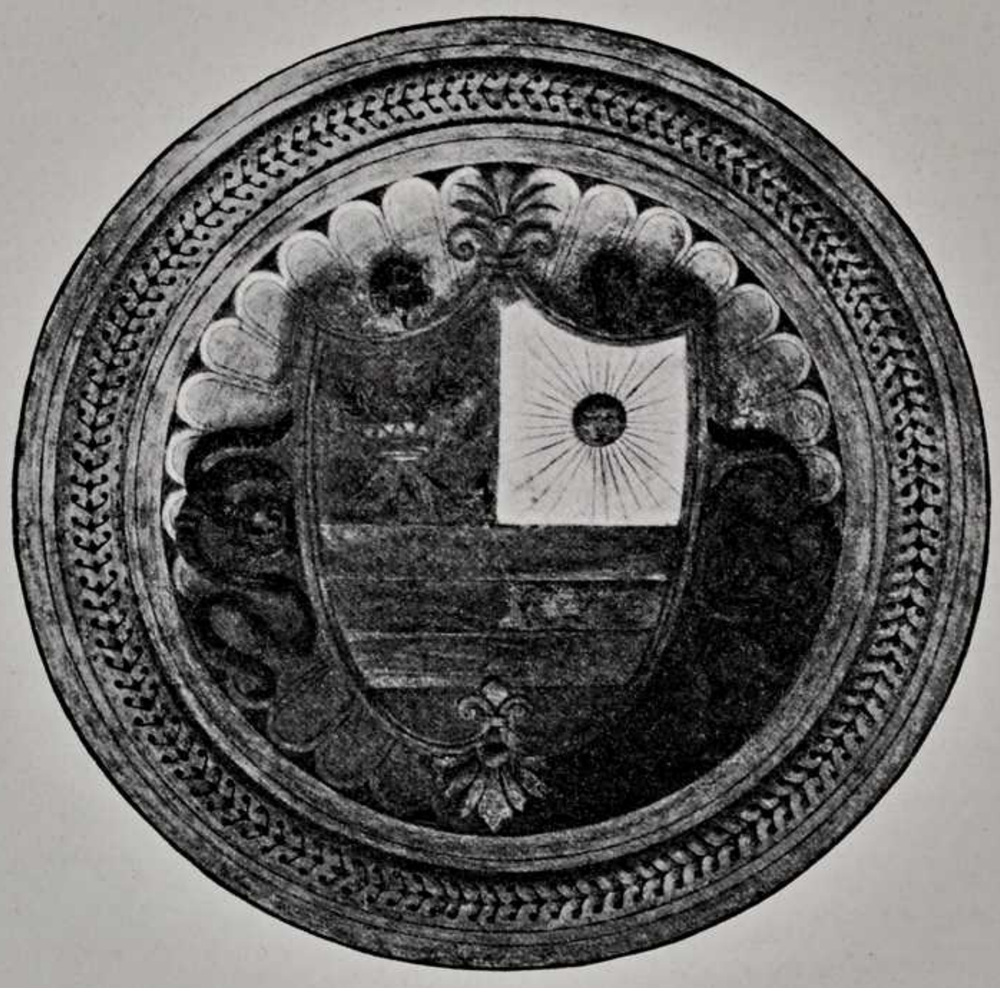


Abb. 162. Mantegnas Wappen an der Decke seiner Kapelle in S. Andrea zu Mantua.
(Phot. Premi.)

VERZEICHNIS DER WERKE MANTEGNAS.

I. GEMÄLDE.

(Chronologisch geordnet in der Reihenfolge, in der sie im Texte besprochen werden.)

Zwischen 1448 und 1455.

FRESKEN IN DER KAPELLE DER H. JACOBUS UND CHRISTOPHORUS. — *Padua*, Eremitanikirche. S. p. 66 ff., Tafeln II u. III, Abb. 21—44.

Abb.: Phot. Naya, Alinari, Anderson.

Kopien: 1) Christophmartyrium u. Fortschleppung der Leiche (80 × 40 cm) Parma, R. Galleria. No. 437. — S. Selvatico-Vasari III, p. 426 f.

2) Abführung und Hinrichtung Jacobi, Wegschaffung der Leiche des h. Christophorus (von Francesco Benaglio?). Paris, Me André. S. Gazette des Beaux-Arts 1886, I, p. 177 m. Abb.

3) Abführung und Hinrichtung Jacobi, von Crowe & Cavalcaselle (V, p. 381, Anm. 16) beim March. Galeazzo Dondi-Orologio in Padua gesehen. Marcantonio Michiel (Anonimo Morelliano, Wiener Ausgabe p. 30 u. 112) erwähnt eine Kopie in kleinem Massstabe (der ganzen Kapelle?) bei dem Tuchhändler M. da Stra in Padua, und eine Kopie der Christophlegende, von Mantegnas eigener Hand bei M. Michiel Contarini alla Misericordia in Venedig. — Rosetti (Descrizione di Padova 1780, p. 352) führt „modelli" Mantegnas für die Fresken in der Casa Scotti in Padua an. S. a. Selvatico-Vasari III, p. 427.

4) Verhör Jacobi: Kupferstich von Daniel Hopfer Bartsch 9.

5) Kupferstiche von Fr. Novelli nach der Himmelfahrt Mariä, der Hinrichtung Jacobi u. der Fortschleppung der Leiche Christophori, wohl für die von Gio. Maria Sasso und dann von Gio. de Lazzara und Abb. Francesconi geplante Biographie Mantegnas angefertigt.

MADONNA MIT KIND, im Rahmen mit Engeln mit den Leidenswerkzeugen und mit einem Wappen. — *Berlin*, Kgl. Museum No. 27. — Auf Holz (79 × 67 cm). S. p. 127 ff., Abb. 47.

Phot.: Photogr. Gesellschaft, Hanfstängl. — Crowe & Cavalcaselle (V, p. 404) identifizieren es irrtümlich mit dem für Matteo Bossi gemalten Bilde (Vasari III, p. 394).

Kopie: ohne den Rahmen und mit Landschaft im Hintergrunde, unten Kopf in Medaillon zwischen zwei Wappen: *London*, Mr. Butler (aus der Samml. des Dr. Fusaro in Padua?).

(?) MADONNA MIT DEM KINDE. — *London*, Mr. Butler. — Auf Holz. Oben rund, 43 × 28 cm. (Aus den Samml. Casa Barbieri, Dr. Fusaro in Padua und Stirling Dyce.) S. p. 130, Abb. 49.

Crowe & Cavalcaselle V, p. 393 Anm. 36. Ausgestellt: 1880, 1891 u. 1894 Winter-Exhibitions in Burlington House.

MADONNA (?) MIT DEM KINDE (Brustbild). — *Berlin*, Herr James Simon. (Aus der Samml. Trissino in Vicenza.) — Auf Leinwand, 42 × 32 cm. S. p. 131, Abb. 50.

Ausgestellt in der Renaissance-Ausstellung der Kunstgeschichtl. Gesellschaft in Berlin 1899. — Siehe das Werk über diese Ausstellung p. 43, Taf. X u. Zeitschr. für bild. Kunst 1899, p. 16 u. 18.

MADONNA MIT DEM KINDE, Halbfigur. — *Bergamo*, Museo, Gall. Carrara No. 153. Leinwand, 43 × 31 cm. S. p. 138, Abb. 51.

Phot.: Taramelli.

MADONNA MIT DEM KINDE, Halbfigur. — *Mailand*, Museo Poldi-Pezzoli No. 122. Leinwand, 45 × 35 cm. S. p. 138, Abb. 52.

Phot.: Montabone.

1452.

DIE HEILIGEN ANTONIUS UND BERNARDINUS, DIE EINEN KRANZ MIT DEM CHRISTUSZEICHEN HALTEN. — *Padua*, S. Antonio, über der Mittelthür. Fresko, bezeichnet und datirt 20. Juni 1452: ANDREAS MANTEGNA OPTVMO FAVENTE NVMINE PERFECIT MCCCCLII XI. KAL. SEXTIL. S. p. 139, Abb. 46.

Phot.: Anderson. — S. Vasari III, p. 392. Ueber die Restaurationen s. *Gonzati*, Basilica di S. Antonio I, p. 124 f.

1453—1454.

DER LUCASALTAR. — *Mailand*, Brera. No. 264. Holz, 1,78 × 2,27 m. S. p. 141, Taf. IV, Abb. 53.

Phot.: Alinari, Anderson, Montabone. — S. Vasari III, p. 392, Scardeone p. 372.

1454.

DIE H. EUPHEMIA. — *Neapel*, R. Museo. Aus dem Museo Borgia in Velletri. Leinwand, 1,60 × 0,80 m, bez.: OPUS ANDREAE MANTEGNAE MCCCCLIIII. S. p. 143, Abb. 54.

S. D'Agincourt, Storia dell' Arte, Pittura Taf. 139 (gegenseitig). — Phot. Alinari, Brogi.

DER H. SEBASTIAN. — *Aigueperse* (Dep. Puy-de-Dôme, Frankreich). Notre-Dame. Leinwand, ca. 2,57 × 1,42 m. S. p. 145, Abb. 55.

Abb.: Gaz. d. Beaux-Arts 1886 (XXXIV). — Phot. Taddei in Aigueperse. — Ausgestellt 1863 in Clermont-Ferrand.

DIE DARBRINGUNG CHRISTI IM TEMPEL. — Leinwand, 67 × 86 cm. — *Berlin*, Kgl. Museum No. 29. (Aus den Sammlungen des Kard. Bembo (?), der Familie Gradenigo in Padua und Solly.) S. p. 151, Taf. V.

Phot.: Phot. Gesellsch., Hanfstängl.

Kopie: Venezianische Schule, Anfang des XVI. Jahrh., auf Holz. *Venedig*, Samml. Querini-Stampaglia (II, 2).

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. — Leinwand, 48½ × 65½ cm. — *London*, Kent-House, Lady Ashburton. S. p. 152, Taf. VI. Abb.: „Catalogue of Venetian Art, 36 Reprod." London, Blades 1895 Taf. 6. Ausgestellt: Accademy 1871, New Gallery Exhibition 1894/95.

Kopien: 1) *Francesco da Santa Croce. Berlin*, Museum No. 22.
2) *Giovanni Bellini* (od. *Previtali*) zug. *London*, Mr. Butler.
3) *Vincenzo Catena* zug. *Verona*, Museo III, No. 147.
4) *Bissolo* zug. *Venedig*, Galleria Querini Stampaglia. Grösser als das Orig., mit Hinzufügung zweier Figuren. Gegenstück zu der Kopie der Darbringung im Tempel in derselben Gallerie.
5) *Francesco da Santa Croce. Petersburg*, Eremitage.
6) *Vincenzo Catena* zug. Coll. Binetti, versteigert 1892 bei Sangiorgi in Rom (Cat. No. 149, mit Abb.).
7) *Girol. da S. Croce* zug. *Venedig*, Kunsthandel 1901.
8) Madonna und Kind, kopiert in einem Gemälde (Madonna mit Kind, Joseph und Katharina), im Privatbesitz in *Treviso*.

1457—1459.

DAS ALTARBILD IN S. ZENO. — Die drei Haupttafeln in *Verona* S. Zeno, von den Predellen die eine in *Paris*, Louvre No. 1373, die beiden anderen in *Tours*, Museum No. 193, 194. Holz, die Predellen 66 × 88—90 cm. S. p. 154 ff., Taf. VII u. VIII, Abb. 57—60.

Phot.: Alinari, Naya, Braun, Giraudon.

Kopien: Die Hauptbilder frei nachgebildet von *Francesco Benaglio* in seinem Gemälde in S. Bernardino in Verona (S. p. 61 u. 171); die Kreuzigung in einem Bilde in der Gallerie in Schwerin (No. 627) von einem schwachen Maler des XVI. Jahrh.; ähnlich der Komposition der Kreuzigung ist eine Zeichnung im British Museum (Pp. 1, No. 22), Mantegna oder Bellini zug. Kopie nach einer Zeichnung Mantegnas zum h. Petrus auf dem l. Flügel in der Ambrosiana in Mailand. Raffael zug. S. *Fischel*, Raphaels Zeichnungen, Strassburg 1898, p. 212 (Braun 149).

DER ÖLBERG. — *London*, National-Gallery No. 1417. (Aus den Samml. Fesch, Coningham, Baring-Northbrook.) — Holz, 62½ × 80 cm. Bez.: OPVS ANDREAE MANTEGNA. — S. Waagen, Treasures II, p. 178. S. p. 171, Taf. IX.

Phot.: Hanfstängl.

Kopie: in einem Buchstaben im Missale Northbrook. S. *Richter*, Catalogue Northbrook. — Kopie nach der Gruppe des Judas mit den Schergen: Zeichnung, British Mus. Malcolm 354.

DER H. SEBASTIAN. — *Wien,* K. K. Kunsthistor. Museum No. 81. (Aus der Samml. des Erzherzogs Leopold Wilhelm. S. *Teniers,* Theatrum pictoricum. Antverp. 1658, No. 28.) Holz, 68 × 31 cm. Bez.: TÒ EPΓON TOΥ ANΔPEOΥ. Gut erhalten. S. p. 175, Taf. X.
Phot.: Miethke, Löwy.

BILDNIS DES KARDINALS LODOVICO MEZZAROTA. — *Berlin,* Kgl. Gemäldegallerie No. 9. (Aus der Samml. Solly.) Holz, 44 × 33 cm. S. p. 177, Taf. XI.
Phot.: Phot. Gesellschaft, Braun, Hanfstängl, Abb. im Katalog der Gallerie.

BILDNIS DES JUNGEN KARDINALS FRANCESCO GONZAGA. — *Neapel,* Museo No. 64. Vielleicht aus der Sammlung des Fulvio Orsini (S. Gaz. des Beaux-Arts 1884, p. 427, No. 50, Gio. Bellini), die an die Farnese kam. (Schule Giovanni Bellinis genannt.) Holz, 25 × 17½ cm. S. p. 181, Abb. 63.
Phot.: Alinari und Brogi.

TRIPTYCHON: ANBETUNG DER KÖNIGE, BESCHNEIDUNG CHRISTI, HIMMELFAHRT CHRISTI. — *Florenz,* Uffizi No. 1111. Holz, Mittelbild 76 × 76½ cm, Seitenteile je 86 × 42½ cm. S. p. 224 ff., Taf. XII und XIII, Abb. 68 u. 69.
Phot.: Alinari, Brogi, Anderson.

DER TOD MARIAE. — *Madrid,* Museo del Prado No. 295. (Aus der Sammlung Karls III. von Spanien im Palazzo S. Ildefonso.) *Virtue* Catalogue: von Daniel Nys für Karl I. von England erworben. Holz, 54 × 42 cm. S. p. 230 ff., Abb. 70.
Phot.: Laurent, Braun. S. Museo Español de Anteguidados VII, p. 157.
Kopie, nach dem von hinten gesehenen, das Weihrauchfass schwingenden Apostel: Zeichnung, Cambridge, Gallery; nach dem Apostel mit der Palme zur Linken: Zeichnung, Florenz, Uffizi 1289.

DER H. GEORG. — *Venedig,* Accademia No. 588. (Aus der Sammlung Manfrin.) Holz, 66 × 32 cm. S. p. 236 ff., Taf. I.
Phot.: Naya, Alinari, Anderson.
Kopien: Zwei alte, schwache Kopien im Kunsthandel in Venedig (1899).

MADONNA MIT DEM KINDE in Landschaft vor der Grotte. — *Florenz,* Uffizi No. 1025. Holz, 29 × 21½ cm. S. p. 239 ff., Taf. XIV.
Phot.: Alinari, Anderson.

DIE KLAGE AN DER LEICHE CHRISTI. — *Mailand,* Brera No. 273. (Aus den Samml. des Kard. Mazarin und Gius. Bossis.) Leinwand, 66 × 81 cm. Siehe Selvatico-Vasari III, p. 424. S. p. 242 ff., Abb. 71.
Phot.: Alinari, Anderson, Montabone.
S. Cosnac, Les Richesses du palais Mazarin. Paris 1884, p. 302 u. 413, No. 160.

1474 vollendet.

DIE FRESKEN DER CAMERA DEGLI SPOSI. — *Mantua,* Castello di Corte. Maasse des Raumes: 8,05 m ins Geviert; Höhe bis zum Gewölbeansatze: 3,60 m; Höhe der gemalten Brüstung: 0,90 m, des Kamins: 2,17 m. S. p. 247 ff., Taf. XV u. XVI, Abb. 1, 5, 45, 67, 72—87.
Phot.: Naya., Alinari, Anderson, Premi (Mantua). Die Decke und eine Lunette gestochen von Fr. Novelli.

DER TRIUMPH CÄSARS, in neun Bildern. — Hampton-Court, Kgl. Palast. Papier auf Leinwand aufgezogen, je 2,74 × 2,74 m. S. p. 281 ff., Abb. 89—101.

Ernest Law, The R. Gallery of Hampton-Court. London 1898, p. 274. Claude Phillips, The Picture-Gallery of Charles I., Portfolio Monographs. London 1896, p. 69. — Phot. Braun.

Kopien. 1) *Gemälde: Wien*, K.K. Kunsthist. Mus. No. 283—290. Papier auf Leinwand (38 × 38 cm) grau in grau, für die Holzschnitte Andrea Andreanis gefertigt (?). Phot. Löwy, Braun. — *Schleissheim*, Kgl. Gallerie No. 953—57 (Katalog von 1885) auf Kupfer, (19—21 × 19 cm), die übrigen 4 Stücke dieser Reihe in: *Siena*, R. Istituto di Belle Arti No. 57—60 (Katalog von 1895). — *Northwich-Collection* (England). Waagen, Treasures III, 201; Crowe & Cavalcaselle V, p. 427 Not. 74 (u. p. 443 Not. 118). — *Brescia*, Museo Tosio No. 10. Die Gefangenen, auf Kupfer (19 × 17,5 cm). Freie Nachbildungen nach drei Bildern von *Rubens*, von denen nur eines in der National-Gallery in London (No. 278) erhalten ist. S. Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens. Anvers 1890. III, p. 208, No. 715—717. In einem Gemälde von Barend van Orley (Lazarus an der Thür des Reichen) im Museum in Brüssel, sind für die Reliefs am Sockel einzelne Gruppen aus den Kupferstichen benutzt.

Erwähnt werden ausserdem: im Inventar der Sammlungen des Mantuaner Schlosses von 1627: „Nella Galleria della Mostra: 1 quadro in cui è copiato il trionfo di Cesare Lire 120." „Nella stanza detta la libreria nel 3° armario a sinistra: 16 sopra rame con copiati li trionfi di Cesare (dipinti del Mantegna) L. 192." „Nel corridore longo che passa da S. Barbara in Castello: Le stampe del trionfo del Mantegna L. 12." Im Katalog einer Sammlung der Gonzaga von Novellara aus dem XVIII. Jahrh. (Campori, Raccolta di cataloghi p. 645): „Un trionfo in aquarello, alto on. 14. e largo 8, del Mantegna. dob. 5." Gauricus (De Sculptura ed. Brockhaus p. 83 u. 138) erwähnt eine Kopie des Triumphs von *Giulio Campagnola:* „Laudatur Julius noster quod Palladiam illam Mantenii nostri turbam (?), Caesareosque triumphos tam bellissime sit imitatus.

2) *Zeichnungen:* Ausser der im Texte p. 291 erwähnten Kopie nach einem Entwurfe für die Gruppe der Gefangenen (Chantilly, Musée Condé) sind zu nennen: *Paris*, Baron Edmond de Rothschild. Gute Kopie nach dem ersten Bilde, Federzeichnung (26 × 26 cm); *Mailand*, Ambrosiana. Kopie nach dem Mantegna zugeschriebenen Kupferstiche mit den Elephanten (Bartsch 12); *London*, British Museum, Malcolm 326. Kopie nach dem letzten Bilde, teilweise koloriert (26,5 × 27,5 cm), von einem Schüler Mantegnas; *Wien*, Albertina. No. 2584 u. No. 2585 Gefolge Cäsars, Kopie nach dem Kupferstiche (Bartsch 11); die Gruppe der Gefangenen (nach rechts hin): Zeichnung, abgebildet von Denon in Monuments des Arts du dessin. Paris 1829. II, pl. 120.

3) *Kupferstiche etc.:* Ueber die gleichzeitigen, Mantegna zugeschriebenen Kupferstiche s. p. 288 u. 430 ff. — Freie Nachbildung in Holzschnitt: 12 Blatt von *Jacob von Strassburg* s. Passavant I, p. 233. — Farbenholzschnitte von *Andrea Andreani* von 1599, mit den Säulen, die die Gemälde voneinander trennten, und mit Titelblatt mit der Büste Mantegnas und Widmung. Bartsch. Peintre-graveur XII, p. 101, No. 11. — Kupferstiche von Robert von Audenaerde 1692, verlegt bei Dom. de Rubeis, Jo. Jacob de Rubeis in Rom, augenscheinlich nach Kopien angefertigt, da sie starke Abweichungen von den Originalen zeigen. — Kupferstiche von C. Huyberts, in: Caesaris Opera quae extant, tabulis aeneis ornata, cura Sam. Clarkeii. London. J. Tonson 1712 und in der engl. Uebersetzung von W. Duncan. London 1753.

MADONNA MIT DEM KINDE VON CHERUBIM UMGEBEN. — *Mailand*, Brera No. 282 (aus S. Maria Maggiore in Venedig). Holz, 89 × 71 cm. S. p. 321 ff., Taf. XVII.

Phot.: Alinari, Anderson. S. L'Art. 1886, XL, p. 15; Gazette des Beaux-Arts 1886, XXXIII, p. 443; Zeitschrift für bild. Kunst 1886, p. 101.

Kopie erwähnt im Inventar der Guardaroba Eleonoras von Aragonien, Herzogin von Ferrara, 1493: un altro quadro retracto del sopradicto (der Madonna mit Engeln, die mit dem Bilde der Brera identisch ist) de mano de uno Modenese." *Campori*, Cataloghi, p. 1; *Venturi*, Arch. stor. d. Arte III (1890), p. 380.

1495—1496.

DIE MADONNA DELLA VITTORIA. — *Paris*, Louvre No. 1374 (alte No. 251). Leinwand, 2,80 × 1,60 m. S. p. 323 ff., Taf. XVIII.

Phot.: Braun, Giraudon. — Gestochen von Francesco Novelli 1804.

1497.

MADONNA MIT DEM KINDE IN WOLKEN MIT VIER HEILIGEN. — *Mailand*, Principe Trivulzio. Bez.: »A. Mantinia pi . an . gracie 1497. 15 augustj.« Leinwand, 2,87 × 2,14 m. S. p. 331 ff., Taf. XIX.

Phot.: Dubray, Anderson.

MADONNA MIT DEM KINDE ZWISCHEN JOHANNES D. T. UND MAGDALENA. — *London,* National-Gallery No. 274. (Aus der Samml. des Kardinals Cesare Monti, Erzbisch. von Mailand nach mehrfachem Besitzwechsel 1855 erworben.) Bez.: A. Mantinia C. P. F. — Leinwand, 1,38 × 1,15 m. Gut erhalten, nur wenig beschädigt. S. *Selvatico-Vasari* III, p. 418. S. p. 335 ff., Taf. XX.
Phot.: Hanfstängl, Morelli.

HEILIGE FAMILIE, Halbfiguren. — *Dresden,* Kgl. Gemäldegallerie No. 51 (aus der Samml. Eastlake). Leinwand, $75^1/_2 \times 61^1/_2$ cm. Gut erhalten, aber stark gefirnisst und an vielen Stellen, besonders in den Gewandfalten, übermalt. S. p. 337 ff., Taf. XXI.
Phot.: Brockmann (Tamme).
Waagen, Treasures, Suppl., p. 113. Vielleicht ist das Bild identisch mit dem, das *Ridolfi* (Maraviglie 1648. I, p. 71) bei den Giunta in Florenz sah.

(?) MADONNA MIT DEM KINDE UND ZWEI HEILIGEN. Lebensgrosse Halbfiguren. — *Verona,* Museo No. 87. Leinwand. — Originalität zweifelhaft. — S. p. 339, Abb. 106.
Phot.: Lotze.

(?) H. FAMILIE, Halbfiguren. — *Turin,* R. Galleria No. 355. Holz, $61^1/_2 \times 87^1/_4$ cm. Ein Streifen ist ringsum angesetzt. S. p. 339, Abb. 107.
Phot.: Alinari, Anderson.
Nur Werkstattarbeit, das originale Werk des Meisters, das Prototyp für dieses und das Veroneser Bild, scheint nicht erhalten zu sein. Das Motiv muss sich grosser Beliebtheit erfreut haben, da es häufig nachgebildet und verwendet worden ist, z. B.: in einem Girolamo dai Libri (neuerdings von Venturi und Thode Correggio) zugeschriebenen Gemälde des Louvre (L'Arte IV. [1901], p. 315); in einem Gemälde der Deutschen Schule des XVI. Jahrh. in der Samml. der Akademie in Wien No. 166. (Phot., S. Lermolieff, Gallerien zu München u. Dresden, p. 228, Anm. 1); in einem Gemälde Fiorenzos di Lorenzo in Perugia, Pinacoteca (Phot. Anderson) in freier Benutzung; ähnlich ist das Motiv des Christkindes auch in einem deutschen Gemälde des XVI. Jahrh. im Museo Correr in Venedig (II, 66); in einem Fresko im Dom zu Parma (Eingangswand, am Pfeiler links).

(?) MADONNA MIT DEM KINDE, ZWEI MÄNNLICHEN U. EINER WEIBLICHEN HEILIGEN — *Paris,* Sammlung Reiset. (Mad^me^ André?). S. p. 340 Anm.
Nicht gesehen. S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 418, Anm. 54. (ca. 1485).

DAS CHRISTKIND ALS WELTHERRSCHER MIT DEM JOHANNESKNABEN, JOSEPH UND MARIA. — *London,* Mr. Ludwig Mond. Ausgestellt: Accademy-Exhibition 1893. Leinwand, $70 \times 49^1/_2$ cm. S. p. 340 ff., Abb. 108.

DER TOTE CHRISTUS VON ZWEI ENGELN BETRAUERT. — *Kopenhagen,* Museum No. 45. (Aus der Samml. des Kard. Valenti, Staatssekretärs Benedicts XIV.) Holz, 83 × 51 cm. Bez. rechts am Sockel des Sarkophags: ANDREAS MANTINIA. S. p. 342 f., Abb. 109.
Phot.: Hansen & Weller.
Kopien: Wahrscheinlich das in der New Gallery's Winter Exhib. 1881 (No. 188) ausgestellte Gemälde: Leiche Christi auf Marmorthron zwischen Jesaias und Hieronymus. — Nach Studien zu dem Bilde: die Kupferstiche: 1) Mantegna zug. (Bartsch 7). S. p. 343 u. 432 u. Abb. 153. 2) Zoan Andrea (Bartsch 4) oder Gio. Ant. da Brescia (Passavant V, p. 76, No. 7) zug.

DER H. SEBASTIAN. — *Venedig,* Baron Giorgio Franchetti. (Aus den Sammlungen des Kard. Bembo, der Familie Gradenigo und der Scarpa in La Motta.) Leinwand, 2,10 × 0,91 m. Etwas beschädigt. S. p. 343 ff., Abb. 110.
Anonimo Morelliano, p. 22. — *(G. B. Bianchi),* Descrizione della Pinacoteca Scarpa. Oderzo 1872. — *Molmenti,* Archivio Veneto VIII (1874), p. 190. — *Campori,* Lettere artistiche inedite, Modena 1866, p. 351 (Brief Lazzaras an G. M. Sasso v. 9. März 1805). — Selvatico-Vasari III, p. 423.

H. FAMILIE, Halbfiguren. — *Mantua*, S. Andrea, Kapelle Mantegnas. Leinwand, 0,70 × 1,69 m. Stark gefirnisst, nachgedunkelt und übermalt. S. p. 347 ff., Abb. 104 u. 111.
Phot.: Alinari, Anderson.

(?) DIE TAUFE CHRISTI. — *Mantua*, S. Andrea, Kapelle Mantegnas. Lebensgrosse Figuren. Leinwand. S. p. 348, Abb. 112. Nach Mantegnas Zeichnung von einem Schüler ausgeführt.
Phot.: Anderson.

(?) GEMÄLDE DER KAPELLE MANTEGNAS IN S. ANDREA ZU MANTUA. — S. p. 348 ff., Abb. 56. 113. 114. 115. 116. 135. 158. 159. 160. 162 und am Schluss der Vorrede. Nach Zeichnungen des Meisters von Schülern in Fresko ausgeführt.
Phot.: Anderson und Premi (Mantua).

DER PARNASS (TRIUMPH DER VENUS). — *Paris*, Louvre No. 1375. (Aus der Samml. des Kard. Richelieu.) Leinwand, 1,60 × 1,92 m. Ringsum soll ein Stück angesetzt sein, was aber höchst fraglich scheint. S. p. 367 ff., Taf. XXII und Abb. 119.
Phot.: Braun, Giraudon.
Kopien: Zeichnung nach der tanzenden Muse in der Mitte: München, Kupf.-Kab. No. 3066. — Eine vorzügliche, stark restaurierte Tuschzeichnung nach der tanzenden Muse ganz rechts, die aber doch nur für eine gute, alte Kopie, nicht für eine Originalzeichnung Mantegnas zu dem Bilde angesehen werden kann, besitzt Herr von Beckerath in Berlin.

DER SIEG DER TUGEND (MINERVA) ÜBER DIE LASTER. — *Paris*, Louvre No. 1376 (wie 1375). Leinwand, 1,60 × 1,92 m. S. p. 374 ff., Taf. XXIII.
Phot.: Braun, Giraudon.

DER TRIUMPH MERKURS U. DES COMUS (DAS REICH DER EROTISCHEN KUNST). — *Paris*, Louvre. Von Mantegna begonnen, von Lorenzo Costa vollendet. S. p. 376 ff., Abb. 120.
Phot.: Braun.

DER TRIUMPH SCIPIOS. — *London*, National-Gallery No. 902. (Aus den Samml. Cornaro-Mocenigo und Lord Vivian.) Leinwand, 0,72 1/2 × 2,68 m. S. Selvatico-Vasari III, p. 424 f. S. p. 380, Abb. 121.
Phot.: Braun, Hanfstängl.

SIMSON UND DELILA. — *London*, National-Gallery No. 1145. (1883 aus der Sammlung Sunderland als Zeichnung erworben.) Leinwand, 46 1/2 × 36 cm. S. p. 387 f., Abb. 122.
Phot.: Braun.

DAS URTEIL SALOMOS. — *Paris*, Louvre (Zeichnungen 241). Leinwand, 46 1/2 × 37. S. p. 388, Abb. 123.
Phot.: Braun, Giraudon.

(?) MUTIUS SCAEVOLA. — *München*, Kupferstich-Kabinett (Zeichnungen No. 3069). (Aus der Samml. Thomas Lawrence.) Tempera auf Leinwand in bräunlich-dunkelgrauem Ton mit hellen Lichtern auf hellbräunlichem Grunde, 41 × 34 m. (Beschnitten.) Werkstattarbeit. — S. Helbings Monatsberichte, München 1901, p. 255, Taf. 36. — S. p. 388.

TUCIA UND SOPHONISBE. (?) (Sommer und Herbst genannt). — *London*, National-Gallery No. 1125. (Aus Samml. Hamilton.) Leinwand, je 72 × 23 cm. S. p. 389 f., Abb. 124. 125.

Phot.: Braun, Morelli. *Waagen*, Treasures III, p. 304. *Crowe & Cavalcaselle* V, p. 413. — *Morelli*, Gallerien zu München u. Dresden, p. 230: von einem tüchtigen Nachahmer des Mantegna.

JUDITH. — *London,* Mr. John Edward Taylor. Leinwand, $64^1/_2 \times 30$ cm. S. p. 390, Abb. 126.

DIDO. — *London,* Mr. John Edward Taylor. Leinwand, 64 × 30 cm. S. p. 390, Abb. 127.

JUDITH. — *Dublin,* National-Gallery No. 442. (Aus der Samml. Malcolm.) Leinwand, $46 \times 35^1/_2$ cm. S. p. 390, Abb. 128.

EINE SIBYLLE UND EIN PROPHET. — *London,* Montague House, Duke of Buccleuch. Ausgestellt 1872 Accademy. Leinwand, ca. 58 × 48 cm. S. p. 390, Abb. 129.

II. ZEICHNUNGEN.

ENTWURF ZU DEM FRESKO: JACOBI GANG ZUM RICHTPLATZE, IN DER EREMITANIKAPELLE. — *London,* Hon. A. E. Gathorne Hardy ($16^1/_2 \times 25^1/_2$ cm). Federzeichnung auf rötlich-grauem Papier. S. p. 108 f., Abb. 32.

Alte Kopie danach: Paris, Louvre (No. 2242 [60]).

JUDITH. — *Florenz,* Uffizi. Bez.: ANDREAS MANTINIA MCCCCLXXXXI. S. p. 393, Abb. 133.

Phot.: Alinari, Brogi, Braun. S. Vasari III, p. 402.

Kopien: Paris, Louvre; *München,* Kupferstichkabinett (3067, Lithographie von Strixner); *London,* British Museum, Malcolm 325. Tuschzeichnung (30 × 19 cm) unvollendete, schwache Kopie.

MADONNA MIT DEM KINDE THRONEND, UNTEN EIN ENGEL. — *London,* British Museum. S. p. 427, Abb. 151.

Phot.: Braun.

MARS SITZEND, VENUS UND DIANA NEBEN IHM STEHEND. — *London,* British Museum ($36 \times 31^3/_4$ cm). Federzeichnung, getuscht. Mars mit rötlichem, Venus mit blauem Schatten modelliert, alle Lichter mit Weiss gehöht. S. p. 391 f., Abb. 130.

Phot.: Braun.

KAMPF DER TRITONEN. — *Chatsworth,* Duke of Devonshire. Federzeichnung für den Kupferstich Bartsch 17. S. p. 425 f., Abb. 150.

Phot.: Braun, New Gallery Phot.

ALLEGORIE DER FORTUNA UND DER VIRTUS. — *London,* British Museum. Getuschte Federzeichnung ($28^1/_2 \times 45$ cm). S. p. 392 f., Abb. 131. 132.

Phot.: Braun. S. *Waagen*, Treasures I, p. 227. Kupferstich danach von Zoan Andrea (Bartsch 17—18).

ENTWURF ZU EINER STATUE VIRGILS. — *Paris,* Louvre (2240 [58]). Durchstochen und mit der Feder retouchirt. Originalität zweifelhaft. S. p. 422, Abb. 149.

Phot.: Giraudon. — S. Gazette des Beaux-Arts 1866, XX, p. 486; *Morelli*, Gallerien von München und Dresden, p. 233: Fr. Bonsignori.

EIN KRANKER MANN. — *London*, British Museum. S. p. 427, Abb. 152.

Phot.: Braun.

III. KUPFERSTICHE.

DIE GRABLEGUNG IN DER BREITE (Bartsch 3). (305 × 440 mm.) — Die besten Abdrücke: Berlin, Pest, München. Abb.: *Delaborde,* Grav. av. Marcant, p. 89, Amand Durand IV, 3,27, Phot. Alinari, Heliogravure d. Reichsdruckerei. Müntz, Hist. de l'art p. l. Ren. II, p. 808. S. p. 420 f., Taf. XXV, Abb. 146.

Kopien: Kupferstiche: Zoan Andrea (Bartsch 3) gegenseitig. — *Anonym.* (Zani, Enciclopedia II, 9, p. 13) gegenseitig. S. Naumanns Archiv für die zeichn. Künste VI, p. 220. — *Jean Duvet* (Bartsch 6) gegenseitig.

Zeichnungen: Oxford, Christchurch College. *Paris,* Louvre. *Venedig,* Accademia, auf 2 Blättern des Raffael zugeschriebenen Skizzenbuches.

Gemälde: Gruppe der Frauen in einer Kreuzigung im Museo Correr in Venedig (II, 96). — Oberdeutsche Schule, Mitte des XVI. Jahrh. Museum des Stiftes Klosterneuburg. Abb. in: Drexler u. List. Tafelbilder d. Museums d. Stiftes Klosterneuburg. Wien 1901, Taf. XXXI.

Holzrelief (mit Abweichungen): Rom, Graf Gregor Stroganoff.

Majolicaplatte (Teil): Padua, Museo Civico.

Plaquette: Grablegung, Molinier 220. (Gruppe der heil. Frauen nach Mantegnas Kupferstich kopiert.)

DER AUFERSTANDENE CHRISTUS ZWISCHEN ANDREAS UND LONGINUS (Bartsch 6), (330 × 325 mm). — Die besten Abdrücke: Berlin, Sammlung Davidsohn; Dresden; Paris; München; Rom, Vatican. Abb.: Amand Durand II, 3, 26, Heliogravure d. Reichsdruckerei. Müntz, Hist. de l'art II, p. 809. S. p. 421 ff., Abb. 147 u. 148.

Kopien: Kupferstich von Giov. Ant. da Brescia (Bartsch 3).

Zeichnungen: München, Kupferstichkabinett No. 340 (Lithogr. von Strixner (Christus u. Andreas). — Frankfurt, Städel-Institut No. 4206. — Denon, Monuments des Arts du dessin, Paris 1829. II, pl. 118.

Miniatur (Andreas allein in einer Initiale S.): Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Fresko (Andreas), *Francesco Benaglio* zug., am Pfeiler zur Linken der Cappella Pellegrini in S. Anastasia in Verona. — Longinus kopiert in dem Fresko der Begegnung des heil. Antonius mit Ezzelino in der Scuola del Santo in Padua.

Plaquette: Grablegung, Molinier 220, der Krieger zur Linken kopiert nach Longinus.

MADONNA MIT DEM KINDE SITZEND (Bartsch 8), (230 × 235 mm). — I. Zustand: Ohne die Heiligenscheine. II. Zustand: Mit den Heiligenscheinen. Beste Abdrücke: British Museum in London; Wien, Akademie; Berlin. Abb.: Delaborde, p. 84. Müntz, Hist. de l'art I, p. 300. S. p. 412 f., Taf. XXIV.

Kopien. Bilder: 1) Fr. Morone?, Verona, Museo No. 143. 2) Bonsignore zug. Venedig, Samml. Layard. 3) Veroneser Schule, XVI. Jahrh. (früher: Sieneser Meister). Frankfurt, Städelsches Institut No. 6. 4) Mantegna zug. London, Durlacher Brothers.

Miniatur: Verona, Museo No. 310. — Genua. March. Marcello Durazzo-Adorno. (Madonna mit Kind und vier Heiligen, von denen einer dem h. Andreas aus Mantegnas Kupferstich, Bartsch 6, ähnlich ist.)

Radierung: Rembrandt, Bartsch 63.

DER KAMPF DER TRITONEN (Bartsch 17), (328 × 440 cm). Zusammengehörig mit Bartsch No. 18. Beste Abdrücke: Wien, Albertina; Rom, Vaticana; Bassano. Abbildungen: Amand-Durand VI, 3, 25. Müntz, Hist. de l'art I, p. 269. S. p. 414 ff., Abb. 144.

Kopien: Kupferstich von Daniel Hopfer (Bartsch 48). — Triton auf der l. Seite: Zeichnung, Lorenzo Costa zug. British Museum, Malcolm 241. — Der Stich ist benutzt von *Sodoma* im Friese der Fresken im Kreuzgange in Monte Oliveto. — *Zeichnung* von Albrecht Dürer (Wien, Albertina, Braun 534).

DER KAMPF DER SEEKENTAUREN (Bartsch 18), (328 × 440). Zusammengehörig mit Bartsch No. 17. Beste Abdrücke: Wien, Albertina; Rom, Vaticana; Rom, Gall. Nazionale (grün); Florenz, Uffizi (braun); Paris, Bibl. Nat.; London, Brit. Mus. etc. Abbildungen: Amand-Durand VI, 4, 39; Delaborde, Grav. av. Marcant. p. 271. S. p. 414 ff., Abb. 145.

Kopien: Kupferstich von Daniel Hopfer (Bartsch 47). — Terrakottareliefs in Ravenna, Bologna, Cremona, Lodi und Brescia. S. *A. G. Meyer,* Oberital. Frührenaiss. d. Lombardei. Berlin 1900, II, p. 100. S. *Delaborde,* Gazette archéologique III (1877), p. 1 und Gravure avant Marcantoine p. 269 ff. und dagegen *Heydemann,* Hallesches Winckelmann-Programm 1879, p. 66, und *Rubbiani,* Archivio storico dell' Arte VIII (1895), p. 229. — Plaquette, *Molinier* II, p. 48, No. 411 (Berlin). — Zeichnung in Chatsworth, Samml. d. Duke of Devonshire (die linke Hälfte). — Fresko an einem Hause in Via S. Agostino in Treviso (die Seegötter auf den Hippokampen). — Glasfenster im Dome zu Como. (S. *Molinier,* Plaquettes I, p. XXVIII.) Vgl. auch *Lichtwarck* im Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. V (1884), p. 86.

DAS BACCHANAL BEI DER KUFE (Bartsch 19), (295 × 430 mm). Zusammengehörig mit Bartsch No. 20. Beste Abdrücke: Berlin; Florenz, Uffizi; Paris, Bibl. Nat. Abbildungen: Amand-Durand VI, 2, 17; Reichsdruckerei in Berlin. S. p. 414 ff., Abb. 143.

Kopien: Kupferstich von Zoan Andrea (Passavant 41) gegenseitig. — Kupferstich von Unbekanntem (Brit. Mus. 23) gleichseitig. — Kupferstich von Giov. Ant. da Brescia (Wien, Albertina). S. Ottley. II, p. 505. — Kupferstich von Daniel Hopfer (Bartsch 49).

Zeichnung: London, Mr. Heseltine (gegenseitig). — Zeichnung nach dem auf dem Fasse schlafend sitzenden Bacchanten: Frankfurt a/M., Städel-Inst. No. 4203. Zeichnung nach dem Manne mit dem Faun auf der Schulter: Bonsignore zug. Oxford, Christchurch College.

Der Mann mit dem Füllhorn zur Linken ist kopiert in: Fresko in Treviso, Via Fiumicelli, Casa Pezzi; Kupferstich von Nicoletto da Modena (Bartsch 49); Zeichnung von Dürer (Lehrs, Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung II (1881), p. 283; Zeichnung von P. P. Rubens (Berlin No. 1557, bez.: Mantegna).

DAS BACCHANAL MIT SILEN (Bartsch 20), (288 × 443 cm). Zusammengehörig mit Bartsch No. 19. Beste Abdrücke: Wien, Akademie; Florenz, Uffizi; London, British Museum. S. p. 414 ff., Abb. 136.

Kopien: Gemälde in der Galleria Ala-Ponzoni in Cremona s. Crowe & Cavalcaselle V, p. 441. — Kupferstich von Zoan Andrea? (Passavant 42) gleichseitig. — Nielloartiger Stich. Passavant 645, Dutuit 330. — Zeichnung von Albrecht Dürer (Wien, Albertina, Phot. Braun 533).

Anm.: Das als Zeichnung im Palazzo Bianchi in Genua ausgestellte Blatt mit dem Faun, der die Bacchantin auf dem Rücken trägt (aus der Samml. Durazzo), ist ein Fragment des Kupferstiches und *keine* Zeichnung.

NACHRICHTEN ÜBER VERLORENE ODER VERSCHOLLENE WERKE MANTEGNAS.

I. GEMÄLDE.

ALTARBILD für S. Sofia in Padua. 1448. S. Vasari III, p. 387; Scardeone p. 372; Magagnò, Rime, Venezia 1659, IV, p. 98; Ridolfi, Maraviglie (1648), I, p. 69.

ALTARBILD DER H. CHRISTOPH UND ANTONIUS in Verona. S. Vasari III, p. 392.

ALTARBILD für die Kapelle im Castello in Mantua. S. Vasari III, p. 394—396. Brief Mantegnas vom 26. April 1464. Baschet, Gaz. d. Beaux-Arts 1866 (XX). (S. Dokumente.)

FRESKEN DER KAPELLE INNOCENZ' VIII. Vatican, Belvedere. S. Vasari III, p. 400; Taja, Descrizione del. Vaticano 1750, p. 49; Chattard, Nuova Descrizione d. Vaticano. Rom 1762—67. III, p. 141. S. p. 311 ff. Kopie nach dem Bildnis des Papstes in der Ambraser Portraitsammlung Erzh. Ferdinands von Tirol. S. Jahrb. d. Kunsts. d. A. Kaiserh. XVII, 1 (Wien 1896), p. 139.

URTEIL SALOMONIS. Reggio, Bischof Paolo Coccapani (1650 ca.). Campori, Raccolta di Cataloghi p. 148.

DAVID, Chiaroscuro. Mantua, Castello di Corte, Stanza detta la libreria. Inventar von 1627. D'Arco, Arti e artefici in Mantova II, p. 162.

TOBIAS, ESTER, ABRAHAM, MOSES (a guazzo). Mantua, Castello, Libreria. Inventar von 1627. D'Arco II, p. 164.

(?) JUDITH (tavoletta . . . . opera d'Andrea Squarcione). Inventario di Lorenzo de' Medici von 1492. S. Müntz, Les collections des Médicis au XV s. Paris 1888, p. 78.

SUSANNA MIT DEN BEIDEN GREISEN. Parma, Palazzo del giardino. Inventar. Palazzo del Giardino in Parma ca. 1680. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 303.

GEBURT CHRISTI. Ferrara, Cappella della Duchessa Margherita Gonzaga, 1591 restauriert. Campori, Pittori d. Estensi, in: Atti etc. d. Deputaz. di stor. Patria. III, III, 2, p. 575.

GEBURT CHRISTI. Bologna, Galleria Bonfiglioli 1757. Campori, Racc. di Cat., p. 618.

GEBURT CHRISTI, aus der Sammlung König Karls I. von England im Mai 1650 in Somerset-House zum Verkauf gestellt. S. Cosnac, Les Richesses du palais Mazarin (Paris 1884), p. 413 ff., No. 66.

FLUCHT NACH ÄGYPTEN. Mantua, Schloss. Inventar. Karls II., Herzogs von Mantua von 1665. D'Arco II, p. 182.

DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD. Mantua, Castello, piccola Galleria (aus der Mirandola). Handschr. Anm. des Gio. Batt. Vianini in einem Exemplar des Cadioli, Descriz. di Mantova, zu pag. 29.

CHRISTUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN. Ferrara, Cappella della Duchessa Margherita Gonzaga; 1591 restauriert. S. Campori, Pittori d. Estensi, Atti etc. III, III, 2, p. 575.

CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN. Ebenda. Timoteo di Giusti bittet in einem Briefe aus Verona vom 10. Nov. 1549 Kard. Ercole Gonzaga um eine Kopie des Bildes (Brief im Arch. Gonzaga in Mantua. Mitteilung von Dr. Luzio).

DIE EHEBRECHERIN VOR CHRISTUS (Brustbilder). Mantua, Castello (dann von Nys für König Karl I. von England gekauft). Inventar von 1627. S. D'Arco II, p. 153.

DIE AUSSENDUNG DER APOSTEL. Padua, S. Spirito. Ridolfi, Meraviglie I, p. 70.

DIE GEISSELUNG CHRISTI. Verona, Museo Moscardo. Notizie del Museo Moscardo 1656, p. 468? (S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 441, Anm. 112).

DIE GEISSELUNG CHRISTI. Berlin, Kgl. Schlösser. Für Barbara von Brandenburg gemalt und von Abbate Conte d'Ayala der Königin von Preussen überreicht. — Mémoires de l'Académie Roy. des scienses et belles lettres, Berlin 1805. Belles lettres p. 17; D'Arco II, p. 27 nota.

CHRISTUS DAS KREUZ TRAGEND (Halbfiguren). Mantua, Castello, Korridor von S. Barbara. Inventar von 1627. S. D'Arco II, p. 153. — Vielleicht identisch mit dem Bilde des Kard. Mazarin. S. Cosnac, Les Richesses du palais Mazarin, Paris 1884, p. 302, No. 997 u. p. 413, No. 157.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE (klein). Mantua, Castello. Inventar von ca. 1700. S. D'Arco II, p. 186. — Vielleicht ist dieses Bild jenes mit der „instoria del limbo", von dem Mantegna in einem Briefe vom 28. Juni 1468 an den Markgrafen (s. Dokument 39) spricht.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE. Venedig, P. Anselmo Oliva. S. Ridolfi, Meraviglie I, p. 69; Crowe & Cavalcaselle V, p. 440, Anm. 112.

DIE GRABLEGUNG. Neapel, S. Domenico. Brief M. A. Michiels vom 20. März 1524. S. Cicogna, Intorno la Vita di M. A. Michiel, in: Memorie d. Istituto Veneto 1860 (IX), p. 411.

DIE GRABLEGUNG. Verona, Galleria S. Bonifazio. S. Nagler, Künstler-Lexikon VIII, p. 260.

DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI. Mantua, Castello, Camera dell' Imperatrice. Inventar von 1627. S. D'Arco II, p. 165.

DIE HIMMELFAHRT CHRISTI. Mantua, S. Andrea. S. Ridolfi, Meraviglie I, p. 71.

DIE MARIEN AM GRABE. Ferrara, Palazzo Ducale. S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 1; Crowe & Cavalcaselle V, p. 417.

TOTER CHRISTUS. Ferrara, Conte Roberto Canonici. Inventar von 1632. S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 117; Crowe & Cavalcaselle V, p. 219 u. 441.

TOTER CHRISTUS. Bologna, Casa de Lodi ora Zacconi. S. Lamo, Graticola di Bologna (von 1560), Bologna 1844, p. 30; Crowe & Cavalcaselle V, p. 441.

DER ERLÖSER, aus S. Pietro de' Benedettini in Perugia während der französ. Revolution in die Sammlung des Kapitols übertragen. S. Giornale di erudizione artistica VI (1877), p. 23.

MADONNA MIT KIND UND SINGENDEN ENGELN. Für Matteo Bossi, Abt von Fiesole gemalt. Vasari III, p. 394: mit dem Bilde der Berliner Gallerie No. 27 (s. p. 127 ff. und Abb. 47) identisch?

MADONNA. Fresko in der Cappella dell' Incoronata in S. Pietro (Duomo) in Mantua. S. Susani, Nuovo Prospetto di Mantova. Mantova 1834, p. 17. Das Gemälde ist an seinem Platze nicht mehr vorhanden.

MADONNA MIT KIND MIT PETRUS UND HIERONYMUS. Verona, Galleria San Bonifazio. Nagler, Künstler-Lexikon VIII, p. 260.

MADONNA MIT KIND, JOHANNES UND ZWEI HEILIGEN IN HALBFIGUREN. Florenz, Signor Bernardo Giunti. S. Ridolfi, Meraviglie (1648) I, p. 71. Von Waagen (Treasures, Suppl. I, p. 72) mit der Madonna Eastlake (jetzt in Dresden) identifiziert.

MADONNA MIT KIND. Klein, grau in grau. Venedig, Signor Jacopo Pighetti. S. Ridolfi, Meraviglie (1648) I, p. 71; Crowe & Cavalcaselle V, p. 440, Anm. 112.

MADONNA MIT KIND UND SERAPHIM. Ferrara, Pal. Ducale. Inventar von 1493. S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 1; Crowe & Cavalcaselle V, p. 404, Anm. 24. Wahrscheinlich identisch mit dem Bilde in der Brera in Mailand. (S. p. 321.) S. auch Baschet, Gazette d. Beaux-Arts 1866, XX, p. 482. Kopie danach: ebendort. S. Venturi, L'Arte I (1898), p. 380.

MADONNA MIT KIND, JOSEPH UND MAGDALENA. Venedig, Spedale degli Incurabili, Sagrestia. S. Boschini, Ricche minere d. pittura Veneziana. Venezia 1674. Sest. Duro 21; Crowe & Cavalcaselle V, p. 440, Anm. 112.

MADONNA MIT KIND. Verona, Samml. Bernasconi. S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 401, Anm. 16: Vermutlich von einem der Benagli.

MADONNA MIT KIND UND SECHS HEILIGEN. Samml. König Karls I. von England, s. Virtue Catalogue; Crowe & Cavalcaselle V, p. 413, Anm. 41.

DER H. BENEDICTUS. Padua, S. Benedetto. S. Anonimo Morelliano (ed. Frizzoni) p. 67 (ed. Wien, p. 28: später nachgetragen).

S. BERNARDINUS. Fresken aus seiner Geschichte. Mantua, S. Francesco. S. Cadioli, Descrizione p. 60 (Schüler Mantegnas); D'Arco I, p. 54, II, p. 228.

KOPF DES H. HIERONYMUS. Mantua, Castello. Inventar von 1627. S. D'Arco II, p. 160.

DER H. JUSTINIANUS. Verona, Samml. Bernasconi. S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 401, Anm. 16: Antonio da Pavia?

DER H. LUDWIG VON FRANKREICH. Mantua, S. Francesco (über der Kanzel). S. Ridolfi, Meravigilie (1648), I, p. 71.

DIE H. MAGDALENA. Vicenza, Museo Gualdo (ca. 1650). S. Nuovo Archivio Veneto VIII (1894), p. 203.

DER H. MARCUS. Padua, S. Giustina. S. Fr. Zanotti, Pinacoteca d. I. R. Accad. Veneta di B. A., Venezia 1834. II, p. 70.

DIE H. OSANNA MIT ANDEREN HEILIGEN DES ORDENS. Mantua, S. Vincenzo. S. Cadioli, Descrizione p. 110 (Schule Mantegnas).

DER H. SEBASTIAN. Rom, Sg. Gio. Maldura (2 zu $1^1/_2$ palmi). Kupferstich von Filippo Tosetti (Anfang des XIX. Jahrh.).

MARTYRIUM DES H. SEBASTIAN. S. Mrs. Jameson, Sacred and legendary Art (1874) II, Taf. zu 412/13.

LEGENDE DES H. SEBASTIAN AUF SIEBEN TAFELN. Rom, Sammlung der Königin Christine von Schweden (1689). S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 358; Crowe & Cavalcaselle V, p. 441, Anm. 112.

DREI ENGEL MIT DEN LEIDENSWERKZEUGEN U. ZWEI KINDER. Mantua, Gaetano Susani (Erben), aus S. Francesco stammend. S. D'Arco I, p. 50.

BILDNISSE KAISER FRIEDRICHS III. UND KÖNIG CHRISTIANS VON DÄNEMARK. Mantua. Castello di Corte. Erwähnt von Mario Equicola, Cronica di Mantova (Mantova 1521), fol. 86ª. S. p. 257, Anm. 2.

(?) BILDNISSE BORSOS VON ESTE UND FOLCOS VON VILLAFUORA (1449). Ferrara, Pal. Ducale: S. Campori, Pittori d. Estensi, p. 357; Crowe & Cavalcaselle V, p. 417, Anm. 51 (fälschlich als von 1459); Venturi, Rivista storica italiana I (1884), p. 607, Anm. 1. (Siehe p. 41.)

BILDNIS DES MATTEO BOSSI. S. Maffei, Verona illustrata III, p. 181.

BILDNIS DES GIROLAMO VALLE. Padua, Eremitanikirche. S. Scardeone, Antiq. Patav. p. 239.

BILDNISSE MARCHESE LODOVICOS UND SEINER GATTIN BARBARA. S. Briefe Mantegnas vom 2. August 1471 und vom 6. Juli 1477. S. Dokumente 44 u. 69. S. a. Campori, Raccolta di Cataloghi p. 447. Kopien danach sind vielleicht die aus der Samml. Hamilton stammenden Bilder, die vor Kurzem mit der Sammlung Cernuschi in Paris versteigert worden sind. S. Waagen, Treasures III, p. 298, Selvatico-Vasari III, p. 422. — Ein späterer Kupferstich danach im British Museum. S. Müntz, Hist. de l'art. p. l. Renaiss. I, p. 153.

BILDNIS EINES AUGUSTINERMÖNCHES. Padua, Dr. Fusaro. S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 373; Selvatico in Vasari III, p. 415 f. (als bei Sg. Gius. Barbieri befindlich).

BILDNIS DER ISABELLA VON ESTE. S. Brief Isabellas an Jacopo d'Atri vom Januar 1493 und vom 20. April 1493 an die Gräfin d'Acera. S. Emporium XI (1900), p. 347 und Dokumente.

BILDNIS DER MADDALENA GONZAGA, Gemahlin Giovanni Sforzas da Pesaro. S. Vernarecci, La libreria di Giov. Sforza, im Arch. storico per le Marche e l'Umbria III, p. 522 u. Luzio-Renier, Mantova e Urbino p. 54, Anm. 5.

DOPPELBILDNIS DES JANUS PANNONIUS UND DES GALEOTTO MARZIO DA NARNI. S. p. 183. Anonimo Morell. (Bassano 1800), p. 144 u. 255; Crowe & Cavalcaselle V, p. 387, Anm. 25 und p. 395, Anm. 2.

REITERBILDNIS DES KÖNIGS MATTHIAS CORVINUS VON UNGARN. Rom, Campo di Fiori. S. Paolo Giovio. Elogia virorum bellic. virtute illustr. lib. III, 159; Crowe & Cavalcaselle V, p. 441, Anm. 112. Kopie danach im Museum Giovios in Como.

BILDNIS EINES RECHTSGELEHRTEN. Verona, Studio Curtoni, dann von Alessandro II. Pico della Mirandola erworben. S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 196; Crowe & Cavalcaselle V, p. 441, Anm. 112.

BILDNIS. Mantua, Castello. Inventar von ca. 1700. D'Arco II, p. 186.

MUTIUS SCAEVOLA (kleines Bild in Bronzefarbe). Venedig, Casa Francesco Zio (1512). S. Anonimo Morelliano ed. Frizzoni p. 179, Wiener Ausg. p. 94. Crowe & Cavalcaselle V, p. 440, Anm. 112; Selvatico-Vasari III, p. 426. Vgl. Bathoe, Catalogue of pictures at Whitehall. London 1757.

GESCHICHTE GATTAMELATAS. Padua, Haus bei S. Lucia. S. Scardeone, Antiqu. Patav., p. 372; Ridolfi, Meraviglie (1648), I, p. 69.

DIE TRIUMPHE NACH PETRARCA. Mantua, Castello. Brief Sigismondo Cantelmos. S. Campori, Lettere artistiche p. 5; Baschet, Gazette des Beaux-Arts 1866 (XX), p. 485; D'Ancona, Origini del teatro italiano. Torino 1891, Appendix. — S. p. 297 f. und Dokumente.

DIE MELANCHOLIE. Tafelbild mit 16 singenden und tanzenden Kindern. Ferrara, Principe Cesare Ignazio d'Este (1685). S. Campori, Racc. di Cataloghi p. 328; Crowe & Cavalcaselle V, p. 441, Anm. 112.

ALLEGORISCHE GESTALT (eine der Jahreszeiten). Paris, Samml. Reiset. Selvatico Comm. zu Vasari (Ed. Lemonnier) V, p. 193. Crowe & Cavalcaselle V, p. 436, Anm. 89 und III, p. 178 (Botticelli).

EIN MEERESSCHIFF MIT EINIGEN FIGUREN (Jonas? Arion? oder identisch mit der *Nave d'Enea*). Mantua, Studio Isabellas von Este. Inventar von 1542. S. D'Arco II, p. 134.

EIN BEKLEIDETES KIND. Samml. der Gonzaga von Novellara (XVIII. Jahrh.). S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 642.

VIER WEISSGEKLEIDETE FRAUEN IM GRÜNEN. Verona, Galleria Calduna. S. Persico, Descrizione di Verona, 1820, I, p. 131, App. II, p. 320; Nagler, Künstler-Lexikon VIII, p. 260.

EINE TOTE FRAU. Ferrara, Cappella della Duchessa Margherita Gonzaga (1591). S. Campori, Pittori d. Estensi, Atti d. Dep. d. stor. patr. III, III, 2, p. 575.

EIN MANN, DER MIT EINER KERZE DIE TREPPE HINAUFSTEIGT. Parma, Palazzo del Giardino. Inventar von 1680. S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 285; Crowe & Cavalcaselle V, p. 441, Anm. 112.

EINE GESELLSCHAFT SINGENDER MÄNNER. Aus der Sammlung König Karls I. von England im Mai 1650 in Somerset-House zum Verkauf gestellt. S. Cosnac, Les Richesses du palais Mazarin (Paris 1884), p. 413 ff., No. 159.

ZWEI KÖPFE. Reggio, Bischof Paolo Coccapani (1640 ca.). S. Campori, Racc. di Cat. p. 149, 151. Crowe & Cavalcaselle V, p. 441, Anm. 112.

EIN BILD IN BRONZEFARBE MIT VIER FIGUREN. Mantua, Studio di Isabella d'Este. Inventar von 1542. S. D'Arco II, p. 134.

BILD, „DESSEN GEGENSTAND NICHT ZU ERKLÄREN IST". Ferrara, Cappella della Duchessa Margherita Gonzaga (1591). S. Campori, Pittori d. Estensi, Atti d. soc. di stor. patr. III, III, 2, p. 575.

VERSCHIEDENE BILDER. Venedig, Studio des Ottavio de Tassis. S. Sansovino, Venezia descritta 377 (?); Crowe & Cavalcaselle V, p. 440, Anm. 112.

FRESKEN AN EINEM HAUSE AUF DER PIAZZA DEL LAGO IN VERONA. Ridolfi, Meraviglie (1648) I, p. 70.

II. ZEICHNUNGEN.

URTEIL SALOMONIS und drei andere unbedeutende Zeichnungen. Reggio, Bischof Coccapani (ca. 1640). S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 154 und 159.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE. Venedig, P. Anselmo Oliva. S. Ridolfi, Meraviglie (1648) I, p. 71.

TRIUMPH in Aquarell. Samml. der Gonzaga von Novellara (XVIII. Jahrh.). S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 645.

HERKULES MIT DEM LÖWEN. Ferrara, Roberto Canonici (1632). S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 126.

EIN HERRSCHER THRONEND VON SEINEM HOFSTAATE UMGEBEN. Samml. der Gonzaga di Novellara. S. Campori, Racc. di Cataloghi, p. 673.

PROSPEKTIVISCHE ZEICHNUNGEN. Im Besitze von Andrea Gallerate, gesehen von Lomazzo S. Lomazzo Idea del Tempio della Pittura 1590, p. 17.

MINIIERTES ANTIPHONARIUM. Padua, Misericordia (Monache Benedettine). S. Brandolese, Pittura di Padova, p. 108.

FAMA, Federzeichnung. Ferrara, Principe Alfonso d'Este (ca. 1610). S. Campori, Raccolta di Cataloghi, p. 56. Vielleicht identisch mit der im Inventar der Güter des Roberto Canonici 1632 erwähnten Zeichnung? (Campori, Racc. di Cataloghi, p. 126).

ZEICHNUNGEN FÜR TEPPICHE. Vgl. Brief des Marchese Lodovico an Mantegna vom 9. Juli 1469. S. Braghirolli, Sulla Manifattura di arazzi in Mantova, in: Memorie d. Accad. Virgil. 1879/80, p. 19 und Diarii des M. A. Michiel vom 27. Dezember 1519 in Rom. S. Cicogna, Vita di M. A. Michiel, in: Memorie d. Istituto Veneto XI (1860), p. 405 f.

VERZEICHNIS
MANTEGNA ZUGESCHRIEBENER WERKE.

Dieses Verzeichnis kann in keiner Hinsicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben, schon darum nicht, weil der Begriff „zugeschrieben" zu wenig bestimmt ist. Es soll nur dazu dienen, über eine Reihe interessanter Werke, die mit Mantegna in mehr oder weniger engem Zusammenhang stehen, oder mit einer gewissen Berechtigung zu ihm in Beziehung gesetzt worden sind, Nachrichten verschiedener Art zusammenzustellen, und die Gelegenheit bieten, einige Andeutungen über ihren Kunstcharakter und über die Gründe, die ihre Ausschliessung aus dem Werke des Meisters veranlasst haben, zu machen.

I. GEMÄLDE.

DAS URTEIL SALOMONIS. — Fresko auf der Piazza d'Erbe in *Mantua*, am zweiten Hause von der Piazza S. Andrea aus. Lebensgrosse Figuren. Stark beschädigt.

Ziemlich derbe Arbeit eines Schülers Mantegnas.

JUDITH VOR DEM ZELTE DES HOLOFERNES MIT DER MAGD. — *Wilton House*, Lord Pembroke. Holz, $28\,^1/_2 \times 18\,^1/_2$ cm. Waagen, Treasures III, p. 151; Crowe & Cavalcaselle V, p. 422, Anm. 67 (von einem flämischen Maler nach einem Kupferstiche).

Schwache, kleinliche Arbeit eines späteren Nachahmers.

DANIEL IN DER LÖWENGRUBE. — *Mailand*, Ambrosiana. — Phot. Montabone.

Von einem Nachahmer Mantegnas.

DIE GEBURT CHRISTI (Anbetung der Hirten). — *Downton Castle* (Hereford), Mr. Bougthon-Knight. Abb. in Magazine of Art, 1882 Dezember, p. 77 und in: Yriarte, Mantegna (Paris 1901) Taf. p. 216/17; Schmarsow, Festschr. f. d. Kunsthist. Institut in Florenz p. 135 (Niccolò Pizzolo).

Zwei Zeichnungen zu diesem Gemälde befinden sich in Florenz, Uffizi (Madonna mit Kind) und in Windsor (die zwei Hirten), die aber beide nicht von Mantegna herrühren. Verf. hat das Bild nicht gesehen, der Abbildung nach ist es jedenfalls nicht von Mantegna, wahrscheinlich von einem sehr tüchtigen Schüler seiner frühesten (paduanischen) Zeit gemalt.

DIE GEBURT CHRISTI. — Fresko in *S. Maria delle Grazie bei Mantua*. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 442.

Schwache Arbeit eines Zeitgenossen Mantegnas.

DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN. — Winter-Exhibition, *London* 1875. No. 183, geliehen von W. Graham Esq. Holz, rund, 38 cm.

DIE VERKLÄRUNG CHRISTI. — *Venedig*, Museo Correr. S. Selvatico-Vasari III, p. 429; Morelli, Kunstkrit. Studien, München u. Dresden p. 231 (Giov. Bellini).

Jetzt allgemein als Jugendwerk Gio. Bellinis anerkannt.

DIE KREUZTRAGUNG (in Brustbildern). — *Oxford*, Christchurch College (71), aus der Sammlung Karls I. Leinwand, 63 × 77 cm. S. D'Arco II, 156; Crowe & Cavalcaselle V, p. 444 (Francesco Mantegna); Cosnac, Les Richesses du palais Mazarin (Paris 1884), p. 302 u. 413, No. 157.

Von einem Veroneser Schüler Mantegnas?

DIE KREUZTRAGUNG (in Brustbildern). — *Verona,* Museo No. 163 (Sammlung Bernasconi). Crowe & Cavalcaselle V, p. 401, Anm. 16 und p. 444. (Art des Francesco Mantegna).
Von einem Schüler Mantegnas.

DIE KREUZTRAGUNG (in Brustbildern). — *Florenz,* Museo Nazionale (Coll. Carrand).
Von einem Veroneser Schüler Mantegnas?

DIE KREUZTRAGUNG (in Brustbildern). — *Rom,* Galleria Doria-Panfili (No. 5). Crowe & Cavalcaselle V, p. 442 (Bonsignori?); Morelli, Kunstkrit. Studien, Borghese und Doria p. 357 (flämischer Meister). Es werden noch drei Wiederholungen in der Samml. Stroganoff in S. Petersburg (als Boltraffio), in der Samml. Campori in Modena (als Bonsignori) und in der Samml. Lombardi in Ferrara aufgeführt.

CHRISTUS AM KREUZE ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES. — *Paris,* Mad. André (von Bardini in Florenz).
Der Photographie nach zeigt das Bild grosse Verwandtschaft mit Liberale da Verona.

DIE KREUZIGUNG. — *New-York,* Historical Society. — S. Gazette d. Beaux-Arts 1896 (XV), p. 198 (nicht von Mantegna, sondern von Bonsignori oder Montagnana).

CHRISTUS AM KREUZE ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES. — *Venedig,* Museo Correr No. 28. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 442 (Ercole Roberti).

DIE KREUZIGUNG. — *Bologna,* Galleria Ercolani No. 155. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 441 u. 345 (Marco Zoppo).

DIE KREUZIGUNG. — *Cremona,* Signor Beltrami. — S. Selvatico-Vasari III, p. 417.

CHRISTUS AM KREUZE, MIT BRUSTBILD EINES STIFTERS. — *Verona,* Museo No. 361.
Bellineske Arbeit aus dem Anfange des XVI. Jahrh.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE. — *Bologna,* Pinacoteca (aus der Sammlung Zambeccari). — D'Arco II, 189?, Crowe & Cavalcaselle V, p. 441.
Nach dem Stich Mantegnas kopiert.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE. — *Genova,* Marchese Durazzo. — Campori, Lettere artistiche inedite, p. 325 (Brief Novellis an Mauro Boni 1797).

DIE KREUZABNAHME. — *Madrid,* Escorial. — Nagler, Künstler-Lexikon VIII, p. 264.

DIE KLAGE UM DEN LEICHNAM CHRISTI. — *Rom,* Gallerie des Vatican. — Morelli, Kunstkrit. Studien, Galleria Borghese u. Doria, p. 357 (Kopie von Buonconsigli nach Bart. Montagna); Crowe & Cavalcaselle V, p. 441. (Giovanni Bellini.)

DIE GRABLEGUNG (bezeichnet u. 1465 datiert)? — *Bukarest,* Samml. König Karls I. von Rumänien, No. 4. Holz, 65 × 50 cm.
Katalog der Sammlung (mit Abbildung).

DIE GRABLEGUNG. — *Mantua,* S. Andrea, Kapelle Mantegnas.
Rohe Arbeit in der Weise des Antonio da Pavia. S. p. 348.

DIE GRABLEGUNG. — *Cittadella,* Chiesa del Torresino. — S. Arch. storico d. Arte II (1889), p. 388.

DIE GRABLEGUNG MIT HEILIGEN. (Holz, 28 × 33 cm.) — *London,* Winter-Exhibition 1884, No. 275, geliehen von William Graham Esq.

DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI. — *Bergamo,* Galleria Lochis No. 169. (Photogr. Taramelli.) S. Morelli, Kunstkrit. Studien, München u. Dresden, p. 231 (Nachahmer Mantegnas). — *Kopie* danach in *Padua,* Museo Civico N. 19 (Samml. Capodilista). Crowe & Cavalcaselle V, p. 393, Anm. 36.
Von einem Schüler Mantegnas.

DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI. (Holz, 42½ × 30½ cm.) — *London,* National-Gallery No. 1106. (Francesco Mantegna.) Aus den Samml. Capponi, Sandford, Coningham, His de la Salle. Gegenstück zu No. 639 u. 1381.
Von einem guten Schüler Mantegnas aus seiner frühesten Zeit. Vgl. die Kupferstiche nach Mantegna, Bartsch No. 2, 4, 5. S. p. 110 Anm. Vielleicht nach einer Zeichnung Mantegnas von einem Künstler, der zwischen Jacopo Bellini und Crivelli steht.

DIE DREI MARIEN AM GRABE CHRISTI. (Holz, 42½ × 30½ cm.) — *London,* National-Gallery No. 1381. (Francesco Mantegna.) Aus Samml. Capponi und Lord Taunton. Gegenstück zu No. 639 u. 1106.
(Vielleicht das von Waagen (Treasures II, p. 49) in der Samml. Labouchere in Stoke erwähnte Gemälde?) Von derselben Hand wie die Auferstehung London, Nat.-Gall. No. 1106.

NOLI ME TANGERE. (Holz, 42½ × 30½ cm.) — *London,* National-Gallery No. 639. (Francesco Mantegna.) Aus der Samml. Duroveray, M. Edm. Beaucousin.
Von derselben Hand wie die Auferstehung und die drei Marien am Grabe London, Nat.-Gall. No. 1106 u. 1381.

DAS CHRISTKIND ALS WELTHERRSCHER. — *Richmond,* Sir Francis Cook.
Von einem Veroneser Künstler unter dem Einflusse Mantegnas.

STEHENDES CHRISTKIND. Fresko. — *Verona,* S. Zeno, Kreuzgang. — S. Speth, Kunst in Italien I, p. 37.

CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN IM SARKOPHAG, Halbfigur. — *Padua,* Museo Civico (aus d. Samml. Capodilista). Phot. Alinari, Abb. Thode, Mantegna, p. 4. — Rosetti, Descrizione di Padova 1780, p. 156 u. 333. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 373 Anm. 4 (Giambono od. Nerito). — Die Inschrift: „Opus Andreae Mantegna pat" ist gefälscht.
Werk eines Malers aus der Schule Pisanellos. S. p. 127 Anm. 2.

CHRISTI LEICHE ZWISCHEN ZWEI ENGELN. — *Venedig,* Museo Correr XVI, 3. Phot. Anderson.
Jetzt Giovanni Bellini zugeschrieben, dessen frühestem Stil das Bild jedenfalls sehr nahe steht.

CHRISTI LEICHE ZWISCHEN JESAIAS U. HIERONYMUS. (Holz, 68½ × 86½ cm.) *London.* Winter-Exhibition 1881, No. 188, geliehen von Sir William N. Abdy, Bart.

CHRISTI LEICHE. — *Venedig,* S. Giobbe. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 442 (von einem der Vivarini).

CHRISTUS SEGNEND ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES (Bruchstück). — *Belluno,* Museo Civico. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 441 u. 357 (Jacopo Montagnana). Kupferstich von M. Toller.

MADONNA DAS KIND SÄUGEND, Halbfigur. — *London,* Right Hon. A. H. Smith-Barry.
Von einem Veroneser Künstler des XVI. Jahrh.

MADONNA UND JOHANNES (Teil einer Kreuzigung?) — *Oxford,* Christchurch College (stark beschädigt).
Im Stil des Justus van Gent.

MADONNA THRONEND MIT DEM KINDE. — *Gosford House* bei Edinburgh, Earl of Wemyss.
Von einem Schüler Mantegnas. (Vgl. das Bonsignore zugeschriebene Bild der Madonna mit dem Kinde nach Mantegnas Kupferstich bei Lady Layard in Venedig.)

MADONNA THRONEND MIT DEM KINDE UND ENGELN, Teil eines Freskos. — *Mantua,* S. Francesco (Militärarsenal) Chorabsis. S. Arte e Storia, Serie III, vol. XX (1901), p. 107.
Gute Arbeit eines Schülers Mantegnas. Die beiden singenden Engelpaare ganz links und rechts sind ziemlich genau gegenseitig nach den Engeln im Mittelbilde des S. Zeno-Altars kopiert.

MADONNA MIT DEM KINDE MIT SEBASTIAN UND ANDEREN HEILIGEN. — *Mantua,* Museo. (Von der Façade von S. Sabastiano.) Stark beschädigt. S. Cadioli Descr. di Mantova p. 91; D'Arco, II, p. 243 No. 280; Susanni, Nuovo Prospetto di Mantova 1818, p. 75; Crowe & Cavalcaselle V, p. 442.
Von einem Schüler Mantegnas.

MADONNA. — *Mailand,* Duca Scotti (aus Casa Melzi). — Inschrift gefälscht. — S. Waagen in Raumers histor. Taschenbuch 1850, p. 471 ff.; Selvatico-Vasari III, p. 416; Crowe & Cavalcaselle V, p. 376, Anm. 10 (Liberale da Verona); Morelli, Kunstkrit. Studien, München und Dresden, p. 231 (paduanischer Nachahmer Mantegnas).
Das Bild ist ohne Zweifel ein Werk Butinones.

MADONNA MIT DEM KINDE UND ENGELN, Fresko. — *Bassano,* Museo Civico No. 58 (32). Vom Palazzo Pretorio. S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 358, Anm. 53 (Jacopo Montagnana [u. Bonsignori?] nach einem Karton Mantegnas); Arte e Storia IV (1885), p. 5.
Von einem Paduaner Schüler Mantegnas, der aber auch schon die Fresken des Castello di Corte in Mantua studiert hat.

MADONNA MIT DEM KINDE, HIERONYMUS UND H. BISCHOF, Halbfiguren, oben rund. — *Paris,* M^me^ André (von Bardini).
Mantegnesk, von Bonsignori?

MADONNA MIT DEM KINDE (Holz, $67^1/_2 \times 40^1/_2$ cm). — *London,* Winter-Exhibition 1892 No. 176. Geliehen von Henry Willet Esq.

MARIA IN ENGELSGLORIE (Himmelfahrt). — *Mantua,* S. Maria degli Angeli, Chor. S. Selvatico-Vasari III, p. 429; Crowe & Cavalcaselle V, p. 441.
Schwache, zeitgenössische Arbeit.

MADONNA MIT KIND, ANTONIUS ABBAS UND ANTONIUS VON PADUA. — *Pavia,* Galleria Malaspina. — S. Selvatico-Vasari III, p. 428: Inschrift gefälscht; Crowe & Cavalcaselle V, p. 442.

ZWEI ENGEL MIT DEN LEIDENSWERKZEUGEN. — *Mantua,* Casa Susanni. — S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 444, Anm. 124 (von mantegneskem Charakter).

DIE HH. ANDREAS UND LONGINUS, Fresko. — *Mantua,* S. Andrea, Vorhalle. — Donesmondi. Istoria ecclesiast. di Mantova 1612 (Correggio); Cadioli, Descrizione di Mantova p. 49.
Schule Mantegnas.

VERSUCHUNG DES H. ANTONIUS DURCH TEUFEL. — *Rom,* Galleria Doria-Panfili. — S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 354 u. 442 (Parentino); Morelli, Kunstkr. Studien, Gall. Borghese und Doria-Panfili p. 356 f. (Liberale da Verona?)
Von Bernardino Parentino.

S. APOLLINA UND S. MICHAEL. — *Louvre*, Legat. Nathaniel Rothschild (aus der Samml. Northwide). S. Chronique des Arts. 21. Okt. 1899.

DER H. BENEDICTUS. (100 × 49 cm.) — *Venedig*, Accademia No. 8 (Scuola Veneta).
Arbeit eines Schülers Mantegnas; das Bild ist im Stil dem Lukasaltar sehr verwandt.

DIE HH. HIERONYMUS UND ALEXIUS. — *Bergamo,* Galleria Lochis No. 159 und 161. — S. Morelli, Kunstkrit. Studien, München etc. p. 231 (Gregorio Schiavone).
Von Gregorio Schiavone.

DER H. JACOBUS UND ZWEI ANDERE HEILIGE (Halbfiguren). — *Verona*, Museo No. 564 (Samml. Angeli).
Schwaches Schulbild, das für ferraresisch gehalten wird.

DER H. LAURENTIUS. — *Neapel*, Museo Borbonico. — Nagler, Künstler-Lexikon VIII, p. 263.

DER H. LORENZO GIUSTINIANI. — *Verona,* Museo No. 134. (Maniera del Mantegna.)
Schule der Vivarini?

DER H. LUDWIG VON FRANKREICH. — *Rom,* Galleria Doria Panfili. — S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 354 (Parentino); Morelli, Kunstkr. Studien, Gall. Borghese und Doria-Panfili p. 356 f. (Liberale da Verona?)
Von Bernardino Parentino.

DER H. MARCUS (Brustbild). — *Frankfurt,* Städelsches Institut No. 18. — Bez.: ANDREAE MAN[tegnae discipuli?] LABOR (?). — S. Morelli, Kunstkrit. Studien, München und Dresden, p. 231 (Fr. del Cossa); Katalog der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts von Weizsäcker p. 40 No. 18. Von Frizzoni Bonsignori zugeschrieben. Vgl. Zanotto, Pinacoteca d. Acc. Veneta II, p. 70.

DIE H. OSANNA (?). — *Mantua,* Museo No. 18.
Rohe Arbeit im Stil der Vivarini.

DIE HH. PETRUS UND PAULUS. — *Gosford House* bei Edinburgh. Earl of Wemyss. — S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 362, Anm. 61 u. p. 443. (Montagnanas und Montagnas Stil.)

DAS MARTYRIUM DES H. SEBASTIAN. — *Padua,* Museo No. 11 u. 54. Fragmente eines Freskos aus S. Sebastiano. Kopie nach dem Ganzen: eine Zeichnung, die (wahrscheinlich aus der Casa Dondi-Orologio in Padua, s. Crowe & Cavalcaselle V, p. 362, Anm. 61) in den Besitz von Mr. Heseltine in London gelangt ist.

1. Krieger hockend mit seinem Schuh beschäftigt.
2. Marcus und Petrus Martyr mit drei knieenden Figuren (aus einer Darstellung des h. Marcus?). S. Rosetti, Descrizione di Padova 1780, p. 148; A. de Toni, Due affreschi di Scuola del Mantegna in: Bollettino del Museo Civico di Padova I (1898), n. 5—6. Andere Bruchstücke früher in der Samml. Gradenigo in Padua und bei Sgr. Tescari in Castelfranco.
Von einem Paduaner Schüler Mantegnas (Montagnana?).

EIN HEILIGER IN NISCHE STEHEND. — *Mantua*, S. Maria della Carità. — S. Crowe & Cavalcaselle V, p. 444, Anm. 124 (Mantegnesk).

AUFERWECKUNG EINER FRAU DURCH EINEN HEILIGEN (Tabitha durch Johannes?), Predelle in drei Darstellungen. — *Berlin*, Geh. Reg. Rat v. Kaufmann.
Sehr interessantes Werk eines Veroneser Schülers des jungen Mantegna.

MEDEA. — *Turin*, Marchese d'Harache. — S. Selvatico-Vasari III, p. 418.

MUTIUS SCAEVOLA. Fresko, stark beschädigt. — *Mantua*, an dem Hause Piazza Purgo 12.
Von einem Mantuaner Schüler Mantegnas, ganz in seinem Stil aber von sehr derber Ausführung.

BILDNISSE DER RÖMISCHEN KAISER, auf Holz. — *Berlin*, Geh. Leg.-Rat von Dircksen.
Deckenverzierung, in Nachahmung der Decke der Camera degli Sposi ganz in Mantegnas Stil von einem seiner Schüler ausgeführt.

DIE OCCASIO, Fresko. — *Mantua*, Museo No. 17 (Photogr. Anderson). Von einem Kamin im Hause des Marchese Biondi, stark restauriert.
Von einem Schüler Mantegnas (Antonio da Pavia?).

FRIES MIT PUTTEN UND TRITONEN, Fresko. — *Mantua*, an der Fassade des Hauses Via Cavour 37.
Von einem Schüler Mantegnas.

Auch in *Verona* werden Mantegna einige dekorative Fresken an Häusern zugeschrieben. Nur wenige der von älteren Schriftstellern erwähnten Gemälde haben sich erhalten: Am *Hause des Giolfino* bei Porta Borsari (Reiterkampf). Crowe & Cavalcaselle V, p. 401, Anm. 16 schreiben die Fresken Giolfino selber zu; sie sind jedenfalls nach Mantegna entstanden. — An einem *Hause bei S. Fermo in Pescheria* (Kriegergestalten), Crowe & Cavalcaselle V, p. 401. — An einem *Hause auf der Piazza d'Erbe*.
Im Stil Mantegnas.

BACCHANAL. — *Cremona*, Galleria Ala-Ponzone. — S. Selvatico-Vasari III, p. 418 Anm.
Kopie nach dem Kupferstiche Mantegnas.

BILDNIS DER ELISABETTA GONZAGA, HERZOGIN VON URBINO, fälschlich Isabella (für Isabetta = Elisabetta) genannt. — *Florenz*, Uffizi No. 1121. Phot. Alinari, Brogi, Abbildung bei Luzio u. Renier, Mantova e Urbino. Torino. 1893. — S. Selvatico-Vasari III, p. 422; Crowe & Cavalcaselle V, p. 507 (Francesco Bonsignori); Morelli, Studien, Gall. Borghese etc., p. 359 (Francesco Carotto).

BRUSTBILD DES GIANFRANCESCO GONZAGA (Vespasiano Gonzaga genannt). Holz, 62 × 48 cm. — *Bergamo*, Galleria Lochis No. 192 (Phot. Taramelli). — S. Selvatico-Vasari III, p. 423; Crowe & Cavalcaselle V, p. 429 (Mantegna, unmittelbar nach 1492 entstanden); Morelli, Kunstkrit. Studien, Gallerien von München etc. p. 231 u. Frizzoni, Arch. stor. d. Arte IV (1891), p. 167 (Bonsignori). — Kopie in der Porträtsammlung Erzhz. Ferdinands von Tirol. S. Kenner, Jahrb. der Kunstsamml. des österr. Kaiserhauses XVII, (1896) I, p. 208 m. Abb.

BRUSTBILDNIS EINES KRIEGERS. — Früher: *Rom*, Galleria Sciarà. (Phot. Braun.)
Die Inschrift scheint falsch zu sein. — S. Morelli, Kunstkrit. Studien, Gallerien von München und Dresden, p. 231 (Bonsignori).

BRUSTBILDNIS EINES GEISTLICHEN. — *Florenz,* Gall. Pitti No. 375. — Holz, 40 × 26 cm.

Schwache Kopie aus dem XVI. Jahrh., augenscheinlich nach einem verlorenen Originalbilde Mantegnas.

BRUSTBILDNIS EINES MANNES. — *Wien,* Gallerie Liechtenstein. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 442 (nicht Mantegna).

PROFILBILDNIS EINES JUNGEN RÖMISCHEN IMPERATORS, in Rund auf schwarzem Grunde mit Ornamenten auf Gold in den Ecken. — *Bamberg,* Städt. Gem.-Gall. No. 98.

Stark beschädigt und übermalt (echt?).

FRESKEN ÜBER DEM ALTAR DES H. VINCENTIUS FERRERIUS. — *Verona,* S. Anastasia. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 401. (Fr. Benaglio, Liberale oder Falconetto.)

DECKENGEMÄLDE: ACHT DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN MARIAE in ornamentalen Umrahmungen. — *Mantua,* S. Pietro, Sagrestia.

Interessante, aber ziemlich schwache Arbeit eines Paduaner Schülers Mantegnas, in der Art des Niccolo Pizzolo.

ZWEI HALBRUNDE MIT JE ZWEI PUTTI, die Tafeln mit Inschriften: (Hoc virtutis opus, und: Famam extendere factis) halten. — *Mailand.* — Phot. Dubray 260, 261.

Dekorative Arbeit eines Mantegnaschülers.

II. ZEICHNUNGEN.

(Die Kopien nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen Mantegnas sind bei den Originalen erwähnt.)

EIN SKIZZENBUCH. — *London,* Earl of Rosebery (Samml. H. Rothschild). — Gestochen von Francesco Novelli. Vgl. Briefe Novellis an Mauro Boni (1795) in Campori, Lettere artistiche inedite. Modena 1866, p. 307 ff. S. D'Arco II, p. 229 u. 231; Nagler, Künstler-Lexikon X, p. 281; Selvatico-Vasari III, p. 434; Waagen, Treasures, Suppl., p. 77. (Barker Coll. von Woodburn): Meisterwerk von Mantegna.

Nicht von Mantegna, sondern von einem ferraresischen Künstler der zweiten Hälfte des XV. Jahrh.

JUDITH MIT DER MAGD. — Bez.: ANDREAS MANTINIA MCCCCLXXXVI. — *Chatsworth,* Duke of Devonshire. — Federzeichnung, rot schattiert (36,5 × 24,5 cm). — S. Waagen, Treasures III, p. 356.

Kopie. — Vgl. den Kupferstich von Mocetto (Bartsch 1). S. Abb. 134, p. 394.

JUDITH MIT DER MAGD BEIM ZELTE. — Bez.: MCCCCLXXII. IV. ANDREAS MANTINIA. — *Chatsworth,* Duke of Devonshire (39,5 × 27,5 cm). — S. Waagen, Treasures III, p. 356.

Kopie. — Vgl. die Kupferstiche von Zoan Andrea (Bartsch 1) und von Giov. Ant. da Brescia (Passavant 28). S. p. 394.

MADONNA DAS KIND ANBETEND. — *Florenz,* Uffizi.

Studie zur Geburt Christi bei Mr. Boughton-Knight in Downton Castle.

ZWEI HIRTEN FÜR EINE GEBURT CHRISTI. — *Windsor Castle.*

Studie zur Geburt Christi bei Mr. Boughton-Knight in Downton Castle.

BESCHNEIDUNG. — *Turin*, Kgl. Bibliothek. — Crowe & Cavalcaselle V, p. 442.
(Miniatur von Francesco Mantegna oder Caroto).

VERSPOTTUNG CHRISTI. — *Wien*, Albertina (Sc. R. I. A. S. R. 22).
Zeichnung zu einem Kupferstich der Florentiner Schule, Bartsch XIII, p. 257, No. 12.

KREUZIGUNG. — *Florenz*, Uffizi. — Phot. Alinari.
Von einem schwachen Nachahmer des jungen Mantegna.

FÜNF MEDAILLONS FÜR EIN KRUZIFIX. — *Frankfurt a. M.*, Städel-Institut 408—412. — Federzeichnungen, je 85—87 × 85—87 mm.
Feine sorgfältige Goldschmiedezeichnung im Stile Mantegnas.

ÄHNLICHE DARSTELLUNGEN. — *Wien*, Albertina 13129—33. — Federzeichnungen.

CHRISTUS AM KREUZE. — *London*, British Museum. — Waagen, Treasures I, p. 227; Nagler, Künstler-Lexikon VIII, p. 266.

MADONNA OHNMÄCHTIG, MIT JOHANNES UND DEN HEILIGEN FRAUEN (Teil einer Kreuzigung). — *Budapest*, Museum. (Samml. G. Rath.) Phot. Braun 22513.

ZWEI WÜRFELNDE SOLDATEN (Teil einer Kreuzigung). — *Berlin*, Herr A. v. Beckerath.
Vgl. die Mantegna zugeschriebene Zeichnung mit der Kreuzigung in den Uffizi in Florenz (Phot. Alinari).

SCHÄCHER AM KREUZE UND WÜRFELNDE SOLDATEN. — *Berlin*, K. Kupferstich-Kabinett 1525.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE. — *Paris*, Cabinet des estampes (vol. Ea. 31 rés.). — Federzeichnung (272 × 197 mm).
Aehnlich dem Kupferstich Bartsch 5.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE. — *Paris*, Ecole des Beaux-Arts. — Müntz, Hist. de l'art pend. la Renaissance I, p. 150/51 (Abb.)

KLAGE UM DEN LEICHNAM CHRISTI. — *Pest*, Museum I, 1. — Federzeichnung, weiss gehöht.
Schwache, spätere Zeichnung.

GRABLEGUNG. — British Museum. — Nagler, Künstler-Lexikon VIII, p. 264.
Aehnlich Raffaels Grablegung Borghese.

CHRISTUS STEHEND, SEGNEND, MIT ZWEI KLEINEN ENGELN. — *Berlin*, Herr A. von Beckerath (aus der Samml. Holford).
Von einem Schüler Mantegnas (Nicolò Pizzolo?). Vgl. Figuren Christi und der Heiligen in der Absis der Eremitanikapelle.

CHRISTUS STEHEND, SEGNEND. — *Paris*, Louvre. — Braun 409.
Von Girolamo Mocetto?

HALBFIGUR CHRISTI ALS SCHMERZENSMANN. — *Venedig*, Accademia No. 170. Federzeichnung.
Späte, schwache Zeichnung.

MADONNA MIT KIND. — *Florenz*, Uffizi No. 1450. Federzeichnung.
Zeichnung zu dem Bilde der Sammlung Ferrari, von einem Schüler Mantegnas. S. Venturi, L'Arte I (1899), p. 303 (m. Abb.).

DER H. GEORG. — *Wien*, Albertina.
Von Benedetto Montagna?, Zeichnung zu oder nach dem Kupferstich Montagnas (Bartsch 12).

MÄRTYRER (S. Jacobus), der von den Seinen Abschied nimmt. Rücks.: Toter Christus mit Engeln, und Skizze zu einem Deckengemälde. Zwei Sepiazeichnungen. *Radersleben*, v. Quast. S. Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, 1892, p. 35.

KOPF DES H. JOHANNES. — *Wien*, Albertina.
Nicht von Mantegna, schwache, umbrische Zeichnung.

JOHANNES DER TÄUFER. — *Mailand*, Ambrosiana (Band Resta).
Nach den Kupferstichen von Giulio Campagnola und Mocetto, die wohl auf eine Zeichnung Mantegnas zurückgehen, und von denen sich eine ganze Reihe von Nachbildungen in Zeichnungen erhalten haben.

H. HIERONYMUS (oder Markus?). — *Berlin*, Herr A. von Beckerath.
In der Komposition und Bewegung vorzügliche und ganz mantegneske Zeichnung, die aber, vielleicht infolge einer Ueberarbeitung, in den Einzelheiten nicht die Feinheit und Eigenart seines Stils zeigt.

H. PETRUS (?). — *München*, Kupferstich-Kabinett 3068 (3958). — Federzeichnung (130 × 57 mm). S. Morelli, Studien, Gall. von München und Dresden p. 116. (Liberale da Verona.)
Mantegnesk.

H. SEBASTIAN (?). — *Wien*, Albertina 2580. — Federzeichnung (170 × 100 cm). Phot. Braun.

MARTYRIUM DES H. SEBASTIAN. — *London*, Mr. Heseltine. — Tempera auf Leinwand (51 × 36 cm).
Wahrscheinlich dieselbe Kopie nach dem Fresko aus S. Sebastiano in Padua (in der Casa Dondi-Orologio), die von Crowe & Cavalcaselle (V, p. 362, Anm. 61) Montagnana zugeschrieben wird.

STEHENDER HEILIGER MIT BUCH. — *Venedig*, Accademia. Phot. Alinari. S. Morelli, Studien, Gall. Borghese u. Doria-Panfili p. 355.
Gehört zu der Gruppe der Bellini zugeschriebenen Zeichnungen.

SEGNENDER MANN (HEILIGER?). — *Florenz*, Uffizi 335. Phot. Alinari.

KELCH. — *London*, British Museum (aus den Samml. Arundel und Holford). — Gestochen 1640 von Wenzel Hollar (Parthey No. 2643 und Kopie danach). S. Waagen, Treasures II, 204.
Federzeichnung von grosser Feinheit im Stile Mantegnas.

AMOR MIT VERBUNDENEN AUGEN. — *Wien*, Albertina. — Phot. Braun.
Nicht von Mantegna.

BACCHUS AUF WAGEN MIT SECHS PUTTEN. — *Chatsworth*, Duke of Devonshire. Pinselzeichnung auf Pergament 247 × 184.
Schwache Zeichnung im Stil Mantegnas, ähnlich der Manier Zoan Andreas.

HERKULES DEN LÖWEN BEZWINGEND. — *Oxford*, Christchurch College. — Pinselzeichnung auf grau-gelbem Papier (26 × 18 cm). Phot. New Gallery.
Stimmt genau (gegenseitig) mit dem Kupferstich von Gio. Ant. da Brescia (Bartsch No. 11) überein. S. Abb. 156.

HERKULES UND ANTAEUS. — *Florenz*, Uffizi 395. Phot. Alinari.
Zeichnung zu (oder nach) dem Kupferstich von Giovanni Antonio da Brescia (Bartsch No. 13).

DER TOD DES ORPHEUS. — *London*, Earl of Rosebery (Coll. H. Rothschild). Phot. Dawson. Grosvenor Gallery Exhibition 1877/78. — Von Dürer kopiert (Ephrussi, Dessins de D. p. 66 u. 217. Thausing, Dürer p. 213—16).

Ferraresisch?

TRITONEN MIT SEEROSSEN. — *Paris*, Coll. Galichon. — Gazette des Beaux-Arts 1872, II, p. 154 m. Abb.

Vgl. ähnliche Darstellungen auf einem Friese in einer Kapelle links vom Chor in S. Anastasia in Verona und die Niellen von Peregrino (Dutuit 214). — Gute Zeichnung im Stil Mantegnas.

ZWEI SATYRN UND EINE NYMPHE. — *Wien*, Albertina. — Von Francesco Francia.

SILEN AUF EINEM ESEL BEI OPFERALTAR, um ihn Satyr, Bacchanten, ein Krieger und eine Frau mit einem Kinde. — *St. Petersburg*, Eremitage. Tuschzeichnung.

Von einem Bologneser Künstler, vielleicht von Peregrino da Cesena. S. „Opfer für Mars" in Verona und „Antikes Opfer" d. Samml. Arundel.

DAS OPFER FÜR MARS. — *Verona*, Museo No. 241. — Phot. Lotze. — Pinselzeichnung in bräunlicher Tusche mit Goldhöhung auf Pergament (31 × 23 cm).

Von einem Bologneser Künstler; vielleicht von Peregrino da Cesena, der die Komposition auch in einem nielloartigen Kupferstich ausgeführt hat. (Bartsch XIII, p. 139 No. 69; Passavant V, p. 219, No. 75; Duchesne 221; Dutuit 365).

ANTIKES OPFER. — Früher in der Samml. Arundel. — Gestochen 1638 von Wenzel Hollar (Parthey 465).

Zeichnung von demselben Bologneser Künstler, der die ebenfalls Mantegna zugeschriebenen Zeichnungen ähnlichen Gegenstandes im Museo in Verona und in der Eremitage in St. Petersburg gefertigt hat.

ZWEI KÄMPFENDE KENTAUREN. — *London*, Brit. Mus. Malcolm 332. Federzeichnung.

Schwach, Mantegnesk.

DIE VERLÄUMDUNG („Calumnia di apelle"). — *London*, Brit. Mus. (Aus Samml. Barnard, Lawrence und Esdaile.) Federzeichnung. Phot. Braun. S. Comyns Carr, Drawings by ital. Masters, London 1877, No. 2, p. 3 ff. — Förster, Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. VIII (1887), p. 46. — Kopiert von Rembrandt (Brit. Mus.).

Von einem Schüler Mantegnas (vgl. die Zeichnung: Christus in der Vorhölle in Paris, Cab. d. estampes). Vgl. den Kupferstich nach dieser Zeichnung von Girol. Mocetto (Passavant No. 11).

FRAU MIT FÜLLHORN, MERKUR MIT STAB. — *Paris*, Louvre 2241. (59). Getuschte Federzeichnung.

Schule Mantegnas.

URBS ROMA. — *London*, Brit. Mus. Malcolm App. II, 4.

Miniatur im Stil Mantegnas.

VIER PUTTEN MIT EINER MASKE. — *Paris*, Louvre 5072. Federzeichnung, rot und grün angetuscht.

Schule Mantegnas, nach einem Entwurf des Meisters. Vgl. die Plaquette, Molinier No. 79 und die Beschreibung in Sannazaros „Arcadia" (Torino 1888, p. 250 ff.).

ZWEI PUTTEN EINANDER UMARMEND. — *Mailand*, Ambrosiana. Federzeichnung. Phot. Braun.

Schule Mantegnas.

ANTIKE FRAUENGESTALT UMGEBEN VON ANTIKEN GERÄTEN. — *London,* Hon. A. Gathorne Hardy. Tuschzeichnung.
Mantegnesk.

ABONDANTIA (Frau mit zwei Kindern). — *Wien,* Albertina 1457. — S. Wickhoff, Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Kaiserhauses XIII, II (Wien, 1892), p. XIV, Fig. 1. (Gio. Ant. da Brescia.)
Von einem Schüler Mantegnas.

ALLEGORISCHE GESTALT, Frau, Zweig haltend, bei einem Kandelaber mit brennendem Feuer und zwei Putten. „V. D. O." — *Wien,* Albertina.
Federzeichnung hart und roh. Nicht von Mantegna.

HALBFIGUREN ZWEIER KÄMPFENDER JÜNGLINGE. — *London,* Brit. Mus. (1854—6—28—59). Federzeichnung.
Pollaiolesk (?).

FRAUENKOPF UND KINDERHAND. — *Chatsworth,* Duke of Devonshire (Album 100, No. 27).
Schwach, Mantegnesk.

RÖMISCHER KRIEGER. — *Rom,* Graf Gregor Stroganoff (Samml. Artaria). Federzeichnung. — S. Graph. Künste VII (1885), p. 69 m. Abb.
Im Stil der Gio. Bellini zugeschriebenen Zeichnungen, schwach.

ANTIKE FRAUENGESTALT. — *Brescia,* Coll. Martinengo. Federzeichnung.
Schwach, Mantegnesk.

FRAU BEI EINER HERME. — *Turin,* Bibl. Reale 16008. Getuschte Federzeichnung.
Schwach, Mantegnesk.

HALBFIGUR EINER FRAU MIT STAB UND ANDERE STUDIEN. — *Frankfurt,* Städel-Institut 6970.
Schule Mantegnas.

SCHREITENDER MANN EINEN VOGEL HALTEND. — *Paris,* Cab. des estampes. (vol. Ea. 31 rés.). Federzeichnung.
Schule Mantegnas, veronesisch?

STEHENDER MANN MIT SCHAUFEL. — *Oxford,* Christchurch College. Federzeichnung.
Gut, Mantegnesk.

NACKTER JÜNGLING AUF EINEM STEINE SITZEND. — *Oxford,* Christchurch College. Federzeichnung.
Gute Mantegneske Zeichnung.

KOPF EINES ALTEN MANNES. — *Lille,* Musée Vicar. — S. Müntz, Hist. de l'Art p. la Renaiss. I, p. 152/53.
Florentinisch?

BRUNNENFIGUR. — *London,* Earl of Warwick. Federzeichnungen. — Abb.: Grosvenor Gallery-Catalogue. (Phot. Dawson.)
Schule Mantegnas. — Eine ähnliche Darstellung gestochen von Zoan Andrea nach (Mantegna?) Bartsch 5. Kopie danach in Chatsworth.

STUDIENFIGUREN: Mann mit Buch, bärtiger Heiliger, Jüngling mit Buch. — *Chatsworth,* Duke of Devonshire (Album 100, No. 32). — Federzeichnung.
Mantegnesk, vgl. Zeichnung zur Abführung Jacobi.

MINIATUREN. — Plinius, Historia Naturalis. *Turin,* Bibl. Naz. I, 1,22. — S. Carta im „Resto del Carlino" 21 u. 27. Nov., 1896 u. „Corriere della Sera" 16/17. Nov. 1896.
Nicht von Mantegna.

Blatt eines gedruckten Livius. Decas III, liber I. — *Wien,* Albertina 2587.

Antiphonarium ad usum eccl. S. Cosmae et Damiani. — *Armitage Bridge House.* Thomas Brooke, S. F. A.
Die Miniaturen sind trotz der (später hinzugefügten) Inschrift nicht von Mantegna, sondern von einem ferraresischen Künstler. S. p. 451 Anm.

III. KUPFERSTICHE.

DIE GEISSELUNG CHRISTI (Bartsch 1. Zani, Enciclopedia II, 7, p. 211, Kopie. Portheim, Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1886), (375 × 292 mm). — Abbildungen: Amand-Durand VII, 2, 19; Delaborde, Gravure avant Marcantoine, p. 85; Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsamml. VII (1886), p. 216. Müntz, Hist. de l'art pent. la Ren. I, p. 293. — S. p. 109f. u. 408ff., Abb. 137.
Kopie (nach Bartsch, nach Zani Original) mit der Landschaft im Hintergrunde. — *Kopie* im Stil Gio. Antonios da Brescia (Bassano 172, Fragment). — *Zeichnung* nach der Kopie (Bartsch) in Erlangen, Universitäts-Bibliothek (VI, A. 30).

DIE GRABLEGUNG IN HOCHFORMAT (Bartsch 2), (465 × 360 mm). — Abbildung: Heliogravure der Reichsdruckerei. — S. p. 110 u. 408ff., Abb. 138.
Kopien. Kupferstiche: 1. Giovanni Antonio da Brescia (Bartsch 2, nach Zani u. Passavant das Original von Mantegna). Mit Inschrift über dem Kreuz und vier Vögeln, statt dreier. — 2. Gegenseitig, Tafel ohne Inschrift (Wien, Albertina), Passavant: Kopie B. — 3. Gleichseitig, 1516, Passavant: Kopie C. — 4. Gleichseitig, Passavant: Kopie D; ein Gegendruck in Berlin. — *Holzschnitt* in: Meditazioni di S. Bonaventura, Venezia 1500. 4°. S. Arch. Storico d. Arte V (1892), p. 105 m. Abb. — *Zeichnung* (nach dem unteren Teile): Paris, Louvre No. 5069. — Zeichnung (nach der Madonnengruppe): Chatsworth, Duke of Devonshire (Waagen, Treasures III, p. 356).

DIE KREUZABNAHME (Bartsch 4), (450 × 355 mm). — I. Zustand, unvollendet, ohne die Wolken, der Baum weiss (Brit. Mus.). II. Zustand von der vollendeten Platte. — Abbildung: Heliogravure der Reichsdruckerei. — S. p. 110 u. 408ff., Abb. 139.
Kopien: Kupferstich von Marius Kartarus (Bartsch 5). — *Gemälde,* A. Altdorfer zug., in Basel bei Dr. Daniel Burckhardt. — *Zeichnung* (mit Hinzufügung der beiden Schächer u. anderer Figuren): Jobst Amman zug., in Mailand, Ambrosiana, (Band vari disegni II, F, 232). — *Plaquette,* Molinier No. 384.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE (Bartsch 5), (426 × 343 mm). — Abb.: Amand-Durand VI, 1, 7; Delaborde, Grav. av. Marcant. p. 95. — S. p. 110 u. 408ff., Abb. 140.
Kopien. Kupferstiche: Anonym (Passavant: Kop. A, Zani, Enciclop. II, 9, p. 65). — Zoan Andrea zug. (Hamburg). — Marius Kartarus (Bartsch 6). Passavant: Kopie B. — *Zeichnungen:* Paris, Ecole d. Beaux-Arts (Phot. Braun, Giraudon 171. Gaz. d. Beaux-Arts 1890, II, p. 294. Müntz, Hist. d. l'art p. la Renaiss. I, p. 150—151). — Paris, Cab. des Estampes (vol. Ea 31 rés.). — *Gemälde:* Bologna, Pinacoteca. — Genua, Marchese Durazzo (Campori, Lettere artist. inedite p. 325, Brief Novellis an Mauro Boni 1797). — Holzrelief von Peter Döll (1548) im Museum zu Berlin, Allegorie auf die göttliche Heilsordnung, wo in der linken unteren Ecke Mantegnas Kupferstich kopiert ist.

DER SCHMERZENSMANN (Bartsch 7), (207 × 111 mm). — S. p. 343 u. 432, Abb. 153.

Nach einer Zeichnung zum Gemälde in Kopenhagen von einem Schüler Mantegnas gestochen.
Kopie: Kupferstich: Zoan Andrea (Bartsch 4) gegenseitig (nach Passavant V, p. 76 n. 7 von Gio. Ant. da Brescia) 170 × 126 mm.

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE (Madonna in der Grotte). Bartsch 9 (390 × 282 cm). Abbildungen: Phot. Alinari, Amand-Durand VII, 1, 9, Heliogravure der Reichsdruckerei. Müntz, Hist. de l'art II, p. 599. — S. p. 409 ff., Abb. 141.

Nach der Gruppe des Mittelbildes im Triptychon der Uffizi in Florenz von einem Schüler Mantegnas gestochen.

DER HEILIGE SEBASTIAN (Bartsch 10, Passavant: Gio. Ant. da Brescia No. 34), (230 × 92 mm). — S. p. 432, Abb. 154.

Von Zoan Andrea nach einer Zeichnung Mantegnas gestochen?

DER TRIUMPH CÄSARS. DIE VERWALTUNGSBEAMTEN DES FELDHERRN (die Senatoren genannt), Bartsch 11 (288 × 271 mm). — Abb.: Delaborde, Gr. av. Marcant p. 97. Müntz, Hist. de l'art I, p. 243. — S. p. 304 f. u. 432, Abb. 102.

Von einem Schüler nach einer Zeichnung Mantegnas gestochen.
Kopien: Kupferstich, gegenseitig, von Gio. Ant. da Brescia (Bartsch 7). — *Zeichnung*, Wien, Albertina (No. 2585).

DER TRIUMPH CÄSARS. DIE ELEPHANTEN (Bartsch 12), (287 × 259 mm). — Abb.: Delaborde, Gr. av. Marcant. p. 101. — S. p. 288 f. u. 430 ff., Abb. 94.

Von einem Schüler nach einer Zeichnung Mantegnas gestochen, und zwar von demselben, der den Stich Bartsch 13 ausgeführt hat.
Kopien: Kupferstich von Gio. Ant. da Brescia (Bartsch 8). — *Zeichnung* in der Ambrosiana in Mailand (Phot. Braun).

DER TRIUMPH CÄSARS. Soldaten mit Trophäen, unvollendet (Bartsch 13), (287 × 258 mm). — S. p. 288 f. u. 432, Abb. 96.

Kopien: Kupferstich, gegenseitig, Bartsch 14 (275 × 320 mm), mit der Säule. Abb.: Delaborde, Grav. av. Marcant. p. 105; Amand-Durand V, 3, 27. — S. p. 290 und 432, Abb. 97. — *Kupferstich*, gegenseitig, von Gio. Ant. da Brescia, Bartsch 9, nach Bartsch 14 kopiert (vgl. die Ornamente). — *Zeichnung* in Dublin, Nat.-Gallery, Cat. No. 2187.

HERKULES EINE SCHLANGE TÖTEND. Bartsch 15 (143 × 110 mm).

Von derselben Hand wie der Schmerzensmann (Bartsch 7), nach einer Zeichnung Mantegnas?

HERKULES UND ANTAEUS. Bartsch 16 (349 × 259 mm). — I. Zustand, unretouchirt, II. Zustand, aufgestochen. — S. p. 432, Abb. 155.

Nach einer Zeichnung Mantegnas von einem Schüler gestochen.
Kopien: Kupferstiche von Gio. Ant. da Brescia, Bartsch 14. — Anonym, Passavant V, p. 77 n. 16. — Von Hieronymus Hopfer, Bartsch 25. — *Fresko* in Castelfranco Veneto, Haus 570.

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE (Bartsch, App. 1 u. 2). — Zwei spätere Stiche nach einer Zeichnung von Mantegna. — S. p. 109 f., Abb. 33.

Kopie der Gestalt Christi nach Mantegnas Originalzeichnung? Berlin, Kupferstich-Kabinett No. 622 (6116—1878). S. p. 110 und Verzeichnis.

HERKULES UND ANTAEUS. Unbeschrieben. *Wien*, Hofbibliothek. — S. p. 409, Abb. 142.

Nach einer Zeichnung von Mantegna?

ZWEI BETTLER (zwei Hirten für eine Geburt Christi). Passavant 24 (150 × 110 mm). — Nagler, Monogr. I, n. 882, 4 (Altobello). Abb.: Müntz, Hist. de l'art. I, p. 305.

Vielleicht nach einer Zeichnung Mantegnas von Gio. Ant. da Brescia gestochen.

DER JUNGE GEFANGENE (ALLEGORIE DER KNECHTSCHAFT). Passavant 25 (201 × 130 mm). — Passavant V, p. 148 n. 3, als Altobello da Melone, ebenso Nagler, Monogr. I, p. 882, n. 3, und Ottley, Inquiry, p. 494, mit Abb.

Nach einer Zeichnung Mantegnas. — *Kopien: Kupferstich* von Adamo Scultor (Ghisi), Bartsch No. 103. — *Zeichnungen* (zu dem Stiche?) in Rennes, Museum. S. Mantz, Gazette des Beaux-Arts 1886 (34), p. 218. — Brit. Mus. Malcolm 329.

BILDNIS EINES GEISTLICHEN, in drei viertel Profil nach rechts (Bartsch 21), (133 × 120 mm).

Nicht von Mantegna, sondern nach einer Zeichnung im Stile Leonardos von Gio. Ant. da Brescia gestochen.

BILDNIS EINES GEISTLICHEN, in Vorderansicht (Bartsch 22), (134 × 100 mm).

Nicht von Mantegna, sondern nach einer Zeichnung im Stile Leonardos von einem Schüler Mantegnas (Gio. Ant. da Brescia?) gestochen.

BRUSTBILD EINES ALTEN MANNES, halb nach links, mit Kappe (Bartsch 23), (136 × 120 mm).

Nicht von Mantegna, sondern nach einer Zeichnung im Stile Leonardos von einem Schüler Mantegnas (Gio. Ant. da Brescia?) gestochen.

BRUSTBILDER DES MARKGRAFEN LODOVICO UND SEINER GATTIN BARBARA. — *London,* Brit. Mus. (116 × 170 mm). — S. Colvin, Portfolio VIII (1877), p. 61. — Abb.: Müntz, Hist. de l'art. I, p. 153. — S. Nachr. über verlorene Werke.

Später (moderner?) Stich nach einem Gemälde von Mantegna.

SCHRIFTQUELLEN.

(Zusammenstellung der wichtigsten auf Mantegna bezüglichen Stellen aus gedruckten oder für den Druck bestimmten Schriften, in chronologischer Reihenfolge.)

MS. dat. 1447, aber wohl später.

1. ULIXIS pro Andrea Mantegna pictore, dicto Squarsono, pro quadam moniali.

Quando fortuna e il ben disposto cielo
sciolse dal proprio nido alle salse onde
quel spirto divo, in chui natura infonde
virtu, che vince ognaltro col penelo.
Duno angelico volto soto un velo
che per stupore ogni anima confonde
el gia fu cinto de le sacre fronde
che di giove non teme alcun suo telo.
La mano industriosa et l'alto ingegno
limagine, raccolta nel concepto
scolpi in pictura propria viva et vera.
Non pigli adunque la sua mente a sdegno
sio desidero per qualunque affecto
eterna far la sua memoria in terra.

Modena, Biblioteca Estense. MS. III D. 22 (Rime del Petrarca e di altri).
Quadrio, Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia, Bologna e Milano 1739—49. VII, f. 101; *Moschini*, Vicende ecc. d. Pittura in Padova, p. 34; *Venturi*, im „Kunstfreund". 1885, p. 292; Versi del 400 e del 600, attinenti a pittori, od a cose di arte, tratti da Mss. Estensi. Publ. da *Hetty Spinelli, ò Connel,* Nozze Mazzòli-Venèri. Carpi 1892, p. 6.

Dieser angeblich ältesten Schriftquelle zu Mantegna seien noch zwei andere, wahrscheinlich gleichzeitige Sonette angefügt:

2. FILIPPO NUVOLONI. Per Philippum Nuvolonum vir. clar. ad Andream Mantegnam pictorem.

Converè che 'e figliol di Citarea
Me avesse vincto e colligato el cuore
S'io devesse esser condecente auctore,
Scriverti in rima, o glorioso Andrea.
Ma quel dolce ch' in te sempre parea
Mentre insieme eravam, quel grande amore,
M'insegna farti reverentia e onore,
E a te scrivendo tutto mi ricrea.
Si che tu fonte d'ogni ingegno altiero,
In cui natura ben quell' arte puose,
Sopra gli ambi roman Parasi e Apelle.
A te mie rime drizzano el sentiero,
Seco portando mille altre mie cose,
Forse indigne a te, docto, a me alte e belle.
E fa che ti sian quelle
Ioconde e grate, come io te le mando,
Tua persona gientil sempre affectando.

3. FELICE FELICIANO. Felice ad Andria antedicto compatre del Rev^mo Cardinale Mantuano pregandolo si voglia adoperar par lui di aconzarlo col dito monsignore secondo il parlamento auto insieme.

Dio te dia pace Andria speranza antica,
In cui summa virtute il mondo onora,
Ove di eterna fama ancor ristora,
Polligonio et Apelle si nutrica.
Tu sai con quanto affanno e gran fatica,
Vive colui che si ritrovi fora
D'alcun soccorso, e ch'el si vegga ancora
Morso da povertà, pongiente urtica.
Ricorro dunque a te come a signore,
Che pigli alcun pensier de la mia vita,
Che passar possi il tempo che gli avanza.
Non sente altro soccorso il tristo cuore,
Nè spera in altri che giamai lo aita,
Avendo posta in te la sua speranza.
Vale pictorum decus.

Modena, Biblioteca Estense MS. X B. 14 fol. 5 v. u. 7. — Versi del 400 e del 600, attinenti a pittori, pubbl. da *Hetty Spinelli, ò Connel.* Nozze Mazzòli-Venèri. Carpi 1892, p. 6 f.

1458.

4. JANI PANNONII Quinqueecclesiensis Episcopi Opera. Basileae. Per Joannem Oporinum. s. a. p. 232 ff. (Poemata, Utrecht 1784. II, I, p. 276.)

LAVS ANDREAE MANTE-|gnae pictoris Patauini. Elegia XVI.

QValem Pellæo fidum cum rege sodalem
Pinxit, Apelleæ gratia mira manus:
Talis cum Jano tabula Galeottus in una,
Spirat inabruptæ nodus amicitiæ.
Quas Mantegna igitur tanto pro munere grates,
Quasúe tibi laudes nostra Thalia canet?
Tu facis ut nostri uiuant in sæcula uultus,
Quamuis amborum corpora terra tegat;
Tu facis, immensus cum nos disterminet orbis,
Alter in alterius possit ut esse sinu.
Nam quantum à ueris distant hæc ora figuris?
Quid nisi uox istis desit imaginibus?
Non adeò similes speculi nos lumina reddunt,
Nec certans puro splendida lympha uitro.
Tam bene respondet paribus distantia membris,
Singula tam proprio ducta colore nitent.
Num te Mercurius diuina stirpe creauit?
Num tibi lac, quamuis uirgo, Minerua dedit?
Nobilis ingenio est, et nobilis arte uetustas:
Ingenio ueteres uincis, et arte, uiros.
Aedere tu possis spumas ex ore fluentes,
Tu Veneris Coæ perficere effigiem.
Nec natura ualet quicquam producere rerum,
Non ualeant digiti quod simulare tui.

Postremó, tam tu picturæ gloria prima es,
Quam tuus historiæ gloria prima Titus.
Ergo operum cultu terras cum impleueris omnes,
Sparseris et toto nomen in orbe tuum,
Ilicet accitus superas transibis ad arces,
Quà patet astriferæ lactea zona uiæ:
Scilicet ut uasti pingas palatia cœli,
Stellarum flammis sint uariata licet.
Cum cœlum ornaris, cœlum tibi præmia fiet,
Pictorum et magno sub Joue numen eris.
Nec tamen his fratres cedent pietate poetæ,
Sed tibi post Musas proxima sacra ferent.
Nos duo præsertim, quorum tua dextera formas
Perpetua nosci posteritate facit.
Interea hæc gratam testantur carmina mentem,
Vilior his Arabi thuris aceruus erit.

(1460, Uebersetzung 1482.)

5. ANTONIO AVERLINO FILARETE. — Trattato sull' architettura (ed. W. v. Oettingen, Samml. der Quellenschr. N. F. III, Wien 1890), p. 302:

Datomi questa commessione, io mandai, dove sapevo, che n'era nessuno [?], che a me pareva sufficiente. Intra gli altri ci venne un frate Filippo da Firenze; un Pietro dal Borgho, uno Andrea da Padova, detto Squarcione; uno Gusme da Ferrara; un'altro, Vincentio Bresciano et alcun' altro.

1463.

6. FELICE FELICIANO. Widmung seiner Inschriftensammlung an Mantegna.

Merenti. Pictorum principi ac unico lumini et cometae magniq. ingenii viro Andreae Mantegnae Patavo amicorum splendori Felix Felicianus Salutem. Felicis Feliciani Veronensis Epigrammaton ex vetustissimis per ipsum fideliter lapidibus exscriptorum ad splendidissimum virum Andream Mantegnam Patavum pictorem incomparabilem liber incipit.

Quae cuncta in hunc usque diem per civitates Italiae, et diversis in locis agrorum reperta tibi, Andreas, amico incomparabili dedicavi; cum quia te huiusmodi antiquitatis investigandae promptissimum, amantissimumque percepi; tum quoniam nihil est apud me potius et antiquius, quam te fieri perquam doctissimum, atque omnibus in rebus pracelaris consumatum virum evadere: quod porro futurum minime vereor, si studueris una cum corporis, et fortunae bonis quae animi sunt quoque connectere; quibus nomen illustre proculdubio comparabis, et immortale, cum eiusmodi sit eorum natura, ut mortem quodammodo ipsam vincere videantur, et interimere. . . . . Veronae, Id. Jan. MCCCCLXIII.

Codex der Bibl. Capitulare in Verona. S. Maffei, Verona illustrata vol. 3, p. 196 (Ed. 1825—26); *Corpus. Inscript. lat.* vol. VI, 1, p. XLII, vol. X, p. 1.

1475.

7. MATTEO COLAZIO. — Opusculi di Retorica. — Venetiis per Bernardinum de Novaria 1486. Ein Brief an Antonio Siculo artibus studentium Rectori dignissimo (der 1475 Rektor war) enthält die Worte:

. . . Andream Mantegnam Patavum multo opere clarum . . . .

1486.

8. ANTONIO CREMA. Cronaca manoscritta posseduta dalla Bibl. Guastallese al 1486: la archetipa camera del castello di Mantova picta per Mes. Andrea Mantinea, el primo homo de li disegni over picture che se retrova in tutta la macchina mondiale.

D'Arco II, p. 27 (n. 1 u. 2).

9. MATTEO BOSSI. *Celsus de Rosinis*, Lyceum lateranense (Rom 1649), II, p. 24, spricht von Gemälden im Monasterium Montanum in Verona, für die Bossi Inschriften verfasst habe.

Ebenda p. 59: Delubro item piissimo Ecclesiasticos ornatus adiecit plurimos, et qui clarissimorum pictorum eius aevi amicitiam coleret, Costae, Franciae, Mantineae ab immortali illorum pennicillo icones obtinuit ipsa morte maiores.

Zwischen 1481 und 1490?

—— Ad Aloisium Antillam de reditu suo, deque Mantinea insigni pictore Epistola LXXXIIII in: Recuperationes Faesulanae, Bologna, Plato de Benedictis 1493, fol. L 2^{b}— L 3^{a}—. *(Ep. 74: 3. Kal. Dec. 1481, Ep. 96: VI. Kal. Nov. 1490.)*

. . . . . Mantineam nostrum audio filii mortem dolentius ac gravius ferre: cui digne compatior, atque condoleo: cum propter seipsum *inter pictores unicum plane: qui primam gloriam nostro aevo est assecutus:* et si de prisci loquendum est: Zeusim ipsum, et Apellem et quotquot aeternae memoriae gratissima consecravit antiquitas, facile non modo sit aemulatus: sed vel aequarit, si non superarit: tum propter iuvenem: cuius obitu Heu quantum spei est surreptum Italiae, qui foelicibus suis coeptis nobis pollicebatur egregium se paternae laudis heredem futurum: Sed quod solet secundissimis in rebus accidere: tantam invidit fortuna, vel ut fidelius dicam: Deus ipse non tulit in patre et filio gloriam: ne adhuc mortales, beati sibi viderentur. Docet enim verum natura ac humana fragilitas desperatione praesentium quaeritanda esse futura, et mobilitate fluitantium semper et transeuntium diligenda coelestia atque mansura. Quantum praestat penniculo, praestet et animo noster Andreas: ingenio ne dixerim: quod plane altissimum habet, et omnia providens atque complectens. Sed incidunt quaedam in vita ita gravia et tolleratu difficilia: ut sapiens quandoque succumbat: nisi fidis erigator amicorum lacertis: quod tu quantum per te potes, ex me quoque quem semper audivit, efficito. Vale amicorum deliciae: ac pro me ora.

Um 1490?

10. BAPTISTA MANTUANUS Sylvarum libri, liber II sylva VI.

Bap. Mant. in Andream Matiniam pictorem.

Sicut agenorei surgunt ubi cornua tauri
Praecipiti iam vere solum putescit & arva
Luxuriant, ridentque novi per gramina flores
Sic studiis haec nostra viget florentibus aetas
Ingeniisque bonas torpore vetantibus artes.
Sed tuus in primis ut pleno cynthia cornu
Andrea splendescit honor. Tu caetera vincis
Sìdera luce tua. Tantum illustrata labore
Et pictura tuo, quantum Romana poesis
Virgilio & graiae Smyrnaeo carmine musae.

Dedala monstravit tibi se natura; modumque
Quo res ipsa facit. Tu viva coloribus ora
Fingis: & umbrati fallunt mortalia vultus
Lumina. Posse loqui credas animata putantur
Membra tepens sanguis venas & spiritus implet
Nec Tabulis herere pedes, sed vera videntur
Figere & alterno vestigia linquere gressu.
Frons oculi vivos aedunt & brachia gestus
Sic varios animi motus ostendit imago,
Sic levis affectus manus est imitata latentes
Et verum mentita decus, simulata verentur
Ora humana ferae, volucres ad inania tecta
Vt venere, nihil possint ubi sidere nactae
Praecipiti fraudem properant evadere lapsu.
Pictus aper setis horrens & lumine torvo
Dentibus in falcem ductis armatus & ira
Allatrare canes iuvenumque audacia corda
Aspectu frigere facit, fugere columbae
Examines aquilam: pueri timuere colubrum
Ars tua tanta potest, tantas industria vires
Obtinet, ut vivis aequare carentia vita
Possit, & humanos etiam deludere sensus.
O vetus o foelix laudati temporis aetas
Desine te iactare, suos extollere ludos
Graecia iam cesset certamina ponat olympus.
Posteritas iam vincit avos, melioribus astris
Utimur optati labuntur ab aethere fluxus.
Quid gnidiae veneris, quid te suspendit apellis
Gratia? protogenis tabulas & zeusidis uvas
Parrhasii quid cernis aves. Quid signa myronis
Lysippique vides? Quid te spirantia tardant
Marmora praxitelis, statuaeque euphranoris? omne
Phidiacum superatur ebur. Polycletica virtus
Sordet: & Andreae perdit collata decorem.
Tu decus Italiae, nostri tu gloria saecli.
Tu patrui immortalis honos, concedere laudem
Patria post Livium debet tibi grata secundam.
Ingenio laetata tuo tibi semper apertas
Ostendit pictura fores, tibi porrigit omnes
Divitias: penorisque sui penetralia pandit.
Ergo suum recte voluit te Mantua civem.
Largaque magnanimus statuit tibi premia princeps.
Nec dolet antenor te regna Bianoris olim
Praeposuisse suis: quando graviore senecta
Mantua & antiquae praecellit origine gentis.
Artis apex ubi consistis vetat altius ire:
Quid superest nisi picturis infundere vitam?
At Iovis hoc, hic siste gradum. Sed in ocia solvi
Cum nequeat virtus, manus exercenda: nec artem

Jam, sed magno operum numero sine crescere laudem.
Tu potes aethereo deponere numina coelo:
Atque animas monstrare oculis, mirabile, nostris.
Quod natura nequit. Superos mortalibus ergo
Sensibus exponas: nobisque ostende tonantem:
Phidiacumque iovem conficta que numina vero.
Vince deo, quod si meritis tua premia virtus
Non habet aequa, nihil pendas: mortalia virtus
Vera supergrediens sua premia quaerit in astris.
Longa igitur triplices ducant tibi stamina parcae.
Nestoreosque dies & Matusalemia saecla
Aetherei donent animi, post funera coelum.

·: FINIS :·

Baptistae Spagnuoli Mantovani Carmelitae Opera Omnia s. l. e. a. (nach 1499) fol. 48b bis 49b. Ed. 1502, Bologna fol. 49b.

Um 1491.

11. JACOPO SANNAZARO, Arcadia ed. M. Scherillo. Torino 1888, p. 250/251.

et subito ordinò i premii ad coloro de lottare volessono, offrendo di dare al vincitore un bel vaso di legno di acero; ove, per mano del padoano Mantegna, artefice sovra tutti gli altri accorto et ingegnosissimo, eran dipinte molte cose; ma tra l'altre una Nympha ignuda, con tutti i membri bellissimi, dai piedi in fuori che erano come quegli dele capre. La quale sovra un gonfiato otre sedendo, lattava un picciclo Satyrello, et con tanta tenerezza il mirava, che parea che di amore et di carità tutta si struggesse; e'l fanciullo ne l'una mammella poppava, ne l'altra tenea distesa la tenera mano, e con l'occhio la si guardava quasi temendo che tolta non gli fusse. Poco discosto da costoro si vedean duo fanciulli pur nudi, i quali havendosi posti duo volti horribili di mascare, cacciavano per le bocche di quelli le picciole mani per porre spavento ad duo altri che davanti gli stavano; dei quali l'uno fuggendo si volgea in dietro et per paura gridava, l'altro caduto già in terra piangeva et non possendosi altrimenti aitare stendeva la mano per graffiarlo. Ma di fuori del vaso correva adtorno adtorno una vite carica di mature uve, et ne l'un de' capi di quella un serpe si avolgeva con la coda, et con la bocca aperta venendo a trovare il labbro del vaso, formava un béllissimo et strano manico da tenerlo.

Zwischen 1482 und 1494.

12. GIOVANNI SANTI Vita di Federico d'Urbino, Cronaca.

Poi risguardando el sito e la bellesa
De sì gran terra [Mantova] e poi dell' ampia corte [Castello di Corte]
Hebbe al mirar grandissima dolceza
Le mirabil picture e excelsa sorte
Dell alto ingegno e chiar de *Andrea Mantegna*,
A cui el ciel de gratia aprì le porte
Nella pictura sì excellente e degna
La qual fiorisce in questa illustre etade
E vie più che altri Andrea porta l'insegna
De sua excellentia e grande auctoritade.
El Duca adunqua, qual solemne opifice,
Quelle picture in tanta dignitade

Considerando del valente artifice
Laudava cum bon termine e extollea
Cum sue parole e laude magnifice. —
Et certamente la natura *Andrea*
Doctò di tante excelse e degne parte,
Che già non so, se più doctar poeta;
Perchè de tucti i membri de tale arte
Lo integro e chiaro corpo lui possede,
Più che huom de Italia o delle externe parte.
Trovasi ben tallor che in una excede
Alcun grande huom, ma qual consydra bene,
Como l'opere sue a noi dan fede,
Vedrà, che primamente lui si tiene
El gran disegnio, vero fondamento
Della pictura; e in lui secondo viene
De inventione un lucido ornamento,
Tal chè, se spente fusse e morte in tucto
Le fantasie, secondo io vedo e sento,
Foran rinate in lui cum tanto fructo
De chi, subcede e vien de drieto ad ello,
Che posse senza affano essere instructo.
Nè mai huom prese o adoperò el penello
O altro stil, che de l'antichitade
Cum tanta verità fusse quant' ello
Chiar subcessore, nè cum magiur beltade,
E se'l dir non è troppo, ei lor avanzi,
L'excede tucta quella vetustade;
Per cui io el pono a tucti quanti innanzi.
Poi diligentia e vago colorire,
Cum tucti i termini suoi e varij distanzi,
Moventia de disegnio, e fà stupire,
Qalemque i scorti suoi vede e remira,
Che ingannan l'occhio e l'arte fan gioire.
La prospectiva, qual drieto se tira
Arithmetrica e insiem Geometria,
E l'alta Architectura a lei se invia.
Cum quanto ingegno in huom possibil sia
Reluce e splende, exprime in gran concepti,
Ond' io stupisco innella mente mia.
In summa quel, che molti alti intellecti
Nella pictura excelsa han dimostrati,
Reluce in lui cum sui termin perfecti.
Nè pretermesso ha ancor cum dolci e grati
Modi il rilevo, per che alla sculptura
Mostrar quanto i dea el cielo e i dolci fati.
Dunque meritamente la natura
De lui se pò lodare, e chi el promosse
Alla militia per sua gran pictura,

Da honesto zelo e gentil cor se mosse,
Per ricoprir l'infamia dei moderni,
Che ad avaritia lor mente en percosse.
Queste cose habiam detto cum sincero
Animo alla Pictura, e per laudare
Meser Andrea, che in ciò tien lo impero,
Che fea el Duca d'Urbin in se restare
Istupefacto allor quando el vedea
Le sue picture et arte singulare.

Federico di Montefeltre Duca di Urbino, Cronaca di Giovanni Santi. Nach d. Cod. Vat. Ottob. 1305, herausg. von H. Holtzinger. Stuttgart 1893, p. 187 ff. S. Schmarsow, Giovanni Santi, p. 4.

1502.

13. CAMILLO LEONARDI, Pisaurensis. Speculum Lapidum. Erste Ausgabe 1502 Pesaro, p. 45, spätere Ausgaben: Venedig 1516, Augsburg 1533. S. Notizia d'opere di disegno ed. Morelli, Bassano 1800, p. 145 f.

Nam in pictoria arte quis praestantior Petro Burgensi, Melozoque Ferrariensi, qui pingendi regulas Geometricis, Arithmeticis, ac perspectiuis regulis miro ordine, industria ac doctrina instituerunt, ut ex eorum operibus patet: nec etiam hoc ab antiquis tam ample pertractatum fuit. Penicillo quoque quis praestantior Joanne Bellino Veneto, ac Petro Perusino, qui adeo hominum imagines, animalium quoque ac rerum omnium pingunt, vt solo spiritu carere videantur . .

Non minori laude ac admiratione Italia nostra virum celeberrimum habet, qui ob eius excellentiam inaurati militis ordine annumeratus est, *Andream Patavinum, cognominatum Mantegnam* qui omnes regulas ac pingendi rationes posteris aperuit & non solum penicillo omnes excedit, verum etiam arrepto calamo seu carbone extincto in ictu oculi hominum aetatum ac diversorum animalium veras imagines ac effigies, diversarumque nationum habitus, mores ac gesta figurat, ut quasi se mouere videantur. Hunc non solum modernis, sed antiquis praeferendum esse censeo & maxime Pausio Sycionico, qui ex enclaustro solum proprias imagines figurabat. Ac etiam Apelles, qui cum ad regiam coenam inuitatus foret, interrogatus a Rege, a quo inuitatus fuisset, ignorato nomine ex improviso arrepto carbone ex foculari, inuitantis imaginem pinxit, & ex inchoato Rex agnovit. Quot pulchra opera ipsius Andreae penicillo facta apparent, Paduae, Romae, Mantuae, ac in pluribus Italiae locis, ex quibus ipsius excellentiam propriis oculis cernere possumus.

1502.

14. AMBROSIUS CALEPINUS, Dictionarium. Erste Ausgabe unter dem Titel „Cornucopiae" Reggio, Bertochus 1502, fol. Sub Verbo „Pingo, Pictura".

Hac vero tempestate Andreas Mantinea patauinus' mantuani principis aulicus, vir in omnium virtutum genere praestantissimus, dignus certe qui a poetis, et a ceteris scriptoribus celebretur, cum nulli vel integritate, vel pingendi arte sit secundus: huic accedunt Johannes belius venetus, leonardus florentinus et vincentius brixianus: excellentissimo ingenio homines: vt qui cum omni antiquitate de pictura possint contendere . . . . .

1504.

15. POMPONIUS GAURICUS, De Sculptura. Florenz, Giuntu 1504; ed. Brockhaus. Leipzig 1886, p. 138 u. 83.

Laudatur Julius noster (Campagnola?) quod Palliadiam illam *Mantenii* nostri turbam, Caesareosque triumphos tam bellissime sit imitatus. Num alius quispiam picturae ignarus illud idem effecisset?

p. 212 ff.: Est autem uti status et motus, ita et ocium, Ocium vero alterum est liberale, Illiberale alterum, Liberale est ueluti quom pilosophos mortem commentantes, uti apud Aristophanem Socrates est, in cista suspenderimus, Illiberale vero iam dudum in omnium pictorum consuetudinem venit, Precipueque solitum fieri a Mantenio nostro, ubi negligentes famuli modo accumbunt, modo dominorum imperia deoscitantes expectant, Modo inertes, stupidique manent, Quod oportune factum si fuerit, iocunditatem simul atque ex varietate graciam afferet, . . .

1506.

16. RAPHAEL MAFFEIUS VOLATERRANENSIS, Commentarii rer. urban. Anthropologia. Roma. Besicken. 1506. libro XXI. fol. 300r.

Andreas Mantegna Mantuanus aedes quas Belvedere cognominant in Vaticano sub Innocentio VIII. adibitus ornavit, miro tenuitatis opere.

1514.

17. MARCANTONIO MICHIEL, Brief an den Maler Michele Guidone Celere.

M. Antonius Michael Guidoni Celeri Pictori suo S. D. . . . Quod Mantenium caeteris nostrae aetatis pictoribus praefers, mecum convenis; quod vero Michaelem Angelum excipis, non convenis: quamquam improbe facere videri possim, qui et abs te, quo nemo melior judex, dissentiam, et, non cognita causa, judicem, ut pote qui alterius opera adhuc non sim intuitus. Sed nihil est, quod tecum non audeam; itaque si et hanc meam sententiam propensionem in Mantenium potius, quam iudicium mavis appellare, nihil refert. . . .

Venetiis III Non. Nov. MDXIV.

Emmanele A. Cicogna, Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel. Memorie de IR. Istituto Veneto di scienze IX (1860), p. 389. Anonimo Morelliano (ed Frizzoni), p. 253. Die Stellen über Mantegna in der „Notizia“ sind an ihrem Platze hervorgehoben worden.

1516.

18. LODOVICO ARIOSTO, Orlando furioso. Erste Ausgabe Ferrara 1516. Canto 33,2.

E quei che furo á nostri di e son ora
Leonardo, Andrea Mantegna, e Gian Bellino
Due Dossi, e quel che a par sculpe e colora
Michel più che mortal Angel divino,
Bastiano, Raffael, Tizian che onora
Non men Cador, che quei Venezia, e Urbino.

1517.

19. MERLINO COCAIO (TEOFILO FOLENGO). Erste Ausgabe Venedig, Paganini, 1517. S. *Attilio Portioli*, Le Opere Maccheroniche di Merlin Cocai. Mantova 1882 bis 1889. vol. I, p. 299.

Quis fuerit rerum pictor, vel sculptor, earum
Nescio, sed forsan magnus fuit auctor Apelles,
Cuius progenie noster *Mantinea* venit,
De quo, sicut apud Serraffi scripta catatur,
Maximus alter erit pictor *Mantegna* vocatus,
Gentibus e Paduae, quem parvum nostra robabit
Mantua, desegni mirum fictique coloris;
Qui sub Francisco Turco cognomine vivet,
Atque triumphantis depinget Cæsaris actus,
Ars ubi pictorum veterum perfecta trovatur:
Post quem succedet mirabilis ille Michaël
Angelus, et Raphael, quos non ars; imo docebit
Ipsa parens natura leves tirare penellos.

1518.

20. BALDASSARE CASTIGLIONE, Il Cortigiano. Geschrieben 1518. Erste Ausgabe Venedig, Aldus 1528, Ed. Firenze 1854, p. 50.

Eccoui che nella pittura sono eccellentissimi, Leonardo Vincio, il Mantegna, Raphaello, Michel'angelo, Georgio de Castelfranco: nientedimeno tutti son tra se nel far dissimili: di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera: per che si conosce ciascun nel suo stil esser perfettissimo.

1521.

21. CESARE CESARIANO, Kommentar zu seiner Uebersetzung des Vitruv ins Italienische. Como, Gotardo da Ponte 1521, in-fol.

fol. 46v. Ma per le publice memorie intra le altre cose che hanno lassato li Gloriosissimi & liberalissimi Romani, li architecti, & scultori, & pictori dignamente havendo di quelle cose immitati le symmetrie & exempli, molti sono pervenuti a la excellentia, Et chi ha consequito la nobilitate, Si como Andrea mantegna, Leonardo Vince, Bramante urbinense, & alcuni altri como Michele Angelo Florentino, quale in pictura & sculptura se vede Egregio. . . . .

fol. 114r. Ma questa (la divina & sacra scientia della pictura) essendo concessa per gratia de natura vel auxiliata con il studio pervene rarissima & excede ogni praecii & praemii per quelle cose imitate da la natura dimonstra & perho e praeciosa per essere concessa a pochi, per la quale alcuni gia a la nostra aetate sono ascessi a li excelsi gradi, Et per questo sono nominati excellenti. Unde si po videre de molti che hano operato in diverse Civitate si cono Antonello de Messina, Johanne & Zentile Bellino in Venetia, Andrea Mantegna Mantoano, Pietro Perusino in Perusia, in Florentia, & in Roma, Cosi Pietro dal Bargo (Burgo) che ha lassato il volume di praespectiva, Cosi Raphael di Urbino & Michelangelo . . . . .

1521.

22. MARIO EQUICOLA, Chronica di Mantua. 1521 (zweite Ausgabe 1607 Mantova).

fol. 56a. Ricepi magnificentissimamente Federico terzo Imperatore in Mantua il quale per honorare la nobilità di gonzaga diede per consorte a Federico del Signor Ludouico predicto primo genito Margarita di Bauera sua parente: il Vultarano Manifestamente erra doue dice Margarita Essere stata consorte di Ludouico. Honoro Anchora grandemente [il] Re di Dacia, luno & laltro di *Mano de Mantegna retracto di naturale si uedono in la camera depincta del Castello di Mantua* le pincture dela quale son tali che bene representano del auctore la excellentia, qual fu dicto *Andrea Mantenga primo excitatore a nostri tempi dela pictura, per ho dal dicto Marchese tenuto in gran pregio.*

Zwischen 1521—1525.

23. GIOVANNI BENEVOLI (Buonavoglia). — Monumentum Gonzagium.

Ad. S. R. E. ac Excel. Reip. Floren. Generalem Armorum Imper. Ac Invictiss. Prin. Federicum Gonzagum Mantuae Marchionem. V. Ioannis Benèuoli Andrici Archidiaconi Pisaorensis Gonzagium Monumentum.

fol. 89v. Andreas Mantinia Pictor rarissimmo.

Ille uetustatis uerax imitator, Apelles
Alter honos nostri Mantinia temporis aedes
Condidit has, formam et parvi dedit amphitheatri
Pinxit et antiquae simulata palatia Romae,
Semirutus aeuo statuas grandesque obeliscos
Naumachiam, atque arcus Circensia pegmata, thermas
Atque triumphantis victricia Caesaris arma.

Hic tua se tantum virtus, Mantinia tollit
Naturae omnigenae vires imitata decusque,
Ut quicunque audax cidavit Olympia tecum
In medio iaceat stadio sine frondis honore.

MS. in *Pesaro*, Bibl. Olivieri, Libreria de' Carmelitani di Mantova. (*Mazzuchelli*, Scritt. d'Italia II, 2.840. Brescia 1760.) *Affò*, Vita di Luigi Gonzaga detto Rodomonte. Parma 1780, p. 12. 34. 35. 45—47. *Bettinelli*, Delle lettere e delle arti mantovane 1774 (Nota N). Bibliofilia I (1899), p. 145 MS. bei Olschki in Florenz.

1537.

24. SEBASTIANO SERLIO. Regole generali di Architettura, Venezia. Marcolini 1537, fol. LXIX[b] u. LXX.

Et se ne i luoghi di sopra si uorra fare alcuna cosa che finga esser aperta, nei parieti sodi, non si potra ueder fuori di quelle altro che aere, ma se figure in tai luoghi si faranno, il lor posamento sara sopra una linea per che in tal caso non si potra uedere il piano ragionevolmente. Et in questo fu molto aueduto et ricco di giudicio messer *Andrea Mantegna*, nei *Triomphi di Cesare*, ch'ei fece in Mantoua al liberalissimo Marchese Francesco Gongiaga, ne la qual opera per esser i piedi de le figure superiori alla veduta nostra non si vede pianura alcuna ma le figure come ho detto posano sopra una linea, ma tanto ben accommodate che fanno l'uficio suo mirabilmente, et certo questa pittura di che io parlo è da essere celebrata et tenuta in pregio grande. Ne la qual si vede la profondità del dissegno, la prospettiua artificiosa, la inuentione mirabile, la innata discretione nel componimento, de le figure: et la diligentia estrema nel finire. . . . Ma sel pittore si uorra compiacere di far ne la sommità de le volte, qualche figura che rapresenti il viuo, sarà di bisogno che i sia molto giudicioso, et molto exercitato ne la perspettiva; giudicioso in far eletione di cose, che siano al proposito del loco, et che si convengono in tal soggietto, come sariano piu tosto cose celeste, aeree, et volatili; che cose terrene, exercitato, per saper fare talmente scortiar le figure, che quantunque nel loco, doue saranno, elle siano cortissime, et monstruose, nondimeno alla sua debita distantia si ueggono allongare, et rappresentar il vivo proportionato. Et questo si vede haver osservato Melozzo, da Forlì pittor degno, nei passati tempi, in piu luoghi d'Italia, et fra gli altri, ne la sacristia di Santa Maria di Loreto, in alcuni Angeli ne la volta, di cotal sacristia. Messer Andrea Mantegna ancora nel Castello di Mantova, ha fatte alcune figure et altre cose che si veggono di sotte in su, con l'arte de la prospettiva, accompagnata da la discretion del giudicio che certamente representano il vero.

1538.

25. FRANCISCO DE HOLLANDA. Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538, herausgegeben von Joaquim de Vasconcellos.
Wiener Quellenschriften, Neue Folge IX, Wien 1899, p. 50.

Assi mesmo, o paço do Duque de Mantua, onde André fez o triumpho de Caio Cesar, è nobre; mas mais a obra da strebaria dos cavallos, piutados por Julio, descipolo de Rafael, que agora en Mantoa florece.

1549.

26. MICHELANGELO BIONDO. Della Nobilissima Pittura. Venezia. 1549, fol. 17[b]—18[a]; Ausg. von Ilg. Quellenschriften V (Wien 1873), p. 35 f. u. p. 57.
Della memoria di Mantegna Mantuano pittore et delle sue pitture, et dove. Cap. 14.

Vi dovrebbe bastare homai la memoria di detti et famosi pittori et delle sue honorenoli pitture, per accendervi à tal virtute, nondimeno sapendo io, che gli esempij di huomini illustri in ciascuna scientia et arte, molto piu moveno gli animi

nostri tal fiata, che non fanno gli vivi documenti, impero io non restaro di seguire quanti esempij degni di memoria mi occorreranno de pittor famosi, acciò la virtu loro, et la fama vi faccia diventare tali et piu perfetti anchora, si che sappiate o voi inamorati della pittura che non molti anni adietro vi è stato Mantegna Mantuano pittore raro di quei tempi, il che vi acerta, la sua quasi impretiabil pittura, come si dice et vede. Cotesto pittor eccellente, dipinse l'historia de Christo et delli sua discepoli, cioè la tavola della cena di Jesu, e tal pittura si vede in la città di Milano, laqual pittura Francesco Christianiss. Re di Francia volse portare nel suo reame. Nondimeno egli non puote sodisfare al suo desio, per essere tal cosa pinta nel muro,[1] possa costui pinse in Mantoa il palagio del Illustriss. Duca di Mantoa a santo Sebastiano, disopra una carta dipinse Mercurio con Madonna Ignorantia sopra una tella, il quale parea che strassinasse la detta Ignorantia di sotto con gran copia di altri ignoranti di varie scientie et arti, in quel tempo non si trovava pittore che sapesse ritrare di naturale meglio di costui, impero quanta lode è la sua, son certo che voi sappete, pertanto se voi anchora studiarete con dilettatione perseverando in tal arte, son certo che acquistarete non menor gloria et fama de lui, anzi spero chel superarete.

[1] Wohl eine Verwechselung mit Leonardos Abendmahl in S. Maria della Grazie.

1549—50.

27. SIMONE FORNARI DA REGGIO. La Spositione sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto. Firenze 1549—50. II, p. 509.

Naque Andrea Mantegna in una villa del contado di Mantova, et quantunque di bassissima stirpe fusse, et che ne suoi primi anni pascesse gli armenti: egli nondimeno fu tanto dalla sorte aiutato, che venuto in contezza di Lodovico Gonzaga allhora Marchese di Mantova et essendo honorata et premiata da quel Signore la sua virtu, egli nell' arte della pittura potè far tanti et tali avanzi che divenne in quella età sopra ogni altro eccellente et egregio. Fra l'altre sue molte dipinture è molto lodato quella, che egli nel palazzo di San Sebastiano in Mantova ripresentando il triompho di Cesare dipinse. Fu da Innocentio VIII. chiamato a Roma, dove egli con molta diligentia lavorò una cappella minutissimamente. Dilettossi dell' Architettura: Fu invention sua il modo dell' intagliare in rame le stampe delle figure, et la difficulta degli scorti delle figure al dissoto in su, modo sanza fallo difficile, et capriccioso. Havendo adunque visso honoratamente, et con lodevoli costumi, et essendo il mondo ripieno delle sue opere si mori nell' età d'anni 66 nel 1517.

1550.

28. GIORGIO VASARI, Vite. Erste Ausg. Florenz 1550, p. 508 ff. Da die Fassung in der seltenen ersten Ausgabe von der in der zweiten, von 1568, die allen späteren Ausgaben zum Grunde liegt, wesentlich abweicht, so erschien der Wiederabdruck an dieser Stelle wünschenswert. — *Andrea Mantegna Mantovano.*

QVanto possa il premio nella virtù, Colui che opera virtuosamente lo sà; che non sente il freddo, gli incommodi, i disagi, ne lo stento; solo per venire allo effetto dello esser premiato: & ha tanta forza l'ambizione nel vedersi onorare & guiderdonare, che la virtù si fa ogni giorno piu vaga, piu lucida, piu chiara, & piu diuina. Onde chi senza quella si muoue ad alzarsi in buon credito fra gli huomini: indarno consuma se medesimo nelle fatiche; & si empie d'amaritudine l'animo & la mente senza far frutto. Perche vedendo premiare piu di se chi nol merita, cadono nella mente & nello animo pensieri tanto maligni, che si scorda in vna ora, quel che in molti anni e con molte fatiche aueua da'l Cielo e dalla natura conseguito. Per ilche si da in preda il

valore alla desperazione, di maniera che deuiano da'l primo essere & vanno in abbandono i principii buoni cominciati altamente. Onde viene che gli spiriti eccellenti, s'attoscano, & non producono i frutti, che tengono viui i nomi dopo la morte. La onde veggiamo quello che auuenne nella remunerazione & nella sorte in Andrea Mantegna, il quale sendo stimato onorato, & premiato, non fu marauiglia, se la virtù che aueua, sempre andò crescendo. Et fu grandissima ventura la sua, che sendo nato d'umilissima stirpe in contado, & pascendo gli armenti, tanto s'alzasse co'l valore della sorte & della virtù, ch'egli meritasse di venire caualiere onorato. Nacque secondo la opinione di molti Andrea in vna villa vicino a Mantoua, & co'l tempo condotto in quella città, imparò l'arte della pittura. Et fece molte opere nella sua giouanezza che li diedon nome e lo fecion conosciere & da chi vide lopere sue fu molto auuto in pregio & massime in Lombardia da que' Signori fu poi molto stimato & in molte città fuor di quella prouincia ancora. Et perche fu amicissimo del Marchese Lodouico di Mantoua, in sua giouentù fama & grazia grandissima & fauori infiniti, ebbe appresso di lui. Et egli in molte cose mostrò di stimar molto la virtù sua; & d'auerla in grado, & in bonissimo pregio. Perche Andrea gli dipinse nel castello di Mantoua nella capella di quello, vna tauoletta; nella quale con storie di figure non molto grandi, mostrò, che meritaua gli onori, che gli erano fatti; perche questa opera è molto stimata fino al presente da tutti i lodati ingegni. In detto luogo similmente è vna camera con vna volta lauorata in fresco; doue sono dentro molte figure, che scortano al disotto in su, molto lodate certamente, & da lui benissimo considerate; Et ancora ch'egli auesse il modo del panneggiar suo crudetto, & sottile, & la maniera alquanto secca; e'ui sono però cose con molto artificio, & con molta bontà da lui lauorate & ben condotte. Fece ancora in Verona nella chiesa di Santa Maria in Organo a Frati di monte Oliueto la tauola dello altar maggiore; la quale ancora oggi è tenuta cosa lodatissima, & ancora sono altre pitture di sua mano in quella città. Alla badia di Fiesole fuor di Fiorenza al monastero de canonici regolari è vn quadro d'vna meza Nostra donna sopra la porta della libraria, con diligenza lauorato da lui. Fece ancora a Vinegia alcune cose, che sono lodatissime; & al detto Marchese per memoria dell'vno & dell'altro nel palazzo di San Sebastiano in Mantoua dipinse il triomfo di Cesare, intorno a vna sala, cosa di suo la migliore ch'e facesse gia mai. Quiui con ordine bellissimo situò nel trionfo la bellezza & l'ornamento del carro; colui che vitupera il trionfante, i parenti i profumi, gli incensi, i sacrifizii & i sacerdoti i prigioni & le prede fatte per gli soldati, & l'ordinanza delle squadre, & tutte le spoglie & le vittorie; & le citta & le rocche in vari carri contrafece con vna infinità di Trofei in su le aste, & varie armi per intesta & per indosso, acconciature, ornamenti & vasi infiniti; & tra le moltitudine de gli spettatori, vna donna che ha per la mano vn'putto che essendoseli fitto vna spina in vn piede, lo mostra alla madre & piagne, cosa bellissima & naturale. Et certo che in tutta questa opera pose il Mantegna gran diligenzia & fatica non punto piccola; non guardando ne a tempo ne a industria nel lauorare; & di continuo mostrò auere a quel principe affezzion' grandissima; da che e'faceua cortesie si rare alla sua virtu inamorato in tutto di quella. Finita questa opera, fece a San Zeno in Verona la tauola dello altar maggiore, de la quale dicono, che e'lauorò per mostra vna figura bellissima, auendo gran volontà di condurre tal lauoro. Le cose, che fece in Mantoua, & massimamente quella sala, furon cagione, che egli fu tanto nominato per Italia; ch'altro non si vdiua che'l grido del Mantegna nella pittura. Auuenne che essendo la virtù sua accompagnata da costumi & da modi buoni, vdi le sue marauiglie Papa Innocenzio VIII. Il quale auendo fabricato a Roma la muraglia di Beluedere, conpaesi & pitture bellissime desideroso di adornarle, mandò

a Mantoua per il Mantegna; & egli subito se ne venne a Roma con gran' fauore del Marchese, che per maggior esaltazione & grandezza lo fece all'ora caualiere a spron d'oro. Il Papa fattoli gran' fauori in questa arriuata & vedutolo lietamente gli fece fare vna cappella picciola in detto luogo; la quale con diligenza & con amore, lauorò minutissimamente di tal maniera, che & la volta, & le mura, paiono quasi piu tosto cosa miniata che dipintura & le maggiori figure, che vi sieno, sono sopra l'altare, le quali egli fece in fresco come le altre, il battesimo cioè di CHRISTO per San Giouanni Batista, che lo accompagnò con angeli & con altre figure; e in questa fece ancora i popoli, che spogliandosi fanno segno di volersi battezzare. Et fra gli altri gli venne capriccio di fare vna figura, che si caua vna calza che per essersi per il sudore appiccata alla gamba, colui la tira a rouescio, appoggiandosela allo altro stinco, con tanta forza & disagio che & l'vna & l'altro gli appare nel viso; cosa che fu tenuta molto in que tèmpi in marauiglia & venerazione. Dicesi, che Papa Innocenzio per le occupazioni, che aueua, non daua cosi spesso danari al Mantegna, come esso aurebbe voluto; per ilche si risolse di dipignere in tal lauoro alcune virtù; di terretta, & fra l'altre fece la discrezione. Onde il Papa vn giorno venuto a veder l'opra, gli domandò, che figura fosse quella; egli rispose essere la discrezione. Allora disse il Papa; se vuoi, ch'ella stia meglio, fauui allato la pazienzia: & cosi fu cagione, che Andrea si tacque, & aspettò il fine dell' opera: la quale poi che fu finita, il Papa con onoreuoli premii al suo Duca lo rimandò. Fece poco da poi in Padoua sopra la porta del Santo, vno archetto doue si vede scritto il fuo nome: Et ne' Serui della medesima città, dipinse la cappella di San Christofano con bellissima grazia. Appresso ritornato a Mantoua, murò & dipinse per vso suo vna bellissima casa: la quale si godette mentre che e'uisse. Dilettossi ancora de l'architettura: & accomodonne molti suoi amici. Perilche auendo già pieno il mondo di fama & di opere, con dispiacere grandissimo di chi lo amaua, si morì nella età di anni LXVI. nel MDXVII. Et con esequie onorate fu sepelito in Santo Andrea: & gli fu fatto questo Epitaffio. *Esse parem hunc noris, si non præponis Apelli, AEnea Mantineæ qui simulacra uides.* Tiensi ancora memoria grandissima dello onorato viuer' suo: & de costumi lodeuoli che egli aueua; & dello amore co'l quale insegnaua l'arte a gli altri Pittori. Lasciò costui alla pittura la difficultà degli scorti delle figure al di sotto in sù: inuenzione difficile & capricciosa; Et il modo dello intagliare in Rame le Stampe delle figure; comodità singularissima veramente; per la quale ha potuto vedere il Mondo, non solamente la baccanaria la battaglia de'mostri marini; il deposto di croce; il sepelimento di CHRISTO la Resurressione con Longino & con Santo Andrea, opere di esso Mantegna, Ma le maniere ancora di tutti gli artefici, che sono stati.

1560.

29. BERNARDINO SCARDEONE, De Antiquitate Urbis Patavii. Basil. 1560. Fol. 370 seq.

De Francisco Squarzono. Excelluit quoque haud multo post in e a re Patavii Franciscus Squarzonus, Joannis curiae principis scribae filius: dictus ipse pictorum pater: qui à pueritia pingendi studio maxime delectatus, mox (ut de se ipsemet scribit) ubi egressus est ex ephebis, & sibi per aetatem suo uivere modo licuit, statuit orbem invisere, & urbes remotas, & populos, & nationes diversas peragrare. Quocirca annavigavit in Graeciam, & totam illam provinciam prevagatus est: unde multa notatu digna, tum mente, tum chartis, quae ad eius artis peritiam facere visa sunt, inde domum secum detulit. Circuiuit similiter totam Italiam, & multos nobiles sua sibi affabilitate & virtute fecit amicos. In patrià denique cum constitisset, prima uxor sine liberis defuncta, alteram duxit, ex qua suscepit Joannem & Bernardinum qui & ipse patrem imitatus, pictura plurimum

delectatus est: sed animum suum ad illam parentis perfectionem non appulit. Squarzonus igitur ita floruit in pingendi arte, ut pictorum gymnasiarcha singularis & primus omnium sui temporis haberetur. Qui non contentus id solus scire, quia humanitatis plenus erat, delectabatur eam ipsam quam callebat artem posteris tradere, & docere quamplurimo: usque adeo, ut (sicut ipse de se in quodam libello asserit) habuerit ex diuersis urbibus, centum & triginta septem discipulos, inter quos emicuerit in primis Andreas Mantinea, vir in ea arte praestantissimus, de quo statim dicemus: & Nicolaus Pizzolus, Andreae ipsius in sacello Eremitarum quod Patavii visitur, compictor & aemulus. Item docuit Matthaeum Puteum, Marcum Zottum, Darium Taruisinum, Gregorium Sclavonem, & plerosque alios, qui fuerant in pingendo excellentissimi. A Squarzono autem ex arte sua non sunt partae multae diuitiae, sed eximia potius & illustris fama. Fuit quidem ei satis honestum patrimonium, & habitavit Patavij apud D. Antonium Confess. in aedibus propriis: Venetijs autem aliquandiu in conducticiis. Quid vero interim pinxerit, mihi non constat, nisi (quod non ausim affirmare) in ecclesia D. Antonii Confessoris intra portam Occidentalem figuras quasdam nullis indutas picturae coloribus sed tantum obscuro et albo, ut tunc ferebat aetas illa. Fuit profecto vir maximi in ea arte iudicii: sed (ut fertor) non multae exercitationis. Signa autem pictosque tabellas plurimas habuit, quarum magisterio & arte Andream & reliquos condiscipulos instruxerat, magis quam editis a se archetypis, aut ditatis, seu novis exemplis ad imitandum praebitis. Caeterum is fuit magni nominis, habebatarque ea tempestate adeo illustris, ut ob nominis celebritatem Fridericus imperator, quum Patauio pertransisset, eum accersiri fecerit, ut videret hominem, & alloqueretur: quod fuit sibi maximae laudi. Hoc etiam ei feliciter evenit, quod visitatus aliquando fuit a divo Bernardino dum viveret, adhortatusque ad bene beateque vivendum: similiter a multis principibus & Cardinalibus, sed etiam ab Aquileiensi Patriarcha humanissime salutatus. Obiit octogenarius, & sepultus fuit, ut in suo testamento mandaverat, in atrio divi Francisci, iam antea a se picturis viridibus exornato, quibus sancti illius miracula referuntur. Anno Domini M. CCCC. LXXIIII. Huius imago conspicitur in Sacello Eremitarum, ubi Mantinea effinxit ad eius similitudinem satellitem senem discinctum prominente aqualiculo, viridi indumento vestitum, & hastatum mucronem manu tenentem.

De Andrea Mantinea. In istius societatem gloriae sese immiscet merito insignis discipulus illius Andreas Mantinea Patavinus, pingendi arte conspicuus, qui longo intervallo superavit non magistrum solum, sed omnes qui sua aetate, & usque ad ea tempora per multa secula pinxere. Etenim usque ad eam tempestatem nemo melius rerum imagines in eodem plano sitas, recessibus & umbris, lineisque tanquam remotas expresserat. Quamobrem is a multis postea scriptoribus celebratus, immortalitatem nominis consecutus est, ut si quando eius monumenta senio defecerint, fama interim nominis nulla unquam intercapedine temporis interire amplius possit. De huius viri excellentia non tantummodo nostra, sed etiam Matthaei Bossi viri eruditissimi verba subijciamus, qui in epistola octogesimaquarta sui voluminis ita scripsit. (Folgt die unter No. 10 abgedruckte Stelle aus dem Briefe Bossis.) Hactenus Bossus patrem pariterque filium tanto decoravit testimonio. Pinxit Mantinea Patavii pene puer, in aede S. Sophiae icona Mariae virginis, ubi legitur: Andreas Mantinea Pat. an. septem & decem natus, sua manu pinxit. M. CCCC. XLVIII. Pinxit & alteram insignem tabulam altaris ad corpus D. Lucae Evangelistae in aede D. Justinae, ubi nomen eius artificiose comprehenditur. Pinxit thalamnm vetustae domus super fornicem prope D. Luciam, cum historia Gatamelatae. Pinxit postmodum sacellum Eremitarum, & primo historiam D. Jacobi apostoli incertis coloribus: quam cum Squarzonus eius

magister, & pater adoptivus satis commendasset, & colores damnasset, stomachatus eius verbis Mantinea, sub illa postea pinxit historiam D. Christophori, quae ibidem pingenda restabat: & in ea non amplius imagines a Rom. statuis, ut prius, quas adumbrare tantum licebat, sed a vivis hominibus traxit: quae quidem vulgo magis approbantur, ac longo intervallo prioribus praeferuntur: quamvis auctor ipse picturas a Rom. imaginibus extractas quam a vivis corporibus, magis probaret: hac potissimum ratione, quod statuarij & sculptores antiqui de multis corporibus perfectas ipsorum partes sibi eligebant, absque vitio formandas. Sed qui naturam tantum uniuscuiusque viventis imitatur, cum nullum fere corpus reperiatur, quod vitio careat, necesse sit eos, qui eiusdem naturae imitatores esse velint, eodem vitio cum ipsa natura peccare. Is ergo tam ex hac admirabili arte picturae, quam etiam ex aliis animi sui dotibus, quibus maxime a natura praestabat, equestri dignitate summa cum gloria decoratus est. Vixitque magnifice, lateque celeberrimus, & magnis principibus valde gratus. Romam quoque aliquando ab Innocentio VII. (VIII.) Pont. Max. accitus, augustissimum delubrum in palatio Vaticano depinxit: ubi quum aliquod sacerdotium dari uni ex filiis suis in retributionem diu frustraque sperasset, iussus aliquando a Pont. ut pingere septem vitia capitalia, de industria fecit, ut vacaret locus, in quo appinxit ingratitudinem. Interrogatus autem a Pont. cur quum septem sint tantum vitia, octavum sic iniussus addiderit? Respondit, quum locus vacaret, quia ego nullum vitium existimavi scelestius ingratitudine, eam ipsam vacuo spatio cum aliis septem peccatis iure apponendam esse putavi. At Pont. calliditate pictoris agnita, dissimulans, subrisit, dicens: Recte tu sane. Sed quoniam ex hoc latere octo vitia apparent, quamvis septem tantum sint: ita quoque e regione in altero latere septem illis virtutibus octavam appinges patientiam, quae non infimum sane locum inter virtates tenet, quamvis cum illis septem virtatibus non connumerentur, sicut nec ingratitudo cum septem peccatis. Cgnovit Mantinea vir astutus callidam imposturam Pont. & dissimulans id nosse dictum, sicut & ille factum, & dolens se esse pari astutia, & non ut optabat, liberali quapiam gratia compensatum: peraegre tamen tanto Pont. paruit. Atqui tandem peracto opere, bona spe frustratus, subtristis, Roma relicta, Mantuam ad principem Ludovicum Gonzagam reversus est, a quo liberaliter speciosis aedibus iuxta ipsius principis regiam, & praediis locopletatus, & civitate donatus, ibi deinceps cum tota familia in maxima nominis claritate, quam diu vixit, demoratus est, ratus (ut tragicus ait) patriam esse cuiusque ubi quis recte ageret. Quocirca postea ab aliquibus scriptoribus parum prudentibus falso habitus est Mantuanus. Pinxit autem ibi triumphos Caesaris in septem tabulis arte stupenda, & admirabili iudicio, & alias laudatissimas tabellas aereas, incisas formis ad effingendos Romanos triumphos: & festa Bacchi, & marinos Deos. Item depositionem Christi de cruce, & collocationem in sepulchro, & alia permulta. Eae modo tabellae sunt in maxima existimatione, & a paucis habentur: novem tamen ex his apud nos sunt, omnes diversae. Is tandem obijt confectus senio Mantuae, an. sal. milles. centes. decimo sept. suae uero aetatis octuagesimosexto, ibique sepultus est humi in phano diui Andreae, ubi aeneum capitis eius simulacrum visitur, quod sibi suis conflaverat manibus, cum hoc disticho ibidem inciso: Esse parem hunc noris, si non praeponis Apelli, Aenea Mantiniae qui simulachra vides.

1563.

30. MAGAGNÒ (Maganza, Giov. Batt.). Le Rime di Magagno, Menon e Begotto. In lingua rustica padouana. Venetia, Dom Farri 1563. — Ausgabe Venedig 1659, p. 98.

De buoni Penzaore
El gh'è quel Campagnuola, che per fare,
Paese con la penna el n'ha un sò pare;
E chi vorrà guardare
Sù l'altar grande de Santa Sophia,
Sotto ai piè de' una Verghene Maria,
Questano xe bosia,
El verà scritto, che quel Barba Andrea
Mantegna, iera Pavan, e si n'havea
Vint' agni che'l fasea
Si belle impenzaure . . .

1565.

31. BENVENUTO CELLINI, Due Trattati dell' Oreficeria. Erste Ausgabe: Firenze 1568; Ausg. von Milanesi, Firenze 1857, p. 13 f.

Ma dello intaglio mai non ha auto pari (Alberto Duro). In prima aveva intagliato Andrea Mantegna, gran pittore nostro italiano, e non riuscì; imperò io non ne dico altro; e il simile fece il nostro Antonio del Pollaiuolo; e perchè le non satisfeciono, io non dico altro di loro, se bene il detto Mantegna fu eccellente pittore, et il Pollaiuolo eccellente disegnatore.

1569.

32. DANIELE BARBARO, Practica di Perspettiva. Venezia 1569, p. 21.

Ma se il quadro fusse piu alto dell' ochio come alcuna fiata è necessario (il che hà fatto il Mantegna con molto artificio in Padova nella sacristia de gli Heremitani) doue, perche l'occhio de riguardanti è piu basso del quadro, ci sono molte figure, lequali non si vedono da i piedi, perche il piano dove si fermano le asconde.

Die folgenden nur in seinem Manuskripte, nicht aber in der gedruckten Redaktion der Practica de Perspettiva enthaltenen Bemerkungen über Mantegna giebt Abb. Morelli in seiner *Notizia d'opere di disegno* (Bassano 1800), p. 142 f.:

Più basso ancore è conceduto di fermare il punto nel quadro, come si vede aver fatto il unico imitator della natura Messere Andrea Mantegna nella città sua di Padova nella chiesa degli Eremitani, che dipingendo quasi al sommo d'una cappella, pose il punto non solamente più basso nel quadro, ma di sotto a quello nel pariete; e per quello che si vede, è posto all' altezza degli occhi de' riguardanti, in modo che di molte figure che sono ivi dipinte alcune non sono perfettamente compiute, per esser ascose dal piano in che fermano le piante; cosa in vero non meno lodevole, che artifiziosa. E quale fu quell' opera del Mantegna, che lodevole ed artifiziosa fosse? Certo niuna che io mi creda. E credenza non solamente ne rendono le altre in detto luoco dipinte dà lui; ma eziandio il Trionfo di Cesare figurato per lui in Mantova, che per quello che universalmente se ne ragiona, è cosa tanto al vero simile, che si tien per certo che altramente esser non doveva esso Cesare a Roma trionfante. Sì maestrevolmente pose ogni cosa al suo luoco, e talmente esprimendola con le principali linee, che chiaramente si vede che ciascuna figura dimostra far qualche naturale operazione, restando alla destinata distanza considerate.

1584.

33. BORGHINI, RAFFAELLO. — Il Riposo. — Firenze 1584.
p. 356: *Andrea Mantegna.*
Genaue Wiedergabe der Darstellung Vasaris, ohne etwas neues.

34. LOMAZZO, Trattato della Pittura. Milano 1584. Rom 1844. **1584.**

p. 164: E que' pochi che l'hanno intese & speculate (le distanze nelle pitture) non le hanno però ad alcuno insegnate ne scritte, salvo Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna, Leonardo, & Bernardo Zenale, delle cui opere scritte di man loro oscuramente, però io ne hò assai veduto.

p. 184: Un' altro mancamento si scorge anco ne' panni dei vecchi pittori, che pajono fatti in certo modo a scaglie, secondo che li cavavano da modelli d'huomini, cred' io vestiti di carta. La cosa è stata poi ridotta a perfettione con fatica grandissima da Bramante, & Andrea Mantegna, & doppò fù anco ricorretta, & pulita un poco piu da Alberto Durero, & da Luca d'Olanda.

p. 457: Benche molte altre sorti però di panni si trovino depinte, come da Bramante, da Andrea Mantegna, e da altri, tolte da modelli vestiti di carte, e tele incollate. La qual via seguì anco Bramantino avanti che andasse a Roma.

p. 682: Questo prudente pittore (Andrea Mantegna) fu il primo intagliatore delle stampe in Italia.

1587.

35. LOMAZZO, Gio Paolo., Rime divise in 7 libri, nelle quali ad imitatione dei Grotteschi usati da' pittori. 1587 Milano.

p. 91: *Conferenza de Pittori Antichi & Moderni.*

Furon già sette gl' antichi Pittori
Cinti la fronte d'immortal alloro.
Come soprani à gl' altri, e in mano loro
Altre corone havean di verdi allori.
Per i nostri adornar c'hauean i cori
Conformi à loro, e suoi emuli foro,
Onde da Apelle primo in tanto choro,
Fù cinto Rafaello in grandi honori.
Da Parrasio fù ornato il Bonarotto,
Da Protogene il Vinci illustre e chiaro,
Polidor da Anfion fù coronato.
Da Aristide Titian, dàl saggio et dotto
Sclepidoro il Mantegna; et doppò il raro
Gaudentio da Timante; et fui svegliato.

Lodi d'Apelle, & d'altri Pittori.

La gratia, et venustà ch' al Pittor grande
Fu concessa in formar sembianti egregi,
E risorta con chiori e illustri fregi
Nel raro Santio, come fama spande.
E se'l dar atti e gesti in tutte bande,
Furono d'Anfion arti e maneggi;
In ciò non cede Polidoro i seggi,
Ne à lui ne ad altri che più alto scande.
Al saggio Asclepidor in prospettiva
Il Mantegna fa ugual ne le figure,
Ponendo sue distanze al par del vivo.
Protogon che 'l pennel da sue pitture
Non levarà agguagliò il Vinci divo
Di cui opra non è finita pure.

p. 95: *Di Andrea Mantegna.*

Il raro artista e Cavalier Papale,
Ne le figure sue mostrò quell'onda
Di far che l'una à l'altra corrisponda;
E secondo il lor moto al suo rivale.
Scoperse in prospettiva l'alte scale.
E ne i lumi, et veder dove si fonda
Tutta quest' arte à cui ciascun s'apponda,
Al Mantegna non fù pittor uguale.
Fù egli anco inventor de la grand' arte
De le stampe in Italia co'l Niello,
Di cui vengono fuor si rare carte.
Dove si vede espresso tutto quello,
Ch'esser può d'eccellente in questa parte;
Havendo in se tutto il perfetto et bello.

p. 96: *Lode universale de' Pittori.*

Tra i primi illustri Rafael d'Vrbino
Trovai co'l buon Francesco Parmigiano,
E'l raro Michel Angel non lontano,
Col Pordonone, et del Vaga Perino.
Il Mantegna, e Lionardo Fiorentino
V'eran, co'l Rosso, et Frate Sebastiano
Con Polidoro et Giulio Romano
Andrea del Sarto, e Camil Boccaccino.
V'era anco di Viterbo Daniello
Con Francesco e Guiseppe, ambi Salviati,
Gaudentio, et il Lovin, e il Sesto isnello.
Andavan con Titian molti lodati.
I quai pe'l nome loro hor non apello,
Perche'l suegliar me li fe star celati.

1587.

36. RAFFAELLO TOSCANO, L'Edificatione di Mantova. Mantova 1587. S. D'Arco II, p. 26 und Bettinelli, Arti Mantovane, p. 139 ff.

p. 24 f.: In Corte vecchia, e giu posto a terreno
Quel loco, che la Grotta il mondo apella,
Il quale asconde entro al suo ricco seno,
Quanto ha di precioso Italia bella;
Fu edificato, et abbellito apieno,
Da l'Estense magnanima Isabella,
Da colei, cui per moglie Himeneo rese,
A Francesco di Mantoua Marchese.
Cinque stanze contien; ma due di quelle
Fabricò l'Arte, per allogiamento,
Si bene ornate, si uaghe, e si belle,
C'hor son del mondo l'istesso ornamento;
E l'altre tre pur rendono a uedelle,
Gran stupore a' mortali, e gran contento,
E son coperte di finissim' oro
Con bel disegno, e con sottil lavoro.

Di gran ualuta un corno unico, e bello,
Quiui è riposto, di quell' animale,
Che prigion resta algrembo uirginello,
Così e prescritto il suo corso fatale:
Molte medaglie ancor nel uago Ostello
Veggonsi, il cui ualore inalto sale;
E ui sono i piu ricchi minerali,
Cose altre mille, e gemme orientali.
La uirtù, che'n bei quadri haue il *Mantegna*
Iui spiegata, et altri gran Pittori,
Con nuovo zelo a celebrar m'insegna,
Le lodi altrui, et i perfetti honori,
Non meno è l'opra sontuosa, e degna,
Ch'iui s'ammira di tanti Scultori,
Duo Cupidi ui son, ch' empion d'inuidia,
Pigmaleone, Prassitele, e Fidia,
Di scorze d'alber de la prima etade,
Vn libro u'e, u'è d'alabastro ancora,
Vn' organo di tanta, e tal bontade,
Ch' infinita armonia rende, e sonora,
Segue un Giardin di singolar beltade,
Ch' un fonte ha in mezo, ù scaturiscon fuora,
Limpidi l'acque, il quale e d'ogni intorno
D'antiche Statue riccamente adorno.

p. 27: Il di San Sebastian palazzo ornato
D'alte pitture, e d'historie eccellenti,
Dal Marchese Francesco edificato
Fu con nuovi e con vari appartamenti:
Haue un giardin, che bel si mostra, e grato
Sempre ne giorni estiui, e ne gli algenti,
In questo loco il gran Marchese poi
Finì con molto essempio i giorni suoi.
Di figure diuerse adorne, e belle
Quest' el palazzo in bellordin distinto
Dove *son sette Tavole*, et in quelle
Il *trionfo di Cesare* è dipinto
Con magistero tal, chel grande Apelle
Ne resta, e Zeusi superato, e uinto:
Altre cose ui son d'alto lauoro
Che auanzan di ualor le gemme e l'oro.

1590.

37. LOMAZZO. Idea del Tempio della Pittura. 1590 Milano.

p. 17: & Andrea Mantegna, c'hà fatto alcuni disegni di prospettiva, dove hà delineato le figure poste secondo il suo occhio, delle quali io ne ho veduto alcune di sua mano, con suoi avertimenti in Scritto appresso Andrea Gallarato grande imitatore di quest' arte.

p. 43: La statua del sesto è d'argento vivo congelato, che significa la prudenza arguta in Andrea Mantegna pittore Mantovano ed ha i suoi contrarj nel piedestallo, che sono fraudolenti, machinatori malvagi, e pronti al male.

p. 45: Il sesto che è Andrea Mantegna hà havuto la proportione sottile Mercuriale, et è stato in sua maniera leggiadro suelto et recondito.

p. 47: Nel Mantegna si vedono i moti della prudenzà, della vivacita del fare, della saldezza, della chiarezza, dell' argumento, del vigore di sapere, dell' acutezza, dell' ingegno, del discorso della ragione, del pianto, e della mobilità veloce e ristretta in sè.

p. 49: Et io ho havuto due quadri uno del Mantegna, e l'altro di Bramante così coloriti, che havevano stesa sopra una certa acqua viscosa.

p. 50: Andrea ha colorito con diligenza ed acutezza d'ingegno talmente che in questa parte ha di gran lunga superati tutti gli altri.

p. 52: Il Mantegna è stato il primo che in tal arte [Prospettiva] ci abbi aperti gli occhi, perchè ha compreso che l'arte della Pittura senza questo è nulla. Ondi ci ha fatto veder il modo di far corrispondere ogni cosa al modo del vedere come nelle opere sue, fatte con grandissima diligenza si può osservare.

p. 52: Il Mantegna si è appigliato ad un lume pronto, et minuto ma gratiato armonicamente, et con somma melodia reflessato.

p. 56: Il Mantegna ne i suoi trionfi, et in tutte le opere sue che sono sparse per l'Italia, et in molte altre parti del mondo, ha dimostro una minutezza et diligenza esquisita nelle membra sua, tanto nelle figure grandi, quanto nelle picciole. Et in questo è cosi singolare che pare à questo solo dalla natura fatto è destinato. Ma non è stato minore nel comporre gli affetti, come si vede ne la Vergine Maria che, egli ha dipinto piangente il suo figliuolo è nelle altre Vergini, et in Santo Giovanni, ne i quali tutti ha expresso il dolore, et il pianto così naturalmente che non è possibile che altri faccia di meglio. Così ne i Tritoni che vanno per il mare, egli hà finto le buccine in bocca, e quelli che soffiano dentro con tanta forza d'arte che più vivamente non si può mostrare il grande sforzo che fanno nel soffiare con lo sgonfio delle mascelle, e la picciolezza de gli occhi come ha fatto anco ne li suoi Baccanali, et ne i Satiri che soffiano ne i ciuffoli.

p. 59: Al Mantegna ho dato il serpe animal prudente perche appunto nelle forme sue ha dimostrato una singolar prudenza. Costui dal cacciar de gl'armenti datosi alla pittura arrivò à tanta altezza che dal Marchese di Mantua fù fatto cavagliero, ed fù d'aria che mostrava accutezza et cupidità di sapere il vero di quello che egli spegava in opera; onde si assimigliava ad uno Azeno Arabo, ò ad uno Archimede Siracusano.

p. 132: Del Mantegna è in Mantova il trionfo di Cesare, per cui meritò d'esser fatto Cavaliero, et in Belvedere di Roma una Cappella ch'egli pinse a Papa Innocentio Ottavo, nella quale con molte figure vi era Christo che si battezza.

p. 150: Al Mantegna sesto Governatore non ho attribuito lode, et eccellenza alcuna particolare, Perchè se ben gli le possan dette tutte pur nella prospettiva, che fù sua principale non potè levare con la sua maniera gl'intrichi di quella, si che non paresse fatta con arte. Pur sotto lui in questa parte e sotto Vincenzo Foppa, e Bramante, divennero famosi Bernardo Zenale, il Butinone, Bramantino, Baldessar Petruccio . . .

1591.

38. GIULIO CESARE SCALIGERO. Poemata. Apud Petrum Santandreanum M D X C I. vol. I, p. 127. (Nova Epigrammata.)

Epitaph. Andreae Mantegnae pictoris et plastae.

Sæcula Martiades rerum dum fluxa propagas:
Armasti fatis in tua fila manus.

Nunc, nigros eribi quando diuertis ad vmbras,
Velle mori cogis, viuere siquis amat.
(*D'Arco* I, p. 68.)

1612.

39. IPPOLITO DONESMONDI, Dell' Istoria ecclesiastica di Mantova. Mantova 1612, p. 47 f.

Elogio da un autore gravissimo in sua lode fatto:

Andreas Mantinea optimus etatis suae pictor, cuius industria ea ars apud Italos peregrina visa est paulatim ad pristinum decus, perfectionemque aspirare, Advexerant eam graeci quidam, & receperunt Florentini, quorum primus Cimabos, deinde Giottus aversati Graecum rigorem, aliquid ad perfectionem ipsius visi sunt contulisse. Sed Andreæ ingenium his multo elegantius cepit nudata corpora, et prospectus rationes scrutari, laxiores vestes et molliores aliquantulum inflexiones effingere, quibus omnibus ceteros pictores anteiuit.

1628.

40. LAURENTIUS PIGNORIUS. — Symbolarum epistolicarum liber. Patavii 1628, p. 18.

Haec ille proximum Ioanni Marcanovae ego statuo Andream Mantineam, Patauinum, Pictorem magni nominis, qui Picturam ad antiqua decora iussit adspirare, hic vt graciles, ieiunas et exuccas pingendi rationes traduceret ad illam vividam, vegetam et florentem, qua ipse usus est, subsidiariam Vetustatem aduocauit, in qua sanè nihil praetermisit, modo esset alicuius uenustatis, quod non conuerteret in proprios usus, refertae sunt tabulae Vasis, Armis, Vestibus, Parergis petitis ex uberrimis antiquorum promptuariis. Et hinc factum est, ut Felix Felicianus Veronensis collectes magne numero ueteres inscriptiones uni Mantineæ dedicaret, cum hac Epigraphi. »|ME|REN|TI. |PICTORVM PRINCIPI | AC VNICO LVMINI | ET COMETÆ MAGNIQ; | INGENII VIRO ANDREÆ | MANTEGNÆ PATAVO AMI-|CORVM SPLENDORI | FELIX FELICIANVS SALVTEM.« Incidere autem hæc in Annum MCCCCLXIII. Mantineam excepit Iocundus Veronensis magna doctrina uir.

1657.

41. FRANCESCO SCANNELLI, da Forlì. — Microcosmo della Pittura. — Cesena 1657.

p. 84. Perspective, bezugnehmend auf Serlio,

ritroverà (Serlio) dichiarare per Maestri maggiormente sufficienti nel dipingere al proposito del di sotto in su, Andrea Mantenga da Mantua, e Melozzo da Forlì, amendue, se bene di maniera antica, però dottissimi, & in simili fondamenti impareggiabili; . . .

p. 270 f. Dirassi adunque, che già vennero à dimostrare i primi albori nel cielo di questa gran Scuola di Lombardia dopo altri soggetti a proportione de tempi non disprezzabili, Andrea Mantenga da Mantoa, li Bramanti da Milano, Ercole da Ferrara, e successivamente i Franci Bolognesi, e l'opere migliori, che si possono alla giornata in qualche parte osservare di questi dottissimi Maestri, e del primo Andrea, sono quelle, che dipinse in Mantoa al Marchese Gonzaga, e dicono sia nel Castello, anco al presente nella picciola Chiesa alcune sue Pitture, come in una stanza diverse historie, e capricci bellissimi; e nella volta à fresco alla propria veduta del di sotto in sù puntualissimamente espresse, e nella Chiesa della Vittoria, ove stà il suo deposito, evvi la Tavola dell' Altare Maggiore, & una Capelletta dipinta à fresco nella Chiesa di Santo Andrea.

Si vengono pure ad osservare diversi Quadri nelle particolari Gallerie, mà per lo più opere picciole, mal conservate, e di poca considerazione, essendo à mio credere

maggior opera di questo Maestro, che alla giornata si possa vedere con più facilità i dipinti, che si vedono nella Capella de Mantuci in Padoa nella Chiesa degli Eremitani, che stà alla sinistra dell' Altare maggiore Opera assai grande, e di straordinario fondamento.

1674.

42. LUIGI SCARAMUCCIA, Le Finezze di Pennelli Italiani. Pavia 1674.

p. 114: e trà l'altre una (pittura in Padova) ne riconobbero nella Chiesa degl' Eremitani di Andrea Mantegna in una Tavola alla sinistra dell' Altar Maggiore.

p. 117: In S. Andrea (in Mantua) poi, Chiesa insigne, e Padronale mirarono nell' Altar Maggiore la Tavola della mano eccellente di Andrea Mantegna Mantoano, ancor che molti lo vogliono da Padoa, e benche quest' huomo riuscisse alquanto duro, ed' asciutto di maniera, ciò non fù per altro, che a cagione dell' esser egli nato, e fiorito in quei tempi, ne quali ancora la tenerezza era poco cognita, e meno pratticata nel Mondo, anzi per il medesimo caso Andrea si rese maggiormente riguardevole, essendo aggiustatissimo, per altro, in tutto ch'appartiene al disegno, simetria, & altre molte prerogative, e belle considerationi da esso con molta facilità possedute.

1712.

43. AGOSTINO TAJA, Senese. Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano. Opera postuma. Roma 1750. Apr. Niccolò e Marco Pagliarini. Taja schrieb sein Werk 1712, cfr. p. 25 der Prefazione. S. *Müntz*, Arch. stor. d. A. II, p. 481.

p. 401—407: Rientrando nella gran sala, troveremo nella testata di man sinistra del primo ingresso una finestra con sua ferrata, che mostra la pregiata Cappelletta privata pontificale d'Innocenzio VIII., e sopra di essa finestra gira un mezz'arco con l'imagine di San giovanbatista in mezza figura di mano *d'Andrea Mantegna*, che ha dipinto tutta quanta la Cappellina; com' è parimente dello stesso pennello altra mezza figura di San Giovanni Evangelista nell' archetto sopra la porta compagna della ferrata; la qual porta conduce in picciola stanza a modo di ritiro divoto, o di Sagrestiola soffittata a ripartimenti di gentili scorniciature, in quadrelli, in tondi, e ottangoli in campo azzurro, con grotteschi dorati, vari di foggia, e di vaghe tinte. Nelle picciole quattro pareti divise da' loro pilastri, pure a finta scorniciatura, ed a bei grotteschi, restan dipinte alcune fiate scansiette, che sembrano custodire tutti i sagri arredi del Santuario, cioè, Calici, Incensieri, Patene, Mitre, ed ogn' altro nobile, e venerando stromento per l'ecclesiastica liturgia. Questa piccola stanza mette immediatamente nell' ammirabil Cappelletta, la quale comecchè d'undici palmi per ogni lato, merita nulladimeno attenzione per le rare pitture, delle quali è ricca in ogni sua parte; potendovi la moderna pittura, tuttochè sfarzosa di nuovi ritrovamenti nelle composizioni, ne' panneggiamenti, nell' armonia, e strepito de' colori; potrà, dico, da queste egregie dipinture prender esempio di straordinaria leggiadria, di esattezza e di somma grazia. La picciola cupoletta di essa Cappella è ornata di alcuni finti spartimenti di figura tonda tra se intrecciati insieme a modo di una ingraticolata, interrotta da quindici putti, che sostengono alcuni festoni. Ne' quattro angoletti si vedono le immagini de' quattro Evangelisti sedenti in figura intiera, chi in positura di scrivere, chi di leggere, e chi di meditare. Per tavola dell' altare si scorge dipinto a fresco il *battesimo del Salvatore* nel fiume Giordano con l'assistenza di Angeli, e di altre divote turbe accorse quivi per battezzarsi. Il tutto però resta alquanto oltraggiato da macchie di nitro, e da inopportuni ristauramenti, come anche tutto il restante della cappella. Nel campo de' quattro lunettoni, che restano immediatamente sotto del cornicione, si frappongono quattro tondi, che empiono, ed ornano quel sito, in

tre de' quali sono finestre con vetrate, e nel quarto è un chiaroscuro, nel quale si figura il Sacrificio d'Abramo. Intorno a ciascun tondo sono due Virtù in sembiante femminile, ma di una grazia, e di una leggiadria da non potersi esprimere.

La facciata della parete maggiore nel prospetto dal primo ingresso, mostra la decollazione di San Giovanbatista di figure al naturale, di cui è perita la metà, e in quel luogo è dipinto modernamente una porta, e altri riquadri. In lontananza, e in avanti il ballo dell' impudica figliuola d'Erodiade. Dirimpetto a questa facciata sopra della porta è l'immagine di Maria Vergine sedente in trono col suo divino Parto in seno, assistita da' lati da San Pietro, e da San Paolo, e da Santa Caterina martire, e da altre sagrate Vergini; e genuflesso a' suoi piedi è ritratto al naturale Innocenzio VIII. in profilo, mentre San Pietro fa sembiante ponendogli la mano sopra la spalla, di raccommandarlo alla protezione della Santissima Vergine. Sotto a questa maravigliosa dipintura del soprapporto restano in piccioli siti d'ambedue i lati due vezzose, e leggiadre sagre istoriette a chiaroscuro assai oltraggiate. Nell' una è la natività del Redentore espressa mirabilmente, e nell' altra l'adorazione de' Santi Re Magi, con tanta leggiadria di buon disegno, e di pura composizione, che non mai più. Sotto alle quali due istoriette in picciol sito circa tre palmi per l'alto, ed uno per larghezza, sono effigiati quattro busti di Santi; due in abito Diaconale, e due in abito da Eremiti. I primi sono S. Stefano, e San Lorenzo; ed i secondi Sant' Antonio Abate, e San Paolo primo Eremita. Nella grossezza della finestra incontro al picciolo altare, e che al di fuori guarda nella Sala, si legge in un sito dipinto in figura ovale, ornato di lauro, e sostenuto da gentil gruppo di Angeletti, la dedica della Sagra Cappella in nome del pontefice Innocenzio alla memoria, e al culto di San Giovanbatista nel 1490. Ho tralasciato molti grotteschi leggiadrissimi, che arricchiscono ogni menoma parte di questa Cappella per fuggire la prolissità.

Quest' opera memoranda è di *Andrea Mantegna*, come si è detto, e come si legge scritto allato alla finestra: *Andreas Mantinia comes Palatinus eques auratae militiae pinxit.*

Nacque Andrea d'umilissima stirpe nel Mantovano, e fu istruito ne' primi rudimenti da Giacomo Squarcione pittore di Padova, e poi da Giacomo Bellini pittor Veneziano, padre di Gentile, e di Giovanni. Ebbe la gloria d'esser maestro d'Antonio Allegri cognonimato il Correggio, e tanto basti per lo più magnifico elogio. Tornando a questa Cappella, egli la dipinse con tal diligenza, e con tal amore, e così minutamente, che e la volta, e le mura paiono più tosto cosa miniata, che dipinta: e le maggiori figure, che vi sieno, sono sopra l'altare; e sono San Giovanni, che battezza Cristo, e d'intorno sono popoli, che spogliandosi, fanno segno di volersi battezzare. E fra gli altri vi è uno, che volendosi cavare una calza appicciata per lo sudore alla gamba, se la cava a rovescio, attraversandola all' altro stinco, con tanta forza, e disagio, che l'una, e l'altro gli appare manifestamente nel viso: la qual cosa capricciosa recò a chi la vide in quei tempi, maraviglia. Dicesi che il detto Papa per le molte occupazioni che aveva, non dava così spesso danari al Mantegna, come egli avrebbe avuto bisogno, e che perciò nel dipingere le dette Virtù, fra l'altre vi fece la Discrezione, che resta sopra la finestra in figura d'una vecchiarella col nome scritto intorno all' arco. Onde andato un giorno il Papa a vedere l'opera, dimandò ad Andrea, che figura fosse quella, a che rispose Andrea: ella è la Discrezione; soggiunse il Papa: Se tu vuoi, che ella sia bene accompagnata, falle accanto la Pazienza. Intese il dipintore quello, che perciò voleva dire il Papa, e mai più fece motto. Morì Andrea colmo di gloria in Mantova nel 1517 settantesimosesto di sua età.

1762—1767.

44. GIOVANNI PIETRO CHATTARD. Nuova Descrizione del Vaticano. — Roma 1762—67, vol. III, p. 139—144.

Ritornati nella prima stanza, o sia Sala [III[a], vedi p. 135], ed entrati nella gia descritta porta esistente nella sinistra testata, [vedi p. 136: Nella sinistra facciata (della Salla III[a]) esiste una finestra con parapetto pieno, che prende lume da altra finestra grande della stanza accanto, con parapetto ornato d'architettura, cartella nel mezzo, e squinci riquadrati di chiaroscuro. Segue accanto la medesima, la porta, che introduce in altra stanza, stipiti, architrave, fregio, e cornice, il tutto di marmo scorniciato.] si trova la sesta stanza contigua alla Cappelletta, ornata da finti pilastri, uno per angolo, e due nel mezzo di ciascheduna delle due superiori facciate, ne' vani de' quali vi è un comparto di finta cornice dentro di cui è dipinto un Credenzino per ciascun vano, ove si vedono espressi Calici, Pissidi, Croci, Candelieri, ed altri Sacri Vasi. Ricorre attorno i predetti Credenzoni un ornamento Chinese dipinto in fondo d'oro, come anche il simile scorgesi nella faccia de' pilastri, del fregio, e sopra la cornice, a riserva che l'ornamento è color d'oro, ed il fondo azzurro. Nelle due piccole facciate in luogo de' due pilastri scorgesi una mensola che serve d'imposta alla cornice, il tutto finto di stucco. Il soffitto, ripartito viene in vari modi, formando nel mezzo una Croce greca, in cui vi è l'arme dell' accennato Pontefice Innocenzio VIII.; e ne' vani fra i due ripartimenti vi sono alcuni rabeschi dorati con fondo azzurro, essendo il tutto d'intaglio in bassorelievo. Incontro la porta dell' ingresso, vi è una finestra con parapetto vuoto, e ferrata a gabbia, corrispondente verso la Campagna, con squinci, ed arco, dipinti con riquadri di rabeschi color d'oro in campo azzurro.

Nella metà della sinistra facciata evvi una porta con stipiti, architrave, fregio, e cornice, il tutto di marmo scorniciato, la quale con armetta nell' architrave, ed Iscrizione nel fregio d'Innocenzo VIII., introduce nella Cappelletta di questo Appartamento, di forma quadra, ornata in ciaschedun angolo da un pilastro, che finge impostare la cornice, sopra della quale nascono quattro archi, che reggono la volta. Esiste nella facciata destra dell' entrata, un Altare tutto di marmo bianco con alcuni intagli, e quattro pilastrini nelle Cantonate, quali reggono la superior mensa. Per Quadro di detto Altare vedesi espresso nella facciata, la quale resta tutta dipinta a fresco, il *Precursor S. Giovanni, che battezza il Redentore*, accompagnato da alcuni Angioli, i quali tengono in mano le di lui vesti, con altre figure dalle parti; e fra di esse una a sedere, che finge scalzarsi, con veduta di amenissimo paese, ed una Città in distanza. Al di sopra del detto Quadro viene espresso lo *Spirito Santo*, con due festoni di frutti superiormente delineati, nel mezzo de' quali pende un cartello color d'oro. Nella discontro facciata, che resta a mano manca esiste la descritta finestra, con sguinci compartiti a finto marmo; essendovi nell' arco alcuni putti in fondo azzurro, che reggono un Ovato, nel di cui fondo d'oro si legge, *Innocenzio VIII. P. M. l'an. 1490, dedicò al Precursore S. Giovanni Battista.* Nel rimanente del sito fino alla cornice vedesi espressa la *Santissima Annunziata coll' Angiolo*, e lo *Spirito Santo* in consimil fondo. Nella facciata dirimpetto all' ingresso scorgonsi espressi molti Soldati, che fingono essere assistenti al Martirio del detto Santo Precursore, il quale si vede tutto paziente in aspettare il colpo d'una pendente sciabla, che del Carnefice vien brandita per decapitarlo. Ricorre sopra la medesima una cornice dipinta, ove vedesi espressa la Cena del *Re Erode*, con moltissime figure, intente tutte ad imbandirne la già preparata Mensa in un Real Giardino, con molti ornamenti di verdura, nel di cui mezzo vedesi innalzata magnifica Credenza con sottocoppe d'oro. Dirimpetto a questa nella facciata dell' ingresso, cioè accanto la porta

vi sono rappresentati in mezze figure, da una parte *S. Antonio Abate*, e *S. Paolo Primo Eremita;* e dall' altra *S. Stefano,* e *S. Lorenzo.* Sopra di questi vedesi espressa *l'Adorazione de' Magi;* e sopra gli altri la *Natività del Redentore.* Li squinci, et arco della porta sono dipinti a rabeschi di chiaroscuro con fondo d'oro. Sopra poi la porta predetta esiste un quadro grande a fresco, *con la Vergine che tiene il Bambino della braccia,* alla destra di essa *S. Paolo, S. Giovanni,* e *S. Caterina della Ruota,* ed a sinistra *S. Pietro, S. Andrea,* ed il suddetto *Pontefice* genuflesso, con altre *Sante Vergini* addictro, il tutto meravigliosamente espresso. Nelle mezze Lunette, che rimangono nelle descritte Arcate, in tre di esse ritrovasi una finestra tonda per ciascheduna, predendo lume solamente quella sopra l'Altare. Nella quarta, che rimane sopra la finestra, vi è espresso in chiaroscuro a campo color d'oro, il *Sagrificio d'Abramo,* e da i lati de' medesimi esiste una figura per parte in piedi, denotante una virtù, cioè la *Fede,* la *Speranza,* la *Carità,* e la *Descrizione* [Discrezione] in figura d'una Vecchiarella, la quale sopra la finestra rimane da una parte, e dall' altra, la *Prudenza,* la *Giustizia,* la *Temperanza,* e *la Fortezza.* Ne a meravigilia recar devesi, che a capriccio di bizzarra invenzione l'artefice di sì vaghe pitture fra il numero delle più eroiche virtù la *Discrezione* abbià collocata. Riporta *l'Abb. Agostino Taja* nella sua *Descriz. del Pal. Vatic.* pag. 406, che vedendosi il saggio Professore da urgenti bisogni ogni giorno viepiù vessato, e per le gravi occupazioni del Pontefice obbliato, volle in tal muto linguaggio palesarle le sue estreme necessità. Onde andato un giorno il Papa a vedere, per suo diporto, le di lui opere; dimandolle, che figura fosse quella, al che esso rispose; S. Padre, è la *Discrezione:* soggiunse il Pontefice, se tu vuoi, ch'ella sia bene accompagnata, falle accanto la *Pazienza.* Nelli peducci poi della volta vi sono i quattro *Evangelisti di S. Chiesa,* ben coloriti in campo d'aria, sostenendo i detti pieducci la cornice dorata, della superior Cuppoletta. Ornata questa si vede da molti tondi, uno coll' altro collegati a guisa d'un ingraticolato, interrotto da quindici putti, che sostengono alcuni festoni, con cornice finta di stucco; quali tutti assieme vanno a reggere un ornamento situato nella cima di esso, dentro di cui vedesi espressa l'arme *d'Innocenzo VIII.* Alcune testine di Cherubini in quà, e in là seminati, ne nobilitano oltremodo l'ingegnoso lavoro, che prodotto fù, ed eseguito da *Andrea Mantegna,* celebre Pittor Mantovano, il quale tutta la Cappella da per se dipinse, come si scorge dal proprio nome espresso tanto alla dritta, che alla sinistra della finestra grande, sopra indicata. Il pavimento della medesima, di musaico ricoperto con marmi di vari colori, è compartito in cinque tondi dentro un gran riquadro, ove vedonsi nei quattro laterali espresse alcune stelle, ed in quello di mezzo le armi gentilizie dello spesso mentovato Pontefice.

1774.

45. SAVERIO BETTINELLI. Delle lettere e delle arti Mantovane, 1774 Mantova.

p. 36 (Anm. N). L'iscrizione, e la lapide a canto del palazzo Lanzoni nel muro esterno si legga, ove fece la sua casa cominciandola al 1476. In questa rimane pur una Rotonda di bella architettura, e proporzione con avanzi di pittura eccellente alla gran fascia, che gira intorno sull' alto, e di far Mantegnesco affatto. Quattro porte in faccia l'una all' altra di buon gusto, e sul loro architrave *ab Olympo,* simbolo del Marchese Lodovico mecenate, e donatore del fondo. La lapida spiega sindove arrivò la fabbrica del Mantegna, la qual poi fu compita dai Gonzaghi, che vi abitarono, e la fecero tutta dentro, e fuori dipingere com' era l'uso. Si vede ancora verso Porta Pusterla il fregio elegante; fu poi ornata modernamente dal Sig. Marchese Lanzoni.

DOKUMENTE.

Die Schreibformen der Originale sind buchstäblich genau wiedergegeben; nur sind die Abkürzungen aufgelöst worden. Wo nicht anders angegeben, werden die Dokumente hier zum ersten Male veröffentlicht.

1. 1441, 6. Nov. *Eintragung Mantegnas in das Register der Fraglia in Padua:*
„Andrea fiuolo de M° franzesco squarzon depentore."

Nach: *Giov. de Lazzara*, im Brief an Saverio Bettinelli (Orig. Bibl. Mantova), *D'Arco* II, p. 224 No. 258; nach dem 6. Nov. 1441. — *Moschini,* Vicende p. 34. — *Brandolese,* Testimonianze intorno alla Patavinità di A. M., Note zu p. 8. *Crowe & Cavalcaselle* V, p. 373 Anm. 2.

2. 1443, 5. Januar. *Testament des Antonio Ovetari da Cittadella.*

. . . . Item voluit dictus testator quod statim post ejus mortem cum ducatis septingentis aureis ornari et depingi capella ipsius testatoris cum historiis sanctorum Jacobi et Christophori in Ecclesia Haeremitanorum Paduae, pulchre et condecenter, et fieri antea feriata ita quod sit honorifice ornata et depicta quam citius fieri potest.

Pietro Selvatico, Guida di Padova. Padova 1869, p. 153. Eine italienische Inhaltsangabe des Testaments befindet sich im Museo civico di Padova (Arch. Corporazioni soppr. Eremitani, Beni. Vol. 100, c. 28), in der aber der Passus fehlt. — Padova, Arch. Notarile, Atti del Notaio Conte Dalle Valli. Testamento Ovetari 5. Gennaio 1443, die hier fehlenden Blätter 10 u. 11, die wahrscheinlich die angezogene Stelle enthielten, sollen in das Arch. di Stato in Venedig gekommen sein, haben aber dort nicht gefunden werden können.

3. 1446, 22. April. *Codicill des Antonio Ovetari.*

Pro information et memoria. Suprascriptus Dominus Antonius (Ovetari) in ultimo eius codiçillo iussit et mandavit possessionem suam de Vadoçuchi quam in eius testamento reliquerat eius uxori vendi et alienari debere per comissarios suos et ipsius precium poni et converti in ornatu et pictura capelle dicti testatoris modo et forma in testamento contentis prout de codicillo predicto constat manu mei comitis notarii in millesimo quadringentesimo quadragesimo sexto die veneris vigesimo secundo mensis aprilis. Modus et forma quibus debet orn. i talis est juxta testamentum videlicet quod statim post eius mortem debeat ornari et depingi capella ipsius testatoris cum instoriis sanctorum Iacobi et Christophori in ecclesia Heremitarum Padue pulcre et condecenter et fieri antea feriata ita quod sit honorifice ornata et depicta quam citius fieri poterit de quo specialiter agravat heredes et comissarios suos infrascriptos prout in dicto testamento.

Ego Comes de Vallibus notarius suprascriptus predictis interfui et rogatus scribere supra premissa omnia bona fide scripsi.

Padua, Archivio (Corona-Eremitani, Busta 28, No. 1093). Mitteilung von Prof. Moschetti, Direktor des Museums in Padua.

4. 1449. 23. Mai. *Zahlungsanweisung an Andrea da Padova.*

Antonio de Rainaldo per conto de lo officio de dare adi XXIII de magio L. una soldi oto marchesini per lui a m° Bonzani depintore per lo prexio de uno quadro lungo incastrado e incornisado e inzessado e rassàdo da tuti dui i lati lo quale fiece tore lo Illustrissimo nostro S. per farse retrare dal naturale a m° *Andrea da Padova dipintore* da uno lato dal altro lato folcho da villafora come appare [per] Bolletino de mano de Guielmo fussaro. — LI 8. VIII. d.

Modena, Arch. di Stato, Memoriale dell' anno 1449, fol. 74. — *Campori,* Pittori degli Estensi Atti d. Dep. d. stor. patr. 1886. 3, III, 2, p. 537. — *Crowe & Cavalcaselle* V, p. 417, n. 51 (als aus dem Jahre 1459). — *Venturi,* Rivista storica ital. I (1884), p. 607 (1).

5. 1450, 5. Settembre.

Ser Andreas mantegna pictor habitator padue in contrata Ste Lutie rogauit cartam procure Ser Iacobo Maronzon Intajatori lignaminum de confinio Sti Salvatoris specialiter ad utendum Iuribus . . . . . contra Ser Iohannem almericum mercatorem habitatorem Venetiarum in dicto confinio in quorumque Iuditio et officio Venetiarum.

Venedig, Arch. di Stato. Canc. Inf. Elmis Francesco prot. 1451, c. 88. — *Paoletti*, L'Arch. e Scult. del Rinascimento in Venezia I, p. 80 Anm. 6.

6. 1453, 25. Februar.

Io. Franc°· de lorenzo (?) straziariol o rezuido [ricevuto scil: dalla Scuola Gr. di S. Giovanni Evangelista] duc. vinti per nome de ser *Jachomo belin* depintor per sovinzion del maridar de *Nickoloxa* sua fia.

Venedig, Arch. di Stato. Sc. Gr. di S. Giov. Evang. Reg. 72. — *Paoletti*, Racc. di Docum. ined. fasc. I. Padova 1894.

7. 1453, 10. Aug. — 1454, 19. Febr. *Kontrakt Mantegnas mit dem Vorstand der Kirche von S. Justina in Padua.*

MCCCCLIII adi X. Avosto benfi. . . . Padoa.

Pati fati con el monestiero de Santa Justina, e mi Andrea Mantegna pentor cerca al penger de una so pala da Altare da esser mesa a l'Altar de San Luca in la dita Giesia di Santa Justina, çoe de depenger tutte le figure a mie spese e colori per priexio de ducati cinquanta doro veniciani con questo che tebo campizar dazuro todesco tuti li intagi e adornamenti de la dita pala, e da questo lasarmi in discrecion da fir meritado del dito compegar dei detti tagi in misier don Antonin, dechiarando el pagamento di sora scriti ducati cinquanta se de far in questa forma, cioe al presente ducati diexe, e lo resto che e ducati XV. la mita quando la dita pala sera megia depenta, e l'altra mita che e el resto dei diti ducati cinquanta quando la sera compida, e quel piu parera a misier don Antonin per la libertà a lui data ut supra.

Mi Andrea Mantegna de mia mano propria.

Mi Andrea ho recevudo ducati X per capara dela dita pala come e sopra scrito de pato.

Mi Andrea ho recevuto ducati X cioè lire LX. per parte de pagamento dela dita pala ad XI. de ferraro MCCCCLIV.

Mi Andrea depentore o recevuto ducati V. per pagamento dela dita pala, adi XVIII. novembrio ricevi mi Andrea sopradito ducati XII. da meser don Celso del mile 454.

Mi Andrea sopraschripto tuogo a indorare tuto el resto dei tagi de Maistro Guielmo e i diti tagi condurli de ogni altro ornamento che acaderano per ducati XXII. e questi tali intagli sel sera possibile darli a questa nativita in bona ora ma ala piu longa questa pasqua e di questo me ubligo cioe alla pifania.

Mi Andrea recevo centinar V. doro per principar a indorar diti X. intagi.

Mi Andrea recevo ducati X. dal monistero de Santa Iustina.

Item mi Guzon o rezeudo da misir dom eccelso duchati 3 doro centenari 5 doro adi primo de Zenaro del 1445 (sic! statt 1454). Item mi Guzon o rezeudo da misir don eccelso quattro cento peze doro mancho X adi 19 del mese de feveraro.

Archivio Communale im Museum in Padua. — *Napoleone Pietrucci*, Biogr. d. artisti Padovani. Padova 1858, p. 166. — *Moschini*, Vicende, p. 34 (1). — Mitteilung des Textes von Herrn Moschetti.

8. 1456, 2. Januar (1455 venez. Stils).

1455, 2. Januarii (more veneto). (2. Jan. 1456, ann. communis.)

Pro Andrea Mantegna pictore. Pars posita in Consilio de XL^ta^ propter placitare Advocatorum Comunis quod istud compromissum rogatum de MCCCCXLVII die XXVI. Januarii per Magistrum Franciscum Scorzono pictorem de padua et Andream Blasii Mantegna de Vincentia pictorem per quod se compromisserunt in circumspectos viros Ulisem de Aleotis notarium curie maioris / et Victorem Nigro, cum sententia ipso die facta per ipsos arbitros inter ipsas partes etc. tanquam compromissum / et sententia facta contra id quod fieri poterat et debebat / quia ipse Andreas / erat tunc sub potestate patris / et in minori etate / et etiam unus ex judicibus dixit fuisse deceptum. Incidantur cassentur revocentur et annullentur / cum omnibus suis secutis exemplis et dependentiis / Adeo quod de cetero nullius existant efficatie vel vigoris, ac si nunquam factum, et facta forent, partibus revertentibus ad pristinum statum. Cum etiam ipse partes fuerint contente quod inciderentur; datis atque receptis in ipso Consilio. Ballotis, XXX fuerunt. Non sincere 1, de non 0, et de parte 29, et sic captum fuit et supra cavetur.

Venedig, Arch. di Stato. Avogaria del Comune, Raspe X. Fasc. 2, c. 57t: S. *F. Stefani*, Arch. stor. Veneto XXIX (1885), p. 191.

9. 1457, 5. Januar. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Egregie. Havemo visto quanto per la vostra ce respondete de la deliberatione havete fata de venirce a servire, de la qual cosa ne ricevemo gran piacere, e siamo certi che questo nostro sia stato bono et optimo pensero, parendone che quanto più presto ve levate de la per venir dal R. Messer lo protonotario sia tanto meglio perchè essendo pur quello paiesse [paese] in suspecto di peste come le [lo è] ognuno che ge habita sta sempre subiecto al pericolo, e se vui vene levarite tanto piu presto poterite venire a servire e sereti fuor de dubio. E per experientia cognoscerete ogni dì più la nostra bona voluntate verso vui. Aspecteremo adunche de sentire che vui siate mosso de li et riducto presso el prefato prothonotario secondo ce havite scripto.

Mantue, V. Jan. 1457.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere del Marchese Lodovico. Libro 29. — *Baschet*, Gaz. d. Beaux-Arts 1866 (XX), p. 318 ff. (Teil).

10. 1457, 27. November. *Marchese Lodovico an den Protonotar Gregorio Correr.*

R^do^ D^no^ Protonotario Corario.

R^de^ ecc. Perchè già bon tempo non havemo sentito cosa alcuna de Andrea Mantegna, ni sapiamo se ancor habia fornita l'opera de la R. V. desiderosi di sentirno preghiamo essa V. R. che avendone cosa alcuna e cossì se l'ha fornita l'opera sua ce ne voglia fare adviso chel' haremo ad piacere asay per il desiderio havemo ne vegna a servire . . . . .

Mant. die XXVII. nov. 1457.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere del March. Lodovico. Libro 28. — Mitteilung von Dr. Luzio.

11. 1458, 15. April. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantegnie pictori.

Egregie Noster. Le ritornato qui ad nui M. Luca Tajapietra el qual da parte vostra ce ha rifferito quanto seria il desiderio vostro, et como perseverati in el primo proposito vostro de venir a li servicii nostri, il che molto ci e piaciuto intender, et recevemone contentamento assai et acio che anche intendiate la bona voluntade nostra verso vui ve advisamo che la intentione nostra e di attenderve de bona voglia tuto quelo che altra volta per nostre lettere ve promettessemo et anchor più cioè darve li quindece ducati al mese de provisione, provederve de stantia dove habelmente possiate habitare cum la famiglia vostra, darve tanto frumento ogni anno che sia

sufficente a farve le spese acunciamente per sei boche et la ligna ve bisognara per uso vostro, et di questo non bisogna ne faciati uno minimo dubio et acio non habiati a fare caso de la spesa farestive in condur qui essa vostra famiglia nui siamo contenti e cusi ve prometiamo che al tempo voreti venir ad nui mandaremo fin li una navetta a nostre spese per levarvi cum la brigata vostra et condurvi qua che non spenderete coelle del vostro, et perche ne dice esso Maestro Luca che haverestive a caro poter stare anchor mesi sei a compire quel lavorero del R. Messer lo protonotario di Verona et spaciar altre vostre facende ne remanemo molto contenti, et se questi sei mesi non vi bastano tolitevene sette o otto mesi a cio possiati dare fine a ogni cosa haveti principiata et che veniati cum lo animo risposato che dui o tre mesi piu non sono quelli che facciano il facto nostro pur che habiamo la certezza da vui che a tal tempo senza alcun dubio venerite a servirce e venendo vui a questo zenaro proximo sareti ad hora assai. Ve pregiamo bene che a dicto tempo senza alcun fallo vogliati trovarvi qua como havemo speranza in vui. Ne haveti a dubitare se la proferta nostra vi paresse pocha, che quando non ve contentati di questo, et ce ne dagate aviso cercharemo per ogni via satisfare al desiderio vostro, peroche como altra volta ve scrivessemo, venendo vui como speramo e portandove ne la forma se ne rendiamo certi fareti la provisione vi parera il menor premio habiati a ricever da nui. Et se bene altre persone ve havesseno referito altramente nui per la gratia de Dio non siamo fin qui mancato de le promesse nostre, et anche vui seti zovene che molto bene porite provare il tratamento, vi faremo conoscere chi ve havera dito el vero, o lor o nui et se li facti serano corrispondenti a le parole. Havemo perho questa speranza che ogni di remanereti più contento et satisfacto de esservi conducto a li servicii nostri: havemo vogliuto scrivervi questa nostra per farvi certo che nui siamo verso vui de quella medesma dispositione che sempre siamo stati aspectando da vui intendere il tempo nel qual precisamente possiati transferirve ad nui cum la famiglia vostra. Ne bisogna che per adesso pigliati fatica de venire qua secondo ce haveva dicto esso maestro Luca volevevi venire che ad nui bastara assai essere avisato da vui de la intentione vostra per una vostra lettera senza che habiati la via de venire qua. Per questo nostro cavallaro che ha ad andare fin a Venisia ve pregiamo faciati che al ritorno suo lì l'habia la risposta vostra et ce la porti, bene valete.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere M. Lodovico. Libro 33. — *Baschet*, Gaz. d. Beaux-Arts. a. a. O. (ohne den Schluss).

12. 1458, 11. Juni.

(Commissaria q^{m} D. Tommaso dalla figara). . .

. . . Padue in Contrata sancte lucie In Domo habitationis magistri *Andree Mantanga* pictoris presentibus ipso magistro andrea. Jacobo Flamengo de fossa lovaria q^{m} dominici. Nicolao pictore filio magistri Jacobi de contrata Sancti Petri . . .

Venedig, Arch. di Stato, S. Andrea Certosa, B^{a} 44. — *Paoletti*, L'Arch. e Scult. del Rinascimento in Venezia I, p. 80 Anm. 6.

13. 1458, 26. Dez. *March. Lodovico an Mantegna.*

Andree pictori in Padua,

Egregie noster. Perchè'l si comencia ad aproximar il tempo che haveti ad venir ali servitii nostri secondo la promessa vostra, ce [ci è] parso di mandare fin li Zohanne da Padua nostro incignero portator presente per intendere da vui quanto vi faria necessario per il venir vostro. Perho vi pregiamo che vogliati informare esso Zohanne de tuto quello vi bisogna acio che nui ge possiamo far provissione et che vui possiati venire certificandovi che la promessa vi facessimo gia piu di rimane firma, nè vi

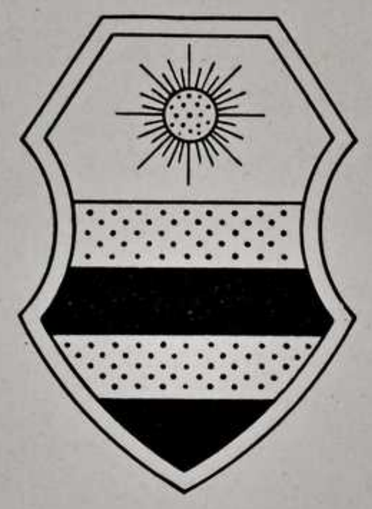
mancharemo in cosa alcuna, e servendoce vui come speramo sempre vi trovareti piu contento d'esser venuto ali seruicij nostri Aspectaremo adunche la risposta vostra acio possiamo provedere al bisogno vostro. Mantue XXVJ decembris 1459 (1458).

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 35. — *Baschet*, Gaz. d. B.-A. 1866 (Teil).

14. 1459, 30. Januar. *Dekret des March. Lodovico, durch das Mantegna ein Wappen verliehen wird.*

Ludovicus . . . . Egregia virtus ac morum prestantia quibus egregium virum Andream Mantegnam pictorem de Padua, carissimum familiarem nostrum quem ad servicia nostra nuper conduximus, preditum esse intelleximus, ac rerum a se gestarum experientia cognoscimus, iure merito ad eum cumulatius exornandum nos movent et alliciunt; et cum inter alia ornamenta que a nobis cuperet illud sibi gratissimum et eius voto consentaneum videretur insigne videlicet seu divisa Gonzage nostre, opere precium existimavimus ipsum Andream hoc a nobis munere non indonatum abire. In nostri igitur in eum amoris et dilectionis testimonium eundem memorato insignio seu divisa, a nostra tamen quam non deferimus modicum diferente presentium nostrarum serie donamus insignimus et exornamus, quam in huius presentis nostri decreti medio ad maiorem evidentiam pingi iussimus et transcribi. Est nempe scutum listis quatuor, duabus scilicet aureis et reliquis nigris intertextum cum sole ab breve circumvolitante, literis francigenis in eodem scriptis, videlicet, *par un désir*, in supremo ipsius scuti margine in campo albo insignito et picto; volumusque ut ipse Andreas dictum insigne privatim et publice pro eius arbitrio et voluntate in eius divisam ubique gestandi, eo tamen modo quo supradictum est, liberam habeat potestatem. Que res cum sibi iucundissima fuisse videatur, ita ad virtutem et laudem assequendam non mediocre incitamentum futurum speramus nec minus sue erga nos atque nostros augende dilectionis argumentum. In quorum robur et fidem presentes nostras fieri iussimus et registrari, nostrique sigilli magni impressione muniri. Mantue die penultimo januarij 1459.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 35. — *Davari*, Archivio storico dell' Arte I (1888), p. 81.



15. 1459, 2. Februar. *March. Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantegne,

Dilecte noster. Nui siamo contenti che vui remaniati ancor per dui mesi per compire quella tavola del Rev. monsignore protonotario de Verona secondo ne ha dicto Zacharia da Pisa acio non ve resti doppo altro che fare. Ben ve pregiamo che fra questi dui mesi vogliati metere tal ordine ad ogni vostra facenda che a

quello tempo possiati venir senza alcun impazo et se de qualche zorni inanti al venire vostro ce dariti aviso di quello vi bisognara nui provederemo al tuto de la bona voglia ni ve lassaremo impazati.

Mantue II. februarii 1459.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 35. — *Baschet* a. a. O. (Teil).

16. 1459, 2. Februar. *Marchese Lodovico an Protonotar Gregorio Correr.*

Domino Pr. Corrario,

Reverend etc. havendome referito Zacharia da Pisa come la vostra S. haveria a caro che Andrea Mantegna remanesse ancor per dui mesi per compire quella sua tavola ne siamo molti contenti e così gli scrivemo per l'aligata chel debia pur remanire la qual ge potera far mandare essa vostra signoria a la qual avendoni dicto esso Zacharia de le persuasione e conforti ha usati a dicto Andrea per chel vegna referemo gratie assai e pregiamola che similemente voglia persuadergli e tenerlo confortato al venire che la ne ce fara singular apiacere perche nel vero habiamo gran voglia de averlo a li servicij nostri ad queque D. Vestre grata parati. Mantue II. februarij 1459.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 35.

17. 1459, 14. März. *Marchese Lodovico an Jacobo Antonio Marcello.*

Dno. Jacobo Ant. Marcello,

Magnifice etc. Hozi havemo ricevuta una littera de la m. vostra la qual e tanto humana e gratiossa che la ne fa carico perche molto manco parole bisognavano in voler impetrar da nui il restare de Andrea Mantegna ancor per octo o deci zorni per satisfare ad essa vostra m. a la qual saperessemo ne poteressemo negare cosa cognoscessemo essergli grata per la benevolentia et affectione grande che sempre gli habiamo portata. Le vero che havemo caricato e stretto esso Andrea in venire subito et aspectiamolo cum grandissimo desiderio, non dimanco le tanto lo amore portiamo ad essa vostra m. che non tanto siamo contenti che per questi pochi giorni el resti a servirla, anci quando l'avessemo qui ge ne voressemo sempre compiacere e piutosto patirne nui qualche sinistro. Per l'aligata glie scrivemo adunche in opportuna forma che per questi octo o dece di ad ogni modo el debia restare e servire la prefata vostra m. et chel se renda certo essere al servicio nostro La pregiamo bene passato questo poco tempo gli piasa e voglia confortarlo et afrettare al venire subito ad nui che certo lo aspectiamo cum desiderio assai et di questo la ne fara singular apiacere offerendoce a li sui de continuo apparechiati, ne voglia quella de cio farne altra mentione acio che altri non ce facesseno simile richesta. (14 marcii 1459.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 35.

18. 1459, 14. März. *Marchese Lodovico an Mantegna 14. März 1459.*

Andrea pictori,

Dilecte noster, el magnifico messer Jacomo Antonio Marcello ce stringe e prega per una sua che vogliamo esser contenti possiati restare li ancor per octo o dece zorni ultra il termine tolto a fornirge una sua operetta che altra volta gli principiasti e benche nui ve aspectassemo cum gran desiderio al termino tolto non dimanco lo amore et affectione grande portiamo al prefato messer Jacomo Antonio ne constringe a compiacergli. Così siamo contenti per questo poco tempo restati a satisfargli che non manco laveremo accepto e grato che se ad uno nostro fratello como reputiamo lui servistive, rendendovi certo che cosi ne piaceria lo servati bene come se proprio ve trovastive ali servicii nostri. Ve pregiamo bene che fornita questa opereta vogliate

metter da canto ogni cossa ne tuore altro lavoro a le mani, venirvene ad nui secondo l'ordine nostro che cum grande desiderio ve aspectiamo.

(Mantue die 14 Martii 1459.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 35. — *Baschet* a. a. O. (Teil).

19. 1459, 4. Mai. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantegne pictori,

Dilecte noster Benche gia piu di sia passato il termino che dovevevi venire qua non di manco prima avemo vogliuto lasciare passare la festa de la scensa e anche aspettare un puocho perche avestive tempo de potire compire quella operetta del magn. messer Jacomo Antonio Marcello doppo quella del rev. protonotario de Verona secundo ve scrivessemo essere contenti. Hora parendone pur il tempo che debiati havir compito ogni cossa et perche la Capella del Castello e come finita, la qual siamo piu che certi ve piacerà per esser facta al modo vostro nè voressimo farla compire se non in la forma e modo ordenarite, ce parso mandar fin li Numa di Rozi nostro famiglio portator presente dal qual intenderiti quanto sia il desiderio nostro e per lui ve mandiamo vinti ducati acio possiati trovarve una nave e far carichare la famiglia e cose vostre per venirvene via. Se questi non bastano non haveti se non avisarcene due parole e subito provederemo al tuto e per Dio non ve lasati haver sinistro de cosa alcuna avisandove che la cosa [casa?] vostra è in ordine e possiti venir a vostro piacere, e così ve pregamo e confortamo vogliati metterve a camino e venir via che quanto piu presto vegniariti tanto piu ne fariti magior apiacere. Mantue IIII May 1459.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 36. — *Baschet* a. a. O. (Teil).

20. 1459, 29. Juni. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantegne pictori in Padua,

Egregie etc. Havemo visto quanto per la vostra ne scrivesti de quella opera de monsignor il protonotario de Verona che presto sera fornita dil che nel vero ne reciveremo piacere assai acio che tanto piu presto habiati il modo de venir ad nui et perche nui havemo facto parlar a la S^{ria} sua per intender se la se contentasse che la fosse portata qua o non e parene comprendere che piu tosto l'haveria a caro che la faciati condure a Verona che altroe ve confortiamo a fargela condure come la sia compita, perche se ben non la vediamo non di mancho speramo per lo advenire veder tante de le opere vostre che remaremo satisfacti, e se dele vostre virtude rimanemo inganati siamo contenti chel danno sia pur nostro. Havemo ben pregato il prefato monsignor e cosi ancor pregiamo vui che quando fareti condure la tavola a Verona el sia contento che per uno zorno veniati qua ad nui che cene fariti singulare apiacer che voressimo solamente vedestive questa nostra capella e dicestive il parere vostro prima se gli facia altro acio che la possiamo far compire che puocho gli resta a fare. Mantue XXVIIII junij 1459.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 36. — *Baschet* a. a. O. (Teil).

21. 1460, 9. Mai. *Zaccaria da Pisa an die Marchesa Barbara von Mantua.*

Illustrissima Signora,

Fin allo allogiamento che e a Santa Maria-Novella la citta (Firenze) era tuta piena del piu bel popolo e del magiore che io may veddessi, così d'huomini come di donne bellissime agli ochi miei, le quali tute naturalmente mi piaciono che gli era un stupore a vedderle con tanti bei volti e così ben adorne che parevano veramente uscite de le mani di *Andrea Mantegna* che e cosi buon maestro! . . .

Pitriolo nono Maij 1460. Ill^{e} D. V. Servus Zacharias.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Firenze — *Baschet* a. a. O.; *Portioli*, Gonzaga ai bagni di Petriolo. Mant. 1869, p. 6.

22. 1460, 7. August. *Zaccaria Saggio an Marchese Lodovico.*

Illustre e Ex° Signior mio. Per Triompho [Antonio Salimbene] mandaij a V. Ex^tia^ quel arma fata per Andrea Mantegna. Hora mando questa forma, la quale per la lunghezza de versi di Plauto è necessario farla ne la grandezza che vedderà V. Celsitudine. Se a quella paresse che la se facesse o magiore o minore comandi che tuto si farà secundo comanderà. Si scrivono anchor de Plauti che paiono scripti in prosa, pur se a quella pare si siegua l'ordine del verso si farà. La forma mi pare assai buona, e la mano del scriptore me satisfa molto bene. A. V. Ex^tia^ mi racomando.

Mantue VII Aug^ti^ 1460. Ill. et ex^me^ D. V. Servus Zacharias.

Illustri principi & ex° domino meo singularissimo domino L. Marchioni Mant. etc. ducali Locumtenenti generali.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. Mitteilung des Cav. Stef. Davari in Mantua.

23. 1460, 11. Oktober. *Albertino Pavesi an Marchese Lodovico.*

Illustris domine mi singularissime . . . . nel officio de le intrade de là, è circa lire 120 parvorum de le quale ne potiti disponere al parir vostro. Da mercori in qua che ve partesti de qui e spexo meglio che 230 lire computadi le 75 de Andrea Mantegna, le quale ha haute ozi . . .

Mantue die 11 octobris 1460. Cel. V. Servitor cum recom.

Albertinus de Pavexiis.

Illustri principi et ex° domino dno. Lodovico Marchioni Mantue etc. ducali locumtenenti generali etc. dno. meo singularissimo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. Mitteilung des Cav. Stefano Davari.

24. 1461, 10. November. *Marchese Lodovico an Francesco Gonzaga.*

D. Francisco de Gonzaga protonotario,

Caris^e^ fili. Havemo ricevuta la tua per la quale ne scrivi del giungere tuo a Pavia, che ne stato de appiacere assai, et respondendo a la parte de quello Sexto e Clementino di frati de santo Domenico, nui ge faremo parlare per indendere la mente sua. Havemo etiam recevuta la parte del messale ne scrivi mandare, et perche qui ne stato proposto un zovene di questa terra, el quale minia molto bene, havemo deliberato fare compire a lui esso missale, et cussi havemo comisso ad Andrea Mantegna che se accordi con lui et non daremo piu faticha al Belbello.

Mantua 10 Novembris 1461.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 49. — *Carta*, Codici corali e libri a stampa miniati d. Bibl. Naz. di Milano. Roma 1891, p. 158 f.

25. 1461, 21. November.

Rogito del notaio Sanfermo, con cui si vende una casa posta in Padova nella contrada di S. Lucia *contigua ad una Andreae Squarzoni pictoris.*

Brief Giovannis de Lazzara an Saverio Bettinelli (Orig. in der Bibl. Mantova). *D'Arco* II, p. 224 (N. 258).

26. 1462, 16. September. *Marco Zoppo an Marchesa Barbara.*

. . . E anche io voria onore de simele opere, perchè non vegneria se non per mostrare che sapia chovèle, non tanto per el guadagno quanto per l'onore e per amore del M° de la Signoria del Signore: e bastariame l'animo a fare chose che stariano apreso le sue, non desprixiando lui; [wahrscheinlich ist Mantegna damit gemeint].

Fata adì 16 settembrio 1462. Per il vostro servitore

Marco Zoppo da Bologna dipintore in Bologna.

A la Ill. exc. Mad. Mad. Barbara da Gonzaga . . Mantova.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Bologna. — *Braghirolli*, Lettere inedite di Artisti del Secole XV cavate dall' Archivio Gonzaga. Mantova. Segna 1878.

27. 1463, 15. Mai. *Albertino Pavesi an Marchese Lodovico.*

Miss. Andrea Maramaldo, Andrea Mantegna, Bertolamio d'Orlojo, Jacomo imminiatore, Johanne da Padua, Alessandro Jacopo Muletto e molti altri che occoreno ogni die che non se pò far de manco.

Mantua, Arch. Gonzaga. — *Braghirolli*, Giornale di erudizione artist. I, Perugia 1872, p. 195.

28. 1463, 25. Okt. *Marchese Lodovico an den Fattore Generale.*

Factori generali,

Carissime noster. Se Andrea Mantegna non è andato de fora, che nol possiamo però credere chel sia stato tanto, per dio solicita chel ge vada: che certo ne siamo de una mala voglia, che dovendo andare in uno loco tanto importante [Goito] et che havemo cusì caro el non doveva star tanto, come se sia dace aviso se anchor e partito et quando.

Gonzage, 25 octobris 1463.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. — *Braghirolli*, Giornale di erudizione artistica I, Perugia 1872, p. 194.

29. 1463, 28. Dezember. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Illustrissimo signor mio, premessa ogni debita recomandatione. Ne i di passati jo disi a Trionfo che volese recomandarme ala ex^{ia} vostra et che questo era el quarto mese che io non aveva avuto niente de la provisione mia. Siche io ricordo ala I. S. Vostra el bisogno mio che invero forcia mel fa fare che almancho io abia qualche soventione. Io non o altra via onde mi possa valere ne altra speranza che la S. V. E se io avesi del importuno a non considerare le chose che ochore prego la I. S. Vostra me vogli aver per exchusato per la necesita sopra dita. Richomandome humelmente ala Ill^{ma} S. Vostra la qual prego dio conservj lungo tenpo in felice stato. In Goito adi 28 decembris 1463.

per il fidele servidor de la Ill. S. Vostra Andrea Mantenga.

Illustrissimo Principi et Dno. Excellenti^{mo} D. Ludovico mar^{ni} Mantue ac ducali Locumtenenti generali etc. Capriane. (Siegel mit Wappen Mantegnas.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *Baschet* a. a. O. (Fragment).

30. 1463, 29. Dezember. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantegne,

Dilecte noster, havemo recevuto la littera tua e visto quanto per essa ne scrivi, certo non è proceduto se non per domenticanza et anche per molte occupationi ne sono accadute se non se siamo altramente ricordati deli facti tuoi et hai una gran rasone, hora te mandiamo per il portatore presente ducati trenta, cum questi porai passar alcuni zorni finche le cose siano meglio adaptate, che doppo glie provederemo in buona forma.

Capriane 29 decembris 1464 [statt 1463].

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 43. — *Baschet* a. a. O. (Fragment).

31. 1464, 7. März. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Illustrissimo S. mio premessa ogni debita ricomandacione, nei di passati Samuelo fu qui e portome certe misure dala Chavriana de lalteza e largeza dele quatro facie dela chamara. Non so quelo che deliberi la I. S. Vostra, mi nonno anchora fato altro aspetando che la ex^{cia} vostra mel chomandj, ben e vero che molto meglio jo adateria la chosa esendo sul fato. Ala I. S. Vostra sta el comandare la quale jo prego si voglia

dignare di socorermj di qualche denaro, che al presente no [ne ho] gran bisogno. Ricomandome humelmente a la Ex^cia^ Vostra. In Goito adj 7. Marcio 1464.

per il fidele servidore de la I. S. V. Andrea Mantenga.

Illustrissimo principi et d^no^ excellenti^o^ d. Ludouico Marchionj Mantoe ac ducali Locumtenentj generali etc.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. Von *Baschet* erwähnt.

32. 1464, 12. März. *Giovanni Cattaneo an Marchese Lodovico.*

Illustris prin. ac ex. dne dne mi singlarissime etc.

Maestro Samuele ha compito lo solaro le la camera como de [deve] sapere la I. S. V. perloche prego quella ge faza mandare lo designo de Andrea Mantegna, accio possa lavorare, non pero luy staga indarno che adesso inzessa [ingessa] li ussi finestre de dicta camera . . . . .

Capriane 12 Marcij 1464. V. I. d. Servitor cum r. Jo. Catanius.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Cavriana. — *Baschet* a. a. O. p. 28 (Fragment).

33. 1464, 26. April. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Illustrissimo Signor mio, premessa ognj debita ricomandacione, dio sa quanto mea dogluto il male dila I. S. Vostra loquale pur intendo che e alquanto sminuito onde ne ricevo molto contentamento — jo non voria per mia ignorancia chadere in schandolo per questa Trigessima. La vostra Ex^cia^ sa molto bene quelo chio ho da quela di provisione. Haveria di singular gracia che quela sedignase di far vedere quelo che mi tocha et oltra quelo sero contentissimo di darli du o tri duchati di piu per lamor chio porto ala R^ma^ S. de monsignor mio, lo quale voria che fra li altri comparesse chome jo desidero e chome ho speranza indio che la sua R^ma^ S. avera honore e di questo jo prego la I. S. Vostra che voglia farlj dare questi denarj per mi acio chio enscha di debito — Aviso la I. S. vostra chome fina a pochi zornj io non aro che fare. E non mi pare anchora di vernichare le tavole per che non sono dorate le sue cornise, et ancho non o quelo che mi bisogneria qui, ma ogni volta chel piacia ala Excia vostra in pochi zornj seglie dara fine ma sicondo mi le vogliono esser le ultime mese in opera inla chapeleta. Niente di mancho, jo saro presto aubedire.

El me rinchrese chel mi bisognj dare avixo ala Ex^cia^ vostra del bisogno che Alesandro mi fa avere de la ligna ma non poso piu jo ho avuto molte volte paciencia chredendo chela mi zuovj ma mi pare chela mi nuocia. Essendo certissimo chel non sia de intencione dila I. S. Vostra che quando la fuse io averia paciencia e volontiera; avisando la Ex^cia^ vostra chio non fo pero un gran brusare che altempo dadeso un chareto de ligna mi fa 15 o 16 zornj. E ben che luj habia sinestro de la sua chasa la quale io ho dala I. S. vostra enon daluj, non voria pero chel si vendichase per questa via con mi. Jo priego La I. S. Vostra che sidegna di far me provedere, ala quale humelmente me ricomando. in Goito adj 26 aprille 1464.

per il servidore dila I. S. V. Andrea Mantenga.

Illustrissimo principi et dno. Excellentissimo Ludovico Marchioni Mantue etc. Mantue.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. *Baschet* a. a. O. (Teil).

34. 1464, 23. September. *Felice Felicianos über einen Ausflug nach dem Gardasee.* fol. 201v. Memoratu digna.

A. d. IX. KL. Oct. MCCCCLXIIII. Una cum Andrea Mantegna patavo amico incomparabili. et Samuele de tradate et me feliciano Veronense existente solandi animi gratia ex agro tuschulano per Benacum ad viridarios paradiseos ut ortos in amoeniss. Musar. diversorium venimus. eos non modo roseis et purpureis flor[ibus] amoenos et

redolentes comperimus verum etiam citreisque et limoneis frondosis undique ramis umbrosos qn et eiusdem insulas per prata et fontibus exuberantissime defluentes et palmiferis Laureis altis annosis et carpoferis arboribus exornatas inspeximus. Ubi plura antiquitatis vestigia vidimus et primo ad insulam fratrum in pillo marmoreo litteris ornatissimis: (folgen die Inschriften.)

fol. 205v: Jubilatio.

A. d. VIII KL. Oct. MCCCCLXIIII. Sub imperio faceti viri Samuellis de tridate. Consulibus viris primariis Andrea Mantegna patavino et Joanne Antenoreo. Procurante me Felice feliciano una cum florentissima caterva sequente per opacas Lauros solatia capiente. Myrto provinca Hedera ac diversarum frondium coronato Samuellem ipsum commitante et aedem antiquam beati Dominici ingressi comperimus dignissimam Marci Antonini pii Germanici sarmatici imperatoris memoriam. Deinde applicantes domum divi prothomartyris non longe ab aede iam dicta in porticu excellentem memoriam Divi Antonini pii nep. divi Hadriani tunc illius regionis incole comperimus. Deinde accedentes ad domum primi pontificis ibi prope ingentem memoriam Marci Aurelii Claudi imperatoris ibi reperimus que omnia presentibus codicibus colocantur. Non pretermittam memorie dignum ut nos invenisse diversorium diane pharetrigere et ceterar. nymphar. quod multis rationibus novimus aliter esse non posse. his omnibus visis benacum liquidum neptuni campum circumquaque pervolavimus in cymba quadam tapetibus et omnigenere ornamentorum falcita quam constenderamus Lauris et aliis frondibus nobilibus ornatam semper ipso imperatore samuelle citarizante et iubilante.

Tandem lacum gloriosissime transfrebati portum tutum petimus navemque destendimus. Demum templum beate virginis in garda positum ingressi sumus Laudes ingentes summo tonanti eiusque gloriose matri devotissime agentes presertim quod corda nostra ad nos congregandos illuminaverit locaque tam magna petere et perquirere mentes nostras aperuerit tam digna et varia rerum oblectamenta antiquitatesque nonnullas tanta alacritate videri fecerit tam felicem tam floridumque diem concesserit navigationem secundam portumque tutum finemque optatum nostrum dederit. Videndi presertim tam magna antiquitatum mirabilia, que quisque magnanimus sponte ad ea visenda iter capere deberet. (Folgen die Inschriften.)

Abschrift der Vita Ciriaci Anconitani (des Scalamonte) von Felice Feliciano, in der Bibl. Capitolare zu Treviso pag. 201v u. 205v. (Mitteilung von Vicebibliotecario, Abb. Dott. Angelo Marchesan.) Erwähnt von *Tiraboschi* (Storia d. lett. Ital.).

35. 1465, 5. Dezember. *Galbidrio an den Marchese Lodovico.*

Ve aricordo de mandare Mafii tapeciro chomo Johan de Strigii a Venesia per comperare la sida per quelo aparamento che Andreia Mantegna a fato el designo.

Mantua, Arch. Gonzaga. — *Braghirolli*, Sulla manifattura di arazzi in Mantova, in: Memorie d. Acc. Virgil. Mantova, 1879—80, p. 19.

36. 1466, 5. Juli. *Giovanni Aldobrandini an Marchese Lodovico.*

Ill^mo^ et Ex. Duc. D. mi singularissime, post debitas commendationes etc. Per Andrea Mantegni a giorni passati ho havuto lectere de la V. Ill. S. et per lui non rescripsi sapendo che pel cammino molto doveva tardare. Et per questa prehendo scusa se io non havessi et alui et a Jerronimo suo compagno satisfacto quanto sarebbe suto mio desiderio perche mi paiono persone molto da ben et ho conosciuto decto Andrea non solum nella pictura ma etiam in molte altre cose havere perfecto ingiegno, et optimo vedere et parmi meriti grande commendatione . . .

Florentiæ die V. mensis julij M. CCCC. LXVI.

Servitor Johannes Aldobrandini.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Firenze. 1466, 5. Juli. — *D'Arco* II, p. 12, No. 12.

37. 1466, 2. Dezember. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Illmo S. mio, piacendo ala Exellencia vostra io averia charo di fare un puocho di chasetina suso quel mio logeto, e non gie avendo modo di poterla fare se non in longo tempo, sencia el favore dila vostra I. S. ala quale ricoro, sichome mio S. e chontinuo benifatore, in chuj ho grandissima sperancia. El favore e questo se la I. S. vostra me potese prestare cento ducati, per fare questo verno un puocho di aparechio di prede e chalcina e altre chose necesarie allavorare, liquali cento ducati voria rendere ala Exellencia vostra in questo modo, che la I. S. vostra mi fese ritenere ad Albertino Pavese dila provisione mia tri o quattro ducati il mese fin chio avesi satisfato al debito, e facendomi questo la Excellencia vostra mi para aver ricevuto apreso glialtrj grandissimi benificij, questo non minore. Considerando la grande volunta chio ho di fare questa casetina o bona parte dessa, la quale si faria in puochi zorni, avendo lo aparechio. Ricomandomi infinite volte ala I. S. vostra, adj ıj d. 1466.

el servo dila I. S. V. Andrea Mantenga.

Illustrissimo principi et dno Excellentissimo Ludovico. M. Mantue, meo OB.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *Baschet,* Gazette d. Beaux-Arts 1866 (XX), p. 331 n. 3. — Zeitschr. für bild. K. 1876 (XI), p. 21, mit Faksimile.

38. 1467, 3. Juli. Die Verwaltung des Camposanto in Pisa giebt aus: 30 soldi „per una collasione si fè per fare honore Andrea Squarcione dipintore, lo quale dé avere a finire di dipingiere al Camposanto".

Pisa, Arch. dell' Opera. Ricordanze, 1 turch., c. 96. — *Supino*, Camposanto. Firenze 1896, p. 28.

39. 1468, 28. Juni. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Illustrissimo et Excelso mio signore, dapoi la debita ricomandatione aviso la Ex^cia^ vostra, per la gratia del sumo Idio esser sano con tutta la mia brigatela desiderando continuamente di vedere la vostra I. S. la quale mi par milanj [mille anni], non vedesi et quando parra ala Excia vostra, farmene digno, lo aro di singularissima gratia. O principiato el quadro dove io fo la instoria del linbo [Cristo nel limbo] chome mi a comandato la I. S. vostra. Vero e che io o avuto el dito quadro cioe el ligname molto tardj, et questo e stato per la molta pegricia di Vicencio marangone o di altri che nogli adato ellignamo, inzegneromi amia posancia di farlo piacere ala I. S. vostra. El baston dila vostra Excia e molto diffornito di vituaglia, sela Excia vostra, nongli provede son certo non si potra tenere. O indusiato piu chio o potuto per non parer fastidioso, ma la necesita mi strinze. Ricomandomj infinite volte ala vostra I. S. laquale prego lalto idio conservi in felicissimo stato.

d. XXVIII. Jun. M. CCCCLXVIII.

A. Mantenga servidore di la I. S. vostra.

Illustrissimo et Excellentissimo dno. dno. Ludovico M. Mantue etc. d. meo singularissimo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *Baschet* a. a. O. (Teil).

40. 1468, 27. Juni (oder Juli). *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Illustrissimo signor mio, Considerando mi la I. S. vostra aver a noglia le costione [questioni, liti] et ancora mi leo [le ò] sempre fuzite per non esser utile edi manco honore. O indusiato piu chio ho potuto per non tediare la I. S. vostra pur innanti che lacada altro o deliberato advisarne la vostra Ex^cia^, per che come altre volte esa vostra Excia ha dito che sapendo dire le cose leziermente si pono acunciare et masime la I. S. vostra la quale sa epuo. Io ho suportato molte vilanie et danno da uno ortolano, che sta qui apreso dime, sopra un logeto fu di m^o^ Guido da Crema medico, che hora e

dela moglie, essendomi fato dano qui nelorto inanti chio venise dala I. S. vostra et da poi fui tornato ancora; una di queste note sentendo bagliare un mio cagnuolo molto forte, ecorere levaj suso per vedere che era quelo, et andaj drieto el cane et trova quostuj aleconfine tra lui eme, equi comincio usar parole da suo paro, molto stranie fra laltre cheliebe una volta animo e dete di un pugno sul uolto alpodesta da Gastala echel faria et diria echel non aveva che perdere, insuma sio [se io] non avesi avuto paura dila Excia vostra di certo io arei fato le pacie invitandomj si caldamente. Costui a la moglie seleratissima diogni vicio che debia aver una ribalda et avenduto fina aqui forsi tri sogli di agresta laquale etuta rubata e quando alcuno la riprendeva ela rispondeva che aldispeto di chi non voleva la ne venderebe, e che ogni ano la ne afato per suo piacere diexe o dodise libre. Io so ben quanto lami apizorato dapoi chio o questo logeto. Quelo chio scrivo alla vostra Excia quando quela vora farne fare buona inquisicione trovera chio dico chose vere; questo e un mal vicino, io voglio pregare la I. S. vostra gli voglia provedere per qualche via. Costuj mivede qui solo eluj a certi suoi cugnati et pero a tanto regreso et a poco che perdere pur quando la I. S. vostra gi faci fare qualche monicione forsi chel fara qualche piu conto dime chel non fa. Mia mogliere non puo pasar oltra che quela sua ribalda nongli tria qualche strania parola mostrando di dir adaltrj. In suma dil corpo suo fin chela potuto e puo non lia lasato trato a fare, hora e rufiana. Io pregola Vostra Excia mi abia per excusato sio scrivo queste cose. A la quale humil mente me ricomando.

Die 27 ju. 1468. Di la I. S. V. Andrea Mantenga servo.

Illustrissimo et Excelentissimo Principj et potenti. D. dno. Ludovico Mar. Mantue etc. Godj.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *Baschet* a. a. O. (Teil).

41. 1469, 2. Februar. *Marsilio Andreasi an die Markgräfin Barbara. (Bericht über den Aufenthalt Kaiser Friedrichs III. in Ferrara.)*

Zohane da Crema famiglio del Illu. s. nostro tolse in brazo el figliolo de Lise da Crema et lo fece far cavallero. Andrea Mantegna dice che anche lui se fece fare conte, et spera haver el privilegio . . . .

Ferrarie ij febrij 1469. Servitor fidelis Marsilius cum r.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Ferrara. — *Campori*, Pittura negli stati Estensi nel s. XV, p. 32 f.

42. 1469, 11. Juli. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Dilecte noster. Nui voressimo, che vedestive ad ogni modo de ritrarne due galine de India del naturale un maschio et una femina et mandarcele qua retracte, per che le voressimo far mettere suxo la tapezaria nostra: potereti veder le nostre che sono ne lo zardino li a Mantua.

Godii, XI. Julii 1469.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copiallettere. Libro 63. — *Baschet* a. a. O.

43. 1470, 6. August. *Marchese Lodovico an Andrea Mantegna.*

Andree Mantegne.

Dilecte noster. Havendo visto quanto per la tua ne serivi de quelle iniurie te sono facte che ne dispiaceno summamente et havemolo per male quanto dire se possa. Et perche nui lunedi proximo piacendo a dio se trovaremo a Mantua non te rincresca havere un pocho de pacientia de quella facenda del sarto che te ha guasto

quello zupone, [giubba], perche cometteremo la cosa a persona che la intendara summariamente et non te manchara de rasone e lassa questo carico a nui.

Gonzagae, VI. augusti 1470. Il Marchese di Mantua.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 66. — *Brun,* Zeitschr. für bild. K. XI (1876), p. 24.

44. 1471, 2. August. *Marchese Ludovico an Mantegna.*

Andree Mantegne.

Carissime noster. Nui non habiamo piu presto data resposta a la lettera tua perche Zanetto da Milano pictore che e qua ne havea dicto voler venire a Mantua per vedere quelle tue cose. Hora dicendone Marsilio del desiderio havesti de venir qua e portare quelli dui retracti ne pare che domane de sera, o a quella hora che più te parera vengi et porti essi retracti perche Zanetto poterà puoi ritornare in dreto teco a Mantua.

(Gonzaga, 2. agosto 1471.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 67. — *Baschet* a. a. O.

45. 1472, 18. Julii. *Kard. Francesco an Marchese Lodovico.*

Illustrissimo Si. mio padre.

Lo arivar mio á Bologna credo sera a li cinque o sei de avosto: dove non intendo di fermarme più che doi di; et andarmene al bagno; dove per haver qualche solatio e transtullo ad fugir lo dormir, come e necessario in quello luoco, prego la S. V. che li piacia ordinar, che Andrea Mantegna e Malagise li vengano e stiano continuamente cum me. Cum Andrea pigliaro spasso de mostrarli miei camaini, e figure di bronzo et altre belle cose antique: sopra le quale studiaremo e conferiremo de compagnia. De Malagise pigliaro piacere del sonar e cantar suo. Et a questo modo me sara più facile ad lasciar lo sonno. Et perho iterum prego la S. V. che se digni compiacermi de questi doi. Fornito de tuor lo bagno, ritornaro a Bologna, e starolli otto o dece giorni, e veniromene a Mantua a visitar la Ex. V. cum la qual haria animo di star tuto octobre, e puoi tornar a Bologna e li metter lo stendardo finche a Dio piacera. Del cavalchar gracia de dio me sento utile et dapuoi me levai del aere de Roma, son stato meglio. Me raccomando a la S. V.

Fulginei, XVIII. Julij 1472. Filius observantissimus

F. de Gonzaga Card. Mant. Bononiae etc. Legatus.

Illustri principi et Ex. dno. meo singularissimo dno. Marchioni Mantue et locumtenenti generali.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Roma. — *Baschet* a. a. O.

46. 1472, 25. Juli. *Marchese Lodovico an Kardinal Francesco Gonzaga.*

R^mo^ dno. cardinali,

Reverentissime noster. Havendo questa mattina ricevuta la vostra lettera a Fuligno 18 del presente per la quale remanemo advisati del vostro miglioramento poi ve levasti del aere de roma, ne havemo ricevuto singulare piacere; e al tempo diceti de trovarvi a Bologna, di bona voglia provederemo mandarvi Andrea Mantegna e Malagise e se de altro haveti bisogno richedeti che se cercara de satisfarvi. Se ritrovamo qua a Gonzaga cum questo Ill^mo^ S^r^ Duca dove non e altro de novo se non che se attende a tuorsi piacere del oxellar a fasanazi. Bene valete.

Gonzagae, 25. julij 1472. Il Marchese di Mantua.

Rm^o^ Dn^o^ Cardinali.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 70. — Zeitschr. für bild. K. 1876 (XI), p. 24.

47. 1472, 27. Juli. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantegne,

Carissime noster, perche il Cardinale nostro ne richiede che vogliamo compiacerli de vui tanto chel stara al bagno ala Poretta, vogliamo che debiati mettervi in ordine per andar da lui, e trovarvi qua a Gonzaga sabato proximo che ve diremo quello hareti a fare: de qui ve drizareti verso Bologna dove esso Cardinale se trovara ali quatro o cinque de agosto.

(Gonzagae, 27. julij 1472.) Ludovicus de Gonzaga.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 70. — Zeitschr. für bild. K. 1876 (XI), p. 24.

48. 1472, 21. Sept. *Andrea Mantegna an Marchese Lodovico.*

Ill^mo^ et Ex^o^ S. mio, dapoi la debita ricomandacione aviso lavostra I. S. chome io ho diliberato dar disnare al Cardinale et ali suoi di fuora al bastione, ma sincia laltorio [ladiutorio] dila Excia vostra nonne poria haver honore ala quale ricoro sivoglia dignare far hocelare ch'io habia dele quaglie et eciam qualche fasan quela quantita parera ala vostra I. S. che si aconvenga, et questo el domando de gratia. Dele altre cose son preso che proveduto, e questo bisogneria per sabato prosimo per la dominica che viene. Me racomando ala vostra I. S. laquale dio conserve longa mente in sanita.

Mantue, d. 21. setebre 1472. Andreas Mantenga.

Illustri principi et potenti dno. dno. Ludovico M. Mantue et generalj locumtenenti dno. suo Clementissimo. Gonzage.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Zeitschr. f. bild. K. 1876 (XI), p. 25.

49. 1472, 20. November. *Dekret des Marchese Lodovico für Mantegna.*

Mandatum est quod promissio et obbligatio facta per Rolandinum de la Volta factorem generalem prefati Ill. Dni. et nomine suo Dnis. de solvendo rectori aut hospitali novo ducatos octingentos infra terminum quattuor annorum et affictum pro affrancantione partis possessionis, quæ olim fuit Guidonis de Torellis in territorio Boscoldi, novissime date ad livellum affrancandum Andreæ Mantegnæ præcibus et intuitu præfati Ill. Dni. nostri per D. rectorem et consiliarios dicti hospitalis ut patet instrumento rogato per Bartholomeum de Cavallis notarium publicum Mantuæ sub anno et mense presentibus valeat et teneat ac si præfatus Ill. D. noster presens fuisset et dictam promissionem et obbligationem fecisset, quam ratificat et aprobat ac promittit pro se et heredibus suis attendere et observare sub obligatione omnium suorum bonorum quicquid in dicto instrumento per dictum eius factorem gestum ac promissum fuit ac motu proprio omnem defectum supplet si quis in dicto instrumento interuenisset, aliquibus in contrarium non obstantibus. Antonius Donatus de Meo secretarius ad eius mandatum scripsit XX. nobr. 1472.

Mantua, Arch. Gonzaga. Decreta vol. 18. — *D'Arco* II, p. 13, No. 14.

50. 1473, 17. September. *Marchese Lodovico an Giovanni da Padova.*

Joanni de Padua.

Dilecte noster, ... De li denari per el ligname de la casa de Andrea Mantegna el bisogna ad ogni modo che habi un poco di patientia fino a mercordi proximo che vedremo quello poteremo fare e te faremo havere essi denari . . . . .

Mantuae, 17. Sett. 1473. Lodovico Gonzaga.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 71. — Zeitschr. f. bild. K. 1876 (XI), p. 25.

51. 1473, 22. November. *Marchese Lodovico an Giovanni da Padova.*

Johanne de Padua.

Dilecte noster. Havemo visto quanto per la tua ne scrivi de quello bisognaria per far il coperto de la casa de Andrea Mantegna, a che respondemo che le meglio tu habi un poco de pacentia fin che nui veniamo in la per che non voressimo mandar a tuor in credenza, ne anche adesso habiamo cussi el modo del denaro, ma vederemo de septimana in septimana mandare a tuore hora una cosa hora unaltra desso legnamo secundo che haremo il modo de spendere opiu o mancho a secundo ne responderanno le intrate . . .

Mantue, 22 Novembre 1473.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 71. — Zeitschr. f. bild. Kunst 1876 (XI.) p. 25.

52. 1474, 30. Juni. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

In Christi nomine

Ill^mo^ S. mio dapoi ladebita ricomandacione, za molti zorni fa io disi ala vostra Excia chome dapoi la morte de Guido Torelo, aora di note Zovandona Dipretj e Crescinben di Aliprandi avevano fato spianare unfoso [fosso] de una rezola et aveva fato arare dita rezola et uxorpata per modo che le di grandissimo dano dila possessione si per la incomodita chome eciam per le aque scavezando dita rezola mi fano venir adoso, cosi voriano ancora uxorpare unfoso, tutoldi [tutto il dì] insidiano el lavorente acusandolo de possession turbata avendo ellavorente non altra mente lavorato in dito foso chomelsabia fato za quarantasie anni. Anno tanta invidia che la vostra Ex^cia^ mi abia fato questo bene che non lo posono patire confati econ parole dicendo suso per le piace costuj evenuto dacadel [dalla casa del] diavolo apasersi qui e molte altre e piu vilane parole, ma le parole e el manco, el fato e ne fati, non solamente di queste insidie, cercando et avendo cercato per lo pasato con grandissime arte elazuoli pensatamente di farmi perdere la gracia de la vostra . S. equela dela S. di madona edi messer Fedrico, e finalmente lonor mio el quale io o molto caro. Equando parra ala Ex^cia^ vostra didarmi audiencia sopra cio lo aro digracia singulare, che ame non pare eser certo deser cosi vostro caro famiglio come za fuj fin che non apro lanimo mio ala vostra. I. S. eche quela non intenda aque modo e procesa lacosa, edapoi intesa inquesto et ogni altra cosa lavostra Ex^cia^ mi a acomandare, et prego quela sivoglia dignare dicometer alconsiglio lacausa dela rezola dele diferencie da Boscoldo acio chio escha de impazo una volta da costoro. Dubito anci mifano parer litigoso ma constreto non poso far dimanco salvo sio non livolese lasar el mio elquale reputo aver dala. I. S. vostra egodere fin che adio piacera. Ricomandandome humilemente ala vostra Ex^cia^ laquale idio per sua gracia conservj lunga mente in sanita.

M. die ultimo junij 1474. El F. servidore Andrea Mantinia.

Illustri principi et potenti dno. d. Lodovico Marchioni Mantue et generali locumtenentj dno suo Clementissimo. B. F. V. V. S.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Von *Baschet* erwähnt.

53. 1474, 2. Juli. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantenie,

Havemo visto quanto per la tua ne scrivi de quella differentia de la rezola tra ti e Zohanne Dona de Preti, ad che respondemo che subito havemo dato commissione sopra cio a quelli del nostro consilio che intendano la cosa et quelli dagano presta expeditione. De la audientia voresti da nui haremo a caro differischi sino che

siamo a Mantua per che adesso non seria possibile potessemo havere capo a queste differentie.

(Burgoforte 2 julij 1474.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 76. — Von *Baschet* erwähnt.

54. 1474, 2. Juli. *Marchese Lodovico an die Herren des Rates.*

Dominis de consilio.

Carissimi. Andrea Mantegna si lamenta et dole de Johanne Donato de Preti et dice occuparli una razola che confina cum lui et pare chel lo facia per propria auctoritate et sel lo facesse non seria ben facto ne lo comportaressemo a modo alcuno et perho ne pare che vui intendiate diligentemente questa cosa e gi faciate quella provisione vi parera conveniente e debita acio che esso Andrea non abia iusta rasone de dolerse . . . . .

Burgofortis 2. julij 1474. Il Marchese di Mantua.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 76. — Erwähnt von *Baschet*. — Zeitschr. f. bild. Kunst 1876 (XI) p. 25.

55. 1475, 15. September. *Simone di Ardizoni da Reggio pittore an March. Lodovico.*

Illustriss. et Excell^mo^ Dn° Dn° Lodouico Marchioni Mantue etc. Dno meo singularissimo Mantue.

(Jo piglio ardire d'avisare a) vostra S. in che modo sono stato tratato in la uostra cita e per notificarve como me chiamo Simone di Ardizoni da Rezo pictore e taliatore de bolino. Quando vene in Mantua Andrea Mantegna me fece oferte assai mostrando de esere mio amico. Et mi auendo longo tempo fa amicitia de Zoano Andrea pictore in Mantoa raxonando con luj dicendomi che fu robato stanpe designe e medalie mi mosse a compasione che fusse malle tratato ge disse de refarge le dite stanpe e ho lauorato alui circa 4 mesi. Como lo idemoniato Andrea Mantegna sepe che refaceua le dite stanpe me mando a menazare per uno fiorentino zurando che mene ipagaria. E oltra de questo una sera fui asaltato da el nepoto de Carlo de Moltone e piu de dece armati Zoano Andrea e mi per eser morti e di questo poso fare proua. E de nouo per fare che non seguita la dita opera A. M. atrouato certi ribaldi per seruirle me ano acusato per sodomita al maleficio e colui che mea acusato se chiama Zoano Luca da Nouara el Nodare che a lacusa e parento de Carlo Moltone. Esendo forastero forza me stata a fuzere e me ritrouo in Verona per compire le dite stanpe. Donda signore mio per mantenere lo onore voio che sapia uostra Excelencia in che modo se trata forastere in la uostra cita e se uostra S. fa destenere quelo che ma acusato uedra se mai fece tale ribaldaria e trouara chi ma fato acusare. Donda signore mio prego uostra S. facia tale demostracione de iusticia acio che non sia tentato mi o mei parenti de farne uendeta che credo hauere cercato quaranta citade che mai non me fui dicto pezo del nomo mio, ma oramai Andrea Mantegna con so superbia e dominio de Mantua e se uostra signoria non refrena per so casone intrauignera de gran scandoli et humilemente me ricomando ala uostra S. Simon de Regio

a di 15 (settembre? 1475).

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Verona. — Zeitschr. f. bild. Kunst XI. 1876, p. 54.

56. 1475, 19. September. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree mantinie,

Carissime noster. Havemo intieso per la lettera vostra quanto ne scriveti dela differentia sortita tra vuj et Francesco di Aliprandi per quella viazola, dela quale ni rincresce, et scrivemo a quelli dil nostro consilio che intendano la cosa cussi in

proprietate rei como del insulto facto et parole usate per esso Francesco et del tuto faciano buona et oportuna provisione et non manchino di rasone ad alcuno.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79.

57. 1475, 19. Sept. *Marchese Lodovico an die Herren des Rates.*

Dominis de consilio,

Carissimi nostri vi mandiamo questa inclusa di Andrea Mantegna per la quale intendereti la doglianza che fa di Francesco di Aliprandi, che voria occuparli certa viazola che lui assirisse esser comune tra lor et haver facto certo insulto et usato parole molto impertinente, perho vogliamo che vui intendiate la cosa et auditis juribus partium debiate ministrare rasone et farli quella debita provisione vi parera necessaria . . .

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79.

58. 1475, 20. Septbr. *Salvacondotto des Marchese Lodovico für Simone Ardizoni.*

Lodovicus etc. Simoni de Ardizonis de Regio pictori a civitate et territorio nostro ob nonnullas suspitiones et causas absentato et in terras nostras redire dubitanti, ubicumque fuerit recedendi et in dominio nostro redeundi seque coram nobis presentandi tam in ipsa civitate Mantue quam alio quocumque loco ibidemque standi morandi pernoctandi et inde pro libito voluntatis sue discedendi et quocumque voluerit se conferendi tute libere et impune, omni noxa et impedimento tam reali quam personali prorsus cessantibus, non obstantibus aliquibus causis propter quas venire dubitaret qualescunque fuerint etiam si de ipsis habenda esset mentio specialis. Tenore presentium purum liberum et validum salvum conductum cum omnimoda fidantia et securitate dies quindecim firmiter valiturum a die quo ipsum territorium nostrum introibit, damus, concedimus et impartimur, mandantes Spect. d. vicepotestati Mantue, judicibus, massario generali, ceterisque officialibus et subditis nostris quatenus presentem salvum conductum dies quindecim ut supra duraturum eidem Simoni observent et faciant inviolabiliter observari. In quorum etc.

Gonzage, 20 septembris 1475. per Jo. Arrivabenum.

In margine: Presens salvus conductus prorogatus est supras^to^ Simoni diebus quindecim proxime futuris per Marsilium, die VI octobris 1475.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79. — Mitteilung von Cav. Stefano Davari.

59. 1475, 22. Sept. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Ill^mo^ et Ex^mo^ S. mio dapoi la debita ricomandacione aviso la I. S. vostra chome una di queste note me fu rubato delbruolo mio a Boscoldo forsi 500 pomi e per chodogni dilaqual chosa oper pezo di la inguria che del danno et non stimo che sia stato altri che unfradelo de Francesco Aliprando che e bastardo et un suo famiglio che sichiama el soldato liqualj sonno dipesima condicione chome sipuo sapere, et sono stati chon Francesco conle arme didi edinote aspetandomj, io nonlio voluto andar per non far costione et eciam aspetando elfavore dila rasone, el quale con gran faticha opotuto obtenere digracia di condurre le mie uue a casa che sa mess. Beltramino che ancor luj se liafaticho non pocho, deli altri insulti eparole disoneste non poria provare senon per li lavorenti propri liqualj secondo la rasone non si de [deve] credere, maio aviso bene la Ex^cia^ vostra chio nonmi maraviglio che dichano male dime tuti duo frateli cioe mess. Bonamente e Francescho, quando dila I. S. vostra tanto ne anno dito quanto falsamente sene puo dire. E questo non dico za per eser achusatore per che io chredo che la Ex^cia^ vostra altre volte ne abia inteso ma la summa bonta chome quelo non

puo eser dalor ofeso non chura simel cianze. Nonno achuj ricorere senon ala I. S. vostra pregando quela che mi voglia far spazare. Alaquale humilmente mi racomando.

Mantue die 22. Septembris 1475. Andrea Mantegna.

Illustri principi et potenti dno. dno. Lodovico Marchioni M. et generali locumtenenti. d. S. C.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Von *Baschet* erwähnt.

60. 1475, 26. Sept. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantinie,

Dilecte noster: Havendo visto quanto ne scrivi per la tua di quelli pomi et peri codogni ti sono sta furati et del suspecto hai sopra quello fratello bastardo de Francesco Aliprando et suo familio. Ad che respondemo che se gli havesti pure qualche indicio de potere intrare suxo la pista nui gli daressimo tal punitione non se la domentegariano, ma non essendoli indicio non saperessemo intrarli, perho vedeti se per qualche via posseste farne havere qualche indicio et prova, et lassate poi fare a nuj.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79.

61. 1475, 26. Sept. *Marchese Lodovico an die Herren des Rates.*

Dominis de Consilio,

Carissimi nostri. Perche Andrea Mantegna se duole che adesso gli sono sta furate del suo brolo ben 500 pomi et peri codogni et ha suspecto sopra un fratello bastardo de Francesco Aliprando et un suo familio che se chiama el soldato, voressemo che vedesti per ogni via di examinare queste differentie ha esso Andrea et Francischo, piu presto ve fusse possibile che non ci poresti far maior apiacer, perche ogni zorno ne haremo fastidio et affano finche siano terminati.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79.

62. 1475, 27. September. *Francesco Aliprandi an Marchese Lodovico.*

Illustris princeps et excelse domine domine mi singularissime etc. Io ho presentito che Andrea Mantegna sie dogliuto ala Ill. S. V. che li sia sta robati certi pomi e pare che di zio imputi uno mio fratello bastardo et uno za mio familio e anco me quasi auctor di questo, dil che excusandomi a V. Ex. notifico a quella como ne io ne mei antecessori che za ducento anni sono stati a Mantua furono mai ladri e al presente ne per mi ne per alcuni di mei gli e stato fatto questo perche io non ho bisogno de soi pomi ne ho cercato ne cerco vindicarmi contra de lui perche in vero mai non gli volsi ne gli volio male quantunche lui ogni zorno mi ofenda cum mille iniurie dicendomi e minaciandome ogni zorno chel fara tanto chel me desfara dal mondo e che o atorto o adrito egli obtegnera la lite pendente tra noi, e son certissimo che non gli sia stato tolto pomo alcuno, e se gli son sta tolti e stato egli medesimo per mettermi in disgracia de la V. S. e farmi qualche mal servicio sel potesse como mi minacia ogni zorno. Ma io mi confido et ho speranza in la E. V. che quella non dara orechie a cosa che non sia vera, recordando a quella como io et ogni altro citadino o zentilhomo amaria Andrea Mantegna se non per altro al mancho per amor de la V. S. de la qual son servitori. Ma in vero egli e tanto molesto e rincrescevole che non e homo ne vicino chi possa pacificar cum lui. Et che cio sia vero esso Andrea non ebbe mai vicino alcuno col qual non habia litigato e chel defecto vegna da lui, io non litigai mai cum alcuni de quelli mei vicini se non cum lui; Zohan Donato di Preti non litigo mai cum persona del mondo se non cum lui, Andrea sia litigato cum Gaspar da Gonzaga, cum Antonio da Crema, cum lo arciprete de San Jacomo,

cum messer Bonamento e cum quanti vicini ha. Onde Illustrissimo Signor mio prego umilmente V. Ex. che mi voglia aver nel numero de suoi fidelissimi servitore che mai no fu ne e mia intentione non che fare ma pure pensare cosa che sia contra intentione de quella a laquale di continuo me riccomando.

Mantue 27 Septebr. 1475. Ex. V^re^ Servitor Franciscus de Aliprandis.

Illustrissimo Prin. et Ex. dno. Domino meo singularissimo dno. Marchioni Mantue ac ducali Locumtenenti generali. etc.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Baschet* a. a. O.

63. 1475, 29. Sept. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Ill^mo^ S. mio dapoi la debita ricomandacione, la Excia. vostra scrive sopra il fato mio delj pomi chodognj furati, se io sapesi trovare qualche indicio sopra cio La I. S. vostra liprovederia, amepare et anche ad altri, che portandomi chome sivede manifesta mente Francesco Aliprando lodio grandissimo, et avendo soto specie di guardare laviazola non avendogli niun contrasto, fato stare elbastardo el soldato di note con le arme, et oltre aquesto eldi inanti elfurto, mostrando eldito bastardo di voler parlare col mio lavorente vene nel casamento, con una zaneta in mano, alincontro del qual casamento e elbrolo dove si vedeva li pomi codognj che era una zentileza, tanta copia glenera che le rame tocava tera, ami pare che esendo stati quele note inpiè e loro liano furati osanno chilestato et e gli ancora unaltra rasone che licanj del lavorente liqualj son asperti et e gran fato che simuova alcuna chosa non sentano, selfuse stato zente straniera ariano bagliato che acostoro non diriano niente per eserlj familiarj, questo estate mi fu ancor furato laluiadiga (?), io dubito sela I. S. vostra non lifa qualche provisione mi furerano ancora li pomi che sono nel bruolo, li lavorente mie sono sola mente du omenj et anno gran paura di Francesco, e disuo acuse, non olsano ne dir ne fare, me ricomando continuamente ala vostra I. S. laquale idio conservj lunga mente.

Mantue die 29 septembris. Andrea M.

Illustri principi et potenti dno. dno. Lodovico Marchionj M. et generali Locumtenenti dno. dno. Clementissimo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Erwähnt von *Baschet* (Fragment p. 35).

64. 1475, 29. Sept. *Marchese Lodovico an die Herren des Rates.*

Dominis de consilio,

Carissimi nostri havemo visto quanto per la vostra ne scriveti facendone intendere como e passata la facenda di quello Coradino del Mantegna et Moise hebreo, ad che respondemo che ad nuj pare habiate facto il dover ne dovevi far in altra forma, essendose lamentato adnuj il Judeo et non intendendo altramente la cossa non sapevemo che risponderli, hora che ne siamo informati sel retornara piu adnuj sapremo che risposta farli, ma come havemo dicto ne pare che habiate facto quello che dovenati far, nel Judeo ha justa rasone de dolersi.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79.

65. 1475, 29. Sept. *Marchese Lodovico an Francesco Aliprandi.*

Francisco de Aliprandis,

Dilecte noster: havemo visto quanto per latua ne scrivi facendo le excuse di quelli pomi codogni sono stati furati ad Andrea Mantegna alche respondemo, che nuj non vogliamo creder sia stato quello tuo fratello o non ne che tu habi colpa alcuna, ne crediamo cussi legermente cio che ne fi scritto, havemo comesso la cosa a quelli

del nostro consilio perche intendano il vero advisandote che apresso nui non è acceptione de persone ne cerchiamo altro si non che si jntenda il vero. Ne rincresce ben che tra ti et Andrea sii alcuna differentia, et haressimo piacer se gli mettessi bon fine, questo medessimo habiamo mandato adire ad esso Andrea si che quanto piu presto terminarano esse differentie tanto maiore piacer haremo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79.

66. 1475, 29. Sept. *Marchese Lodovico an Andrea Mantegna.*

Andree Mantinie,

Carissime noster: havemo visto quanto per la vostra ne scriveti de quelli vostri pomi codogni, adche respondemo che havendo remessa questa facenda a quelli del consilio como habiamo vui posseti havere ricorso alor quali ne rendiamo certi non mancarano de quello che di rasone se possi fare. Marcarie 29 settembre 1475.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79.

67. 1475, 1. Oktober. *Marchese Lodovico an N. Cattabeno.*

Nicolao Catabeno,

Carissime noster: Havemo ricevuto le lettere ne scrivi mandare cumla tua dilche asai commendiamo, ni altro accadde se non che vogliamo tu vedi parlare cum Zohanne Andrea depinctore, che hebbe altra volta quella differentia cum Andrea Mantegna et gli digi chel trovi quello resano che sa che quelli di fue accusato per sodomito et gli dicha, che zobia proxima el venga a ritrouarne a Borgoforte, et di questo non ne fare altra demonstratione ne ti ne lui. Caneti, 1 octobris.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 79. — *Rivoli-Ephrussi*, Gaz. d. Beaux-Arts 1891, I, p. 401 ff. II, p. 225.

68. 1475, 3. Oktober. *Niccolo Cattabeni an Marchese Lodovico.*

Illustrissimo s. Inteso quanto vostra Ex. me commanda ho parlato cum Zohanne Andrea depinctore il quale fara che quello Resano che la scrive sera zobia a Borgoforte infalanter e di questo per mi non si fara demostracione alcuna eluj eciam me ha promesso fare questo medesimo. Altro non me accade se non ricommandarme ala gracia de vostra S. alaquale mando vna lettera de mes. Zohan Rosso portata adesso da Rezo. Mantue tercio octobris 1475.

Cel. V. servus Nicolaus de Cattabenis.

Foris: Ill. p. et ex. dno. dno. meo singularissimo dno. marchioni Mantue ducali locumtenenti generali etc.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Rivoli-Ephrussi*, Gaz. d. Beaux-Arts 1891, I, p. 401 ff. II, p. 225.

69. 1477, 6. Juli. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Ill^{me} et Ex. S. mio, dapoi la debita ricomandacione aviso la Ex^{cia} vostra chome volendo far queli ritrati, non intendo, volendolj la S. vostra si presto, in che modo habia a fare, o solamente disegn[a]ti o coloriti in tavola o in tela e de che statura. Se la S. vostra li volesse mandare lontano se [posso] no(?) farli suso tela sotile per poterli avoltare suso un bastonzelo. Ancora chome sa la Ex^{cia} vostra non si può far bene dal naturale chi nona comodita di vedere. Le Ex^{cie} vostre sono fuora de la tera, mi governero chome parera a quele, aspetaro de intendere et di avere o tavolete oli telareti chio posa dare principio aditi ritratj. Mi racomando ala I. S. vostra

de la Ex^{cia} Vostra el disipolo Andrea Mant.

die 6 Julij 1477.

Illustri principi et potenti d. dno. Lodovico M. Marchioni et generalj locumtenenti dno. suo clementissimo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Giornale di erudiz. artistica I (1872), p. 196.

70. 1478, 13. Mai. *Mantegna an Marchese Lodovico.*

Ill° S. mio dapoi la debita ricomandatione . . . (el si ricorda la) Ex^{a} V. come quella mando Luca tagliapietra stando mi a Padoa del 1458 con litera de credenza el quale Luca per parte di V. Ex^{a} mi riferi abocca molte cose maxime quanto quella appetiva di havere certe opere di mia mano e quanto essa V. ex^{a} haveva bona disposicione verso di me, offerendome quella che quando non me contentasse dila provisione quella mi haveva offerto che io domandase e molte altre large proferte, unde non obstante lemolte persuasione daltrj in contrario diliberaj totaliter venire aservire la prefata Vostra Ex^{a} con animo di fare che quella si potese vantare di havere quello non ha Signor de Italia chome ho fato. Ma perche chome si può vedere per litere de V. Ex^{a} ame scripte quella largamente prometendomj che portandome nela forma chela Ex^{a} V. era certa, faria che la provisione mi pareria el minor premio chio havesi aricever da quella, son stato con grande speranza sempre maxime in questo tempo ho servito a Vostra Ex^{a} che e presso che 19 anni vedendo la molta rimuneracione di possessione case et altri beneficij fati a servidori di quella e meritamente. Ancora io cosi aspetando gia e transcorso el quinto anno da poi V. Ex^{a} me promise de pagare quella possessione, il che per me non lo reputo bon signo, sperava in questo tempo che la Ex^{a} V. mi havesi pagato di dita possessione cioe li otocento ducati et anco havermi aiutato a pagare li seicento ducati ame chome Ex^{a} V. mi promise et haveva speranza ancora che quella me aiutase a far la casa come mi fu promeso. Trovomi I. S. mio molto (piu)? cargo che non era quando veni astare con V. Ex^{a} di figluoli maschi e femine de le quale ne ho una . . . da marito, vedomi venir vechio ogni di . . . et questo e la cason di molti mei (afanni). V. Ex^{a} mi voglia . . . gli altri . . . . corrispondenti ala proferta di V. Ex^{a} et opinione di molti in Italia a liquale pare che nodi nel late soto lombra di vostra Celsitudine a la quale humilmente me ricomando.

Mantue, die 13. maij 1478. D. V. E. servus deditissimus Andreas Mantinia.

Illu. principi et potenti Dno. dno. Ludovico M. Mantue et generali locumtenenti suo clementissimo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *Baschet* a. a. O.

71. 1478, 15. Mai. *Marchese Lodovico an Mantegna.*

Andree Mantinie,

Andrea havemo ricevuta una vostra littera laqual nel vero non ce pare che fosse necessaria da esserci scripta per vui, perche nui havemo molto ben a mente quanto altra volta ve promettessemo quando venistive ali servicij nostri, ne anche ce pare esservi manchato de le promesse nostre et anche haver facto quello che havemo possuto. Da nui non si poteria tuore quello che non gli e, et vui medesmo haveti visto che quando habiamo havuto il modo non siamo manchati di fare et a vui et ad altri nostri servitori quello che ce stato possibile, et habiamolo facto voluntiera et de bona voglia. Le vero che per non esserci corsi li pagamenti nostri de parechi mesi in qua come doveano et secundo le promesse et le obligatione facte a nui, e stato necessario ancor a nui differire alcuni pagamenti havevemo a far come e quello della possessione ve donassemo et alcuni altri, non de mancho non attendemo ad altro che cerchar per ogni via de trovar denari per potergli satisfare fino ad impegnar de le nostre possessione, perchè gia tute le zoglie nostre sono ad usura et

non avete a dubitare che la possessione vostra se pagara et volemolo far voluntiera et de bona voglia, ne haveti a far uno dubio al mondo, como anche haressimo facto gia bon pezzo sel modo ge fosse stato, ma li tracolli ce sono accaduti ne sono stata casone, come vui medesimo haveti potuto intender e consoscere. Da li huomini non si può cavar quello che non hanno; cussi non se poteria da nui quando non gli e il modo: de questo aveti ad esser certo che la possession vostra assai presto ve sera pagata, ne se ve manchara de quello se potera fare.

(Godii, 15. Maij 1478.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Lodovico. Libro 86. — *Baschet* a. a. O.

72. 1478. 16. Oktober. *Marchese Federico an Mantegna.*

Andree Mantinie,

Dilecte noster. Quando non fostive troppo ocupato haressimo acaro che venistivi fin qua ad nui per otto zorni. (Gonzaga, 16. Ottobre 1478.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 90. — Erwähnt von *Baschet*, p. 40.

73. 1478, 25. Okt. *Mantegna an Marchese Federico.*

Ill^mo Si. mio. Za piu de quindici di essendo sta amalato, venne qui per mutare aiere e de rehaverme: ma il pensero mio me ha fallito, che non piu presto fu gionto qui, el me rittorno la febre in modo che anchora non ho possuto uxire de lecto, et ultimamente me venuto un termino de quartana, e dubito de haverne asai parighi di. Essendo io cossi, da casa mia ho inteso che vostra Illu. Si. haveva mandato per me il che meha cresuto lafanno vedendo non potere servir quella come seria la mia fede e devocione, ma dopo che adio e piaciuto che me ritovi qui in lecto supplico a vostra ex^ia voglia haverme excusato: ben haveria acaro poterme condurme da quella per fare lofficio del vostro servitore, ma non potendo cavalcare haveva deliberato condurme in la per aqua, et de redurme verso Borgoforte o Saviola e li far quanto vostra ex. me havesse comandato, sperando pur cum lo adiutorio de dio poterme meglio rehaverme, che non ho facto fin qui; non dimeno vostra ex. dispona di me quanto ge piace: che ali comandamenti suoi sero sempre obedientissimo: ala gratia delaquale de continuo me ricomando. Vitelliane XXV. octobris 1478.

Ill. d. vre. Servitor Andreas Mantinea cum r.

Illustrissimo principi et ex^mo dno. dno. meo singularissimo domino Federico marchioni Mantue etc. (Siegel.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna.

74. 1478, 25. Okt. *Marchese Federico an Mantegna.*

Andree Mantinee,

Dilecte noster. Respondendo a la lettera vostra ce rincresce assai del mal vostro, e parene che vui cerchadi de guarire per poter poi venir ad nui perche nui ve richiedevemo per far far alcuni designi et havendo vuj male non poterestive attenderli: perho cercadi di liberarve più presto posseti: ne per questo pigliadi alcuno discunzo o affanno.

(Gonzaga, XXV ott. 1478.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere 90. — *Baschet* a. a. O.

75. 1479, 6. Juni. *Andrea Mantegna an Marchese Federico.*

Ill. et Ex. S. Mio. Dapoi la debita ricomandacione hauiso la Ex^a V. como essendo per necessita astretto laqual cosa considerato la condicione del tempo mal uoluntiera il fatio ma pur ne daro noticia ala Ex^a uostra la quale potendo credo li

prouedera perche in uero non ho altra intrata da poter uiuer che la provisione mi da essa uostra ex[a] et maxime questanno per la tempesta non ho ricolto uino de niun loco. De la possessione non ho hauuta tanta intrata chio paghi el liuello si che I. S. mio ui prego se possibel e mi uoglia prouedere hauisando la S. V. che da poi che la benedetta anima del I. S. uostro padre manchoe che sera presto un anno non ho hauuto altro che sei paghe di la mia prouisione e per questo non ho possiuto pagare li miei debiti fatti per murare eper altro senza impegnare con molto mio gran danno: e benchio sia stato richiesto daltrui dj fare certa opera che mi seria stata utile, e questo è dapoi che la uostra Ex[a] si parti da Mantua, la qual cosa non ho uoluto fare ne faria senza licentia di uostra Ex[a] perche mi pareria incargo mio stando con quella. Sono per la gratia di dio sano e saluo & ho quello ingegno chio prima haueua et la Ex[a] V. il uedera per effetto ala r]itornata sua la quale prego idio sia presto econ exaltacione de vostra Ex[a] che grandemente desidero. Ala quale humilmente mi ricomando

Mantue Die 6. Junij 1479. Ill. D. V. Seruitor Andreas Mantinia.

Ill[mo] & ex[mo] Principi Dno. Dno. Federico De Gonzaga Marchioni Mantue dno. meo clementissimo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Giornale di erud. artist. I (1872), p. 197.

76. 1480, 11. Mai. *Marchese Federico Gonzaga an M[ro] Girardo de Verona Phisico.*

M[ro] Girardo de Verona Phisico.

Clarissime ac integerrime amice noster carissime El nobile et carissimo famigliare nostro Andrea Mantegna vene a Vinesia e conduce seco uno suo figliolo el quale e in mala dispositione de sanità, sperando che mediante la gratia de Idio per opera vostra si possa restituire a la pristina salute. Et benche le uirtude de esso Andrea siano tale che lo fanno noto a tuto el mondo et subsequenter lo rendeno ricomandato a qualunche persona digna: nondimeno a satisfactione sua et nostra ne parso per questa nostra littera ricomandaruelo et pregarui che ultra il respecto suo el quale sappiamo non esser picolo presso a vui anchor per amor nostro gli uogliati far tal demonstratione maxime circa la cura del predicto suo figliolo chel cognosca veramente questo nostro scriuere esserli stato proficuo · et di quanto per lui ue operareti lo ascriueremo a singulare nostra complacentia, offerendoni ad ogni comodo vostro paratissimi. Mantue, XI. Maij 1480.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 98. — Giornale di erudiz. artist. I (1872), p. 198.

77. 1480, 23. Mai. MCCCCLXXX, Indictione XIII. die mercurii XXIII. maii.

Facta in copia D. Andreae.

Paduae, in Palatio Juris, ad Blanchum Pavonis Prudens vir ser. Joannes de Remenio quondam ser. Juliani, civis et habitator Paduae in contracta Sancti Mathei, sponte etc. per se et suos heredes, dixit, confessus et contentus fuit spectabili et eximio virtuti viro domino Andreae Mantegna quondam honorabili viri ser Blasii de Padua, et nunc moram trahenti in civitate Mantuae, ibi presenti per se etc. stipulanti et recipienti; eidem d. Andreae se teneri et dare debere ducatos triginta auri et hoc nominatim pro affictibus unius domus sitae Paduae in contracta Sanctae Luciae praefati d. Andreae; in qua ipse ser Joannes Franciscus locaverit et affictaverit, et generaliter pro omne et toto eo quod ipse ser Joannes Franciscus et similiter praefatus Mag[r] Andreas ad invicem in hunc usque diem vigeri et deceri quocumque et qualitercumque habuerit tam cum carta publica quam privata et sine carta. — Et computa dote librarum quingentarum, denarii parvi quondam honestae d. Catarinae uxoris

olim dicti ser Joannis Francisci et neptis dicti Dni Andreae, habita et recepta per ipsum ser Joannem Franciscum a dicto D. Andrea ut ibi publico dixit et confessus fuit. Et computatis et deductis et calculatis denariis hinc inde omnibus datis et receptis pro utraque parte usque in presenti. Rencenciavit etc. Quos ducatos triginta auri idem ser Joannes Franciscus promisit per se etc. dare et solvere ipsi D. Andreae hoc modo: videlicet de presenti ducatos quinque, quas res vere in presentiam mei notarii et testium infrascriptorum, dedit et solvit in auro ipsi D. Andreae recipienti, et usque ad quatuor menses proxime futuros ducatos quinque; et usque postea ad unum annum ducatos quatuor et similiter successivi omni anno ducatos quatuor usque ad completam solutionem dictorum triginta auri omni exceptione juris et facti remota: facientesque insuper dictae partes ad invicem et vicissim ultra praedicta finem, remissionem etc. liberantes sese, etc. cassantes etc. omne alio instrumento etc. firmo tamen rimanente isto usque ad completam solutionem totius debitis supra scripti. Quae omnia etc. Et pro praedictis omnibus etc.

Textes: Ser Antonius Pizacomunis
Ser Paulus de [Antus] Manis
Ser Joannes Franciscus a Postille, notarius,
Ser Petrus Calzetta, pictor.

Padua, Arch. notarile vol. 609, fol. 559. Protocollo A. de Bergutio, s. Bulletin de la société Nationale des antiquaires de France 1896, p. 189, and 1897, p. 353 (*P. Arnauldet*).

78. 1480, 9. Juni. *Duca di Milano an Marchese Federico di Mantova.*

Marchioni Mantue. Pigliando securita de V. S. mandiamo li certi designi de penture quali pregamo che vi piacia farli retrare per el vostro D. Andrea Mantegha pentore celebre. Dat. Mediolani VIIIJ. Junij 1480.

per Belin[zonam] B. C[alcas].

Milan, Arch. di Stato. Missive n. 148, fol. 132. — *Motta*, Arch. Storico Lombardo XXII (1895), p. 421.

79. 1480, 20. Juni. *Marchese Federico an die Herzogin von Mailand.*

Dne Ducisse Mediolani,

Ill^ma^ ecc. ho recevuto el ritracto de la pictura che la E. V. me ha mandato, et facto ogni instantia ad Andrea Mantegna mio pictore lo riduca ad elegante forma, el qual me dice che la seria opera più presto da miniatore che sua perche lui non e assueto pingere figure picole, anzi assai meglio faria una nostra dona aut qualche altra cosa de longeza de uno brazo aut uno brazo e mezo quando piacesse ala cel^ne^ V. Ill^ma^ Madona, se io sapesse fare quanto richiede la S. V. cum ogni presteza de tempo me inzignaria satisfar al voler suo ma communemente questi magistri excelenti hanno del fantasticho e da loro convien tuore quello che se po havere, perho se la ex. v. non sera cussi presto servita, come seria lo intento suo gli supplico me voglia havere per excusato, ala bona gratia etc.

Mantue, XX. Junij 1480.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 99. — *Baschet* a. a. O. (Teil).

80. 1480, 16. Juli. *Andrea Mantegna an Marchese Federico.*

Ill^mo^ S. mio dapoi la debita riccomadacione. Auiso la Ex^a^ uostra chome havendo albon merchato certe uigne mi fece piantare labona memoria del S. uostro padre et di bona sorte et erano assai bene ridute al presente et aueua deluva suso asai bene, per pocha aduertencia di famigli di uostra Ex^a^ dele uache di quela, le anno lasate andare a ora di note bagolando in modo che le anno fato un gran danno, non chredo che el sia de intencione di uostra S. che se chosi e prego quela

se degni farli tal segno chegliabiano unaltra uolta qualche riguardo et maxime alli seruitori di uostra Ex[a]. Io per rispeto di quela non li ho uoluto acusare ne andare per la uia dela rasone altramente, son stato parechi anni non o auuto intrata alcuna per tempeste e zieli, mo che le erano asai bene aconcie me renchrese che le siano guastate aquesto modo, el pouer homo che lea fate nea anchora mazor affano cha mi per la faticha sua ne aspetaua qualche premio ancora luj per la parte sua. Vlterius me aricomando ala Ex[a] uostra per che io auancio la prouisione de quatro mesi et poso dir denon auer altra intrata che quela, ho laspesa grande, non poria uiuer non mi corando per modo alcuno saluo seio non pigliase altro modo al fato mio, per tanto prego la Ex[a] uostra mi proueda, me ricomando infinite volte aquela.

Mantue, die 16. Julij 1480. Andreas Mantinia S. V.

Illustri principi et potentj d. dno. Federico March. Mantue d. gubernatorj. dno. suo clementiss°.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Giornale di Erudiz. artistica. Perugia 1872 I, p. 198.

81. 1481, 24. April. *March. Federico an Giovanni da Padova.*

Johanni de Padua,

Dilecte noster. Aprouisione de quanto ce hai scritto per incominciar a lauorar a Marmirolo dopo che tu non e possuto venire fin qua, mandaremo per M[ro] Andrea nostro li a Marmirolo, e faremoli intendere quanto serra la intentione nostra, e dipoi lui te referira il tutto, si che hauerai a gouernarte in questo secundo che sera la relatione desso M[ro] Andrea per nostra parte.

Mantue, 24. aprilis 1481.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 101. — *Baschet* a. a. O.

82. 1481, 8. Juni. *Decret des Marchese Federico für Andrea Mantegna.*

DE consensu domini etc. Federicus etc. Dignum et laudabile censemus eos benignitate nostra prosequi quorum fidem spectatam habemus, quosque virtutis decoravit nobilitas. Dudum siquidem Ill. bonæ memoriæ Dominus genitor noster honorando Pictorem egregium Andream Mantineam Patavinum una petia terræ arratoriæ et vineatæ in Bonmercato territorii Castri nostri Godii cum duabus domibus muratis et cupatis a duobus lateribus penes Johannem de Padua; a tertio foveam dicti Bonmercati mediante via; et a quarto Julianum de Casalmajore, bobulcarum duarum, tabubarum viginti: Alia quoque pecia terræ cum quadam insula fluminis Mincij penes dictum Mincium ab uno latere, a secundo foveam Revelini pontis; a tertio Navilium mediante via lata brachia vigintiquatuor; et a quarto iura Sancti Viti bobulcarum trium tabularum decemocto; una alia pecia terræ sterilis in dicto loco et confinibus bobul. duarum tab. septuagintanovem; et alia petia terræ in ortis qu. S[ti] Marci poenes viam publicam civitatis nostræ Mantuæ a primo, D. Johannem Franciscum de Nuvolono a secundo: a tercio ortos dicti S. Marci: a quarto ipsum Andream, tab. quadraginta quinque pedum undecim ob ejus merita et ingenii præstantiam donavit. Exqua donatione ipsa bona integre apprehendit suæque potestatis effecit, quæ nunc etiam jure tenet et posidet. Cum autem ejusmodi donationis nullæ extent litteræ vel publica monumenta et ob id dictus Andreas sive ipsum sive hæredes suos quandocumque in dictis bonis ut supra donatis molestari et vexari dubitet, Nobis humiliter supplicavit ut de opportuno remedio sibi providere dignaremur. Nos itaque ipsum Andream quem eius precipua virtus Nobis carissimum reddidit gratia nostra amplecti volentes et nefas quidem arbitrantes si in bene meritos munificentiam a genitore nostro collatam rescinderemus, auctoritate et potestate quibus in toto dominio nobis supposito ample

fungimur, ipsam donationem dicto Andreæ Mantiniæ Patavo ac heredibus suis nec non ipsorum bonorum possessionem quam hactenus habuit, confirmamus et si opus sit supradictis bonis eundem Andream ac haeredes suos ab integro in perpetuum donamus liceatque eidem illorum possessionem auctoritate propria apprehendere ac fructus redditus et proventus quoscumque in suos et alienos usus convertere ac de ipsis bonis disponere et testari possit quemadmodum sibi placuerit, legibus Imperialibus statutis ordinibus consuetudinibus civitatis nostræ Mantuæ quolibet munitis et approbatis ac confirmatis et quidquid insinuatione forsitan opus foret cæterisque contrariis non obstantibus quibuscumque etiam si talia forent ut de ipsis aut aliquo ipsorum specialem mentionem fieri opporteret. Quibus omnibus et singulis quoad effectum præmissorum ex certa scientia derogamus. In quorum ecc. Datum Mantuæ die VIII. Junij 1481.

Alex. Arrivabenus secret. pti. Ill. D. Nri. relatu Sp. Bernardi Putelli secret. scripsit.

Am Rande: pro Andrea Mantinea.

Mantua, Arch. Gonzaga. Decreta vol. $20^1/_2$. — *D'Arco* II, p. 15, No. 16.

83. 1481, 21. August. *Decret des Marchese Federico für Andrea Mantegna.*

Federicus etc.

Cum alias Ill. q. bonæ memoriæ Dnus. Dns. genitor noster honorandissimus solvere promiserit, et se obligaverit hospitali novo seu consortio Mantuæ aut eiusdem rectori ducatos octingentos auri infra terminum annorum quattuor et affictum pro affrancatione partis possessionis que olim fuit Guidonis de Torellis in territorio Boscholdi ad livellum affranchandum concesse Spectabili carissimo nostro Andreae Mantegne per rectorem predictum et consiliarios dicti consortii: ut patet latius de dictis concessione et promissione prælibati Ill. q. D. genitoris nostri uel ejus factoris generalis instrumento rogato p. Bartholemeum de Cavallis notarium sub die XIII novembr. MCCCCLXXII et de dictæ promissionis et obligationis ratificatione decreto eiusdem D. Genitoris nostri manu Antonii Donati de Meo p^{ti} q. domini secretarii sub die XX predicti mensis novembris: cumque dicto consortio pro affictibus annorum quattuor tantum predictorum fuerit et sit satisfactum, duorum sive annorum tempore prelibati Dni. genitoris nostri, et aliorum duorum nostro nomine solutis sive compensatis ut ex libris dicti consortii contineri dicitur: cupientes pro indemnitate tam dicti consortii quam Andree predicti promissioni q. prelibati genitoris nostri satisfacere, ipsam promissionem et obbligationem ac omnia in dictis decreto et instrumento contenta rattificantes et approbantes: tenore presentium ex certa nostra scientia motuque proprio ac omni alio meliori modo, via et forma quibus melius possumus, promittimus et obligamus hospitali novo sive consortio predicto aut rectori ejusdem ut supra, dictos ducatos octingentos per q. Ill. Dom. genitorem nostrum ut supra promissos pro parte dictæ possessionis affrancationis solvere et interim donec eos ut supra solverimus affictus, debitos pro dictis octingentis ducatis, annis singulis in futurum et similiter integrum residuum annorum preteritorum pro rata predicta solvere: mandantes ex nunc et decernentes per presentes nos in locum dicti Andreæ poni pro dictis octingentis ducatis et affictibus ut supra solvendis: et ab eis ipsum Andream penitus absolvi et liberari debere; promittentesque per nos et hæredes nostros hec omnia et singula attendere et observare sub nostrorum omnium bonorum obligatione; aliquibus in contrarium non obstantibus. In quorum fidem et robur has nostras fieri jussimus nostrique sigilli impressione muniri.

Datum Mantuæ die XXI augusti an. 1481.

Diomedes Tridapalus præfati Ill. D. Marchionis cancellarius ad eius man^{ta} r^{ne} sp. Sindici scripsit.

Mantua, Arch. Gonzaga. Decreta Vol. $20^1/_2$. — Registrum Instrumentorum Hospitalis Mantuae ab. a. 1401, usque 1476, fol. 105. — *D'Arco* II, p. 16, No. 17.

84. 1483, 12. Februar. *Lancilotto de Andreasis an Marchese Federico.*

Illustrissime Princeps et ex. domine mi singularissime etc.,

Io ho praticato mercato cum Jo. Marco orefice [Gian Marco Cavalli] de quelle ole vechie e de li bocali secondo il disigno de Andrea Mantegna. Esso Jo. Marcho adimanda de le ole lire 3 soldi 10 de la marcha et deli vasi predecti ducati uno e mezo de la marcha . . . Et ce uno giovene che ha nome Jo. Francesco, quale e gentil maestro, lavora molto diligentemente et essi offerto de voler del pretio fare cio che piace a V. S.

Mantue, 12. febr. 1483. N. famulus Lancilotus de Andreasis.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *U. Rossi* in der Rivista italiana di Numismatica I (1888), fasc. IV.

85. 1483, 17. Februar. *Lancilotto de Andreasis an Marchese Federico.*

Illustris Prin. et ex. dne. d. mi sing^me^ etc. per le recepute lettere de vostra excellentia ho intexo la mente de quella et quanto habia ad exeguire ma perche ne la partita di vostra S. quella lasso indeterminato qual forma de vasi dovesse far lavorare o vero la forma de le olle o vero la forma deli vasi del designo de Andrea Mantegna prego quella volendo che io proceda me voglia chiarire et volendo la prefata vostra S. che se facianno li dicti secundo il disegno de esso Andrea havero acaro quella me voglia comandare se le debo fare de piu o manco pexo de le olle quale pexano libre 14. onze 2 luna. Del mercato ho concluso cum questo Jo. Fran^co^ del qual scripse a vostra prefata excel^cia^ in quella forma e modo che scrisse a quella, luj se obliga che se non piacerano a vostra s. che vole perdere la manufatura e Tomaso me ha promesso per luj del condurre bene lopera. Insuper mando a vostra excel^cia^ il designo del fiasco fato per Andrea Mantegna acio quella possa judicare de la forma inanti se incominciano.

Mantue, 17. febr. 1483. E. V. Ill. d. famulus Lancilotus de Andreasijs.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova.

86. 1483, 23. Febr. *Francesco Gonzaga an Marchese Federico.*

Ceterum significo a la Celsitudine vestra come il Magnifico Lorenzo di Medici andó heri vedendo la terra. Et hogj laccompagnai a messa a Sancto Francisco a pede. De li la sua Magnificentia se drició a casa de Andrea Mantegna: dove la vite cum grande piacere alcune picture desso Andrea, et certe teste di relevo cum molte altre cose antique, che pare molto se ne deletti. Se ne venimo poi a la corte.

Mantue XXIII Februarii 1483. Ill^me^ D. V. Filius et servitor
Franciscus de Gonzaga cum Racc.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere orig. dei Gonzaga. — *Baschet* a. a. O.

87. 1484, 25. Februar. *Bischof Lodovico Gonzaga an Giovanni della Rovere.*

Illus. D. Io. de Ruvere almæ urbis præfecto.

Illustris — Jo sempre seria desideroso e prompto de fare per quanto fosse in facultà mia in tutte cose occorrente cosa grata et accepta a V. S. la quale può di me repromettere quello tutto faria per qualunque suo amico et affectionatissimo. Cum M. Andrea Mantegna ho ogni opera et istantia possibile facta certissimamente. Voria voluntieri compiacere e satisfare eam effecto a la intento de V. prefacta S. ma per havere ad finire per tutta questa estate una camera ad lo Ill. S. Marchese mio observandissimo fratello alla quale ha già dato principio e dubitando che lo tempo abbia ad mancharli, et instando lo prelibato signor marchese la expeditione per volere S. Signoria andare ad habitarli, allega essere talmente impossibile e duoleli assai non

potere contentare in ciò la S. V. Rincresce a me summamente de non havere da lopera mia conseguito effecto cum adempimento del voto di quella, quale volio ben rendere certa che quando non fusse andato più tempo de octo o dece di a far la imagine che ella richiede l'haveria facta di buona volia. Ma vedendo che la portaria almancho un mese, non gli pare impresa de haverne honore. Bene valeat. Ill. D. V. mi me offero ac comendo. Mantuæ XXV. Febbr. 1484.

Lodovico Gonzaga, Vescovo di Mantova.

Archivio di Parma. — *Moschini,* Vicende p. 58. — *D'Arco* II, p. 194 u. 221. — *Baschet,* Gaz. d. Beaux-Arts 1866 (XX), p. 480.

88. 1484, 26. August. *Mantegna an Lorenzo de' Medici.*

Magnifico signore et benefactore mio singulare. Da poi le debite recommandazione. La vostra magnificiencia è optimamente informata de lo amore mi era portato da li doi miei Ill. Signori la gratia de li quali mi pareva havere in tal forma vendicato che mi persuadevo de loro ogni bene in ogni mia opportunità. Per la qual cosa presi animo in volere fabricare una casa, la quale speravo mediante le loro Signorie, non havendo facoltà da me, conseguire lo optato mio desiderio de fornirla. Mancommi la prima speranza non senza mia grande jactura; mi è mancata la seconda, la quale mi augmentava l'animo a major cosa; tante erano le dimostrazione de la sua felice memoria verso di me. Il perchè non dico ch'el mi parà (?) essere destituto per la perdita facta ho demesso alquanto de animo: Non obstante che la indole di questo nouello signore mi fa pilgiare qualche restauratione, uedendolo tutto inclinato ale uirtù: pur mi bisogna far qualche pratica: la quale fin tanto non se perviene al fine: fa stare sempre l'homo dubioso: et e causa che io pilgi reffugio doue son certo non mi ha essere denegato subsidio: el quale reputo per el piu uero quello de la. V. M^{cia} benche io habia fatto perdita di molti S^{ri} con li quali teneuo seruitu et da loro non uulgare mente amato, mediante le sue humanita, et lo adminiculo di qualche mia operetta. Onde hauendo indubitata speranza la M^{cia} vostra ricorro a quella si uoglia dignare per sua liberalità darmi qualche adiuto, et acontentarsi uolere participare in essa casa, prometendoli farne tal memoria che in me non sera mai imposto macula de ingratitudine: et questo mio fiduciale scriuere non lo imputi a me, ma a la .V. M^{cia} la quale per sua benignita e sempre solita far bene: non tanto a quelli che sonno suoi dediti. ma a chi ella non uide mai: et se ella cognosce: che sia in me ho che io habia cosa li sia grata prego uostra magnificentia non cum mancha promtezza uolgia fare proua di me: che sia la sicurta che ho presa in lei per questa mia litera: il che reputero ad cosa gratissima: Recomandomi infinite uolte a la .V. M^{cia} la quale idio felicemente conserui.

Mantue, die 26 augusti 1484. Andreas Mantinia. V.

Ad magnifico et generoso viro domino Laurentio de medicis maiori honorando Florentie.

Arch. di Stato in Firenze. Cart. Medic. avanti il princip. Filza 39 c. 358. — *Crowe & Cavalc.*, Gesch. d. Ital. Mal. V, p. 417, No. 50 (Mitteilung von *Milanesi*) Heliotypie eines Teiles (von „essere destituito" . . . an) in *Pini*, Scrittura di artisti italiani, tavola 80.

89. 1484, 4. Nov. *Procura. Mantua.*

Presentibus egregio viro Andrea Mantinia pictore omnium famosissimo . . .

Nomine Andree Mantinee . . . . viri ingenio et gratia prestantissimi . . . .

Prefatus Andreas Mantinia pictorum omnium re et fama facili princeps . . . .

Aus den Papieren des Notars Oliviero Capello in Casale di Monferrato, der auch in Mantua thätig war. — Archivio Civico di Casale in Monferrato. — Mitteilung von Conte Aless. Baudi di Vesme in Turin.

90. 1485, 6. November. *Marchese Francesco an die Herzogin Eleonora von Ferrara.*

Ill^me^ d. Duc^sse^ Ferrarie,

Ill^mo^ etc. Intieso lo desyderio de la Ex. v. che è de havere uno certo quadro de la madonna cum alcune altre figure non in tutto finite de mano de Andrea Mantinia holli comisso chel debba fornirlo cum ogni cura: lo qual expedito havendo io in brevi come spero ad visitare la Ill^ma^ S. V. o portarollo cum me o mandarogelo: che a me è in precipua gratia poterli far cosa grata: a quella me raccommando, que bene valeat.

Godii (ut supra: 6. Nov. 1485).

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 126.

91. 1485, 6. November. *Marchese Francesco an Mantegna.*

Andree Mantinee,

Carissime noster, la Illustrissima Madonna duchessa de Ferrara nostra per sue littere, quale te mandiamo qui incluse, ad cio che melio intendi lo volere suo, haveria caro come vederai de havere uno certo quadro de la Madonna cum alcune altre figure principiato de mano tua. Comittemoti per satisffare a quella madonna che usi ogni diligentia per finirlo interponendoli lo ingegno tuo: come ne confidamo debbi fare, et piu presto sia possibile: adcio che la prefata Ill. Madonna sia compiaciuta del che nui siamo studiosissimi. Concurreralli e li effecti e la virtu tua et precipuo contento nostro.

Godij VI Nobris. 1485.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 126. — *Baschet* a. a. O.

92. 1485, 10. Novbr. *Herzogin Eleonora von Ferrara an Marchese Francesco.*

Illu. et Ex. Dne. gener. et frater noster delectissime. Il ni e stato gratissimo ad intendere per la lettera de V. S. de la commissione data ad Andrea Mantegnia per compimento de quello quadro principiato per lui: de che gene referimo gratie. Ma tanto più lo gradiremo per quello la ne significa in brevi havere advenire qua et portarlo cum epsa, perche ultra il desiderio grandissimo che tenimo de vedere la S. V. la presentia de quella cum la degna opera che credemo habij ad essere, vora chel habiamo in ogni bona et grande estimatione. Et ali beneplaciti de V. S. se offerimo sempre. Ferrarie X Novembr. 1485.

Eleonora de Aragonia Ducissa Ferrariae.

Ill. Ex. Dno. Genero et Fratri nostro dilectissimo Dno Francisco Marchioni Mantue.

Mantua, Arch. Gonzaga, Lettere de Ferrara. — Giorn. di erud. artist. Perugia 1872 I, p. 199.

93. 1485, 14. November. *Marchese Francesco an Mantegna.*

Andree Mantinee,

Carissime noster. Per una altra nostra te havemo scritto che finischi uno quadro de la Madonna cum alcune altre figure, el qual la Ill^ma^ Madonna Duchessa de Ferrara ne ha richiesto: non sapemo se tu li hai anchora messe le mani. Per questa altra nostra te replichiamo che lo debbi finire piu presto sia possibile: la qual cosa molto desyderamo per poter subito satisffare a la richiesta de la prefata Ill^ma^ madonna Duchessa. Godij, XIIIJ Novembris 1485.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 126. — Von *Baschet* erwähnt.

94. 1485, 12. Dezember. *Marchese Francesco an Mantegna.*

Andree Mantinie,

Carissime noster Recordiamovi ad volere dare expeditione et fornire quello quadro principiato: quale habiamo deliberato donare a la Ill^ma^ madonna Duchessa de

Ferrara: et vedeti usarli tal diligentia, che ce lo potiati presentare questa festa per manza. Nui faremo in modo anche verso vui, che la manza nostra vi piacera: et hareti ad restarne contento: ne le fatiche vostre saranno gietate.

Godii, ut supra (XII dec. 1485).

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 126. — Von *Baschet* erwähnt.

95. 1485, 15. Dezember. *Marchese Francesco an Mantegna.*

Carissime noster,

Siamo certi che in fornire quello quadro usareti tal diligentia che ce ne fareti honore: et a vuj resultara non piccola gloria. Havendo andare de presenti a Venetia Lodovico da Bologna se prima non li haveti parlato de quella vernice, vedeti ordinare cum lui che ve ne porti o mandi, in modo che per questo non stiati in tempo. Godij (ut supra)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 126. — *Baschet* (Teil).

96. 1486, 26. Aug. *Silvestro Calandra an Marchese Francesco.*

Ill. S. mio . . . . Hozi lo Ill. Duca [Ercole di Ferrara] ha voluto vedere la spalera et doppo disnare montò inbarcha per andar un poco a solazo per il laco, dove stette poco spacio, perche laqua li facea male per non gli essere consueto: et smonto al porto de Corte per andare avedere li Triomphi de Cesare che dipinge il Mantegna: li quali molto li piaqueno; poi se ne venne per la via coperta in castello . . . .

Mantuae XXVI. Augusti 1486. Ill^me^ D. V. Fidelis servus Silvester Calandra.

Ill. princ. et Ex. dno. meo sing. Francisco Marchioni Mantue etc.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — Giornale di Erudiz. artist. I (1872), p. 200.

97. 1486, 31. August. *Heiratsvertrag von Mantegnas Tochter Laura mit Pietro Luca de Marinis de Raffis.*

Actum Mantue in contrata equi vermilii videlicet in studio seu camera inferiori domus habitationis infrascripti domini Andree . . . Ibique egregius vir dominus Baptista de Marinis de Raffis civis Mantue . . . . confessus fuit habuisse et recepisse . . . . . a spectabili viro domino Andrea Mantinia pictorum etatis nostre principe cive Mantue ibidem presente . . . . . pro parte solucionis dotis egregie domine Laure filie legiptime et naturalis prefati domini Andree et sponse et future uxoris nobilis viri Petri Luce dicti Baptisti filii legiptimi et naturalis ibidem presentis ducatos centum in auro et moneta. Quos quidem ducatos centum . . . . . promisit restituere . . . . . in omnem casum et eventum dotis predicte restituende . . . . . .

Aus den Papieren des Oliverio Capello, Notars von Casale in Monferrato, der auch in Mantua thätig war. — Arch. Civico di Casale in Monferrato. — Mitteilung von Conte Aless. Baudi di Vesme in Turin.

98. 1486, 31. Dezember. *Quittung des Baptista de Raffis über die Mitgift von Mantegnas Tochter Laura.*

Actum Mantue . . . .

Nobilis vir Baptista de Marinis de Raffa . . . . . confitetur habuisse et recepisse ab integerrimo prestantique viro domino Andrea Mantinea . . . . . pro dote et ex causa dotis domine Laure filie prefati domini Andree future sponse nobilis Petri Luce . . . filii domini Baptiste . . . in bonis mobilibus et jocalibus extimatis . . . computatisque ducatis centum per ipsum dominum Baptistam receptis, ducatos quatuorcentum . . .

(Folgt das Verzeichnis der Ausstattung.)

Aus den Papieren des Oliverio Capello, Notars von Casale in Monferrato, der auch in Mantua thätig war. — Arch. Civico di Casale in Monferrato. — Mitteilung von Conte Al. Baudi di Vesme in Turin.

99. 1487, 3. Januar. *Herzog Gian Galeazzo von Mailand an Marchese Francesco.*

Ill^ri et potenti dno. tanquam fratri nostro carissimo dno. Francisco Marchioni Mantue etc.,

Ill. et potens dne. tanquam frater noster caris^me Significavit nobis spectabilis dnus. Johannes Franciscus Malatesta dilectissimus consiliarius noster, se ac uxorem suam habere debitorem Andream Mantiniam pro fictu domus in qua ipse Andreas moram trahit, et in eo solvendo pertinacem et retrogradum se prestare, petendo litteras a nobis per quas hortemur dominationem vestram opportunam adhibere provisionem ne ipse d. Johannes Franciscus et uxor eius debita solutione fraudentur. Nos itaque petitioni sue que utique honestissima videtur annuere equum putavimus. Ideo hortamur dominationem vestram, ut nostra de causa velit edicere jus celeriter ipsi dno. Johanni Francisco fieri contra prefatum Andream, quo debitum suum consequatur et intelligat litteras nostras apud eam plurimum prout speramus habuisse momenti. Datum Mediolani die III Januarij 1487.

Johannes Galeaz Maria Sfortia vicecomes dux Mediolani etc. Papie, Anglerieque comes ac Janue et Cremone dominus.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Milano.

100. 1488, 24. April. *Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^m princeps et dne. et dne. mi singulissime etc. M. Antoni Socaciano come V. S. sa, nouamente e uenuto da Vinecia: et perche etiam quella mi promise esso arrivato voler spaciare la andata mia [a Roma] et cognoscendo non poterli essere et resultare se non honore, ollo uoluto significare ad V. S. et essendo certamente quasi decurso et passato il tempo, piacia ad quella in tuto liberarmj acio possa ancora io dal canto mio farli quello honore quale existimo gli ho facto sempre. Ad V. S. de continuo maraccomando.

Mantuæ XXIIII Aprillis MCCCCLXXXVIII. Andreas Mantinia Seruulus.

Ill^i et Ex. dno. dno. Francisco de Gonzaga Marchioni etc. etc. dno. meo singularissimo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Giornale di erudizione artistica I (1872), p. 201.

101. 1488, 10. Juni. *Marchese Francesco an Papst Innocenz VIII.*

Sanctissimo Domino nostro,

Beatissime. Ut morem geram Sanctitati vestre, cui omnia debeo, et ut officio satisfaciam meo, ad eam mitto Andream Mantineam pictorem egregium, & cujus aetas nostra parem non uidit. Si se ipsum prestabit, ut spero, qualem Sanctitas Vestra concepit animo, ejus laus et gloria fiet clarior: et ego incredibilem voluptatem suscipiam. Non dubito eundem summa diligentia et arte perfecturum quidquid B. V. iusserit: quod ubi expleuerit, ad me redire sua bona uenia permittat eadem Sanctitas Vestra, cujus pedibus me humillime commendo — Mantuæ X junij 1488.

Franciscus.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 131. — *Gaye,* Cart. III, p. 561. — *D'Arco* II, p. 19 (No. 21).

102. 1489, 31. Januar. *Mantegna an Marchese Francesco.*

Illmo S. mio. dapoi la debita ricomandatione, aviso la Ex. uostra come io con ogni diligentia et sudore vado drieto seruendo la Santita del nostro Signore credendo eciam seruire la Exa. uostra che quando quelo non fusse faria altri pensieri, e uolontiera epiù presto staria acasa che fuora di casa; non di mancho seio sono pur sufiziente efazo cosa grata alla Exa. vostra quella se degnj farmelo intendere acio che

io stia contento de lanimo. E se lacadese che io non fuse atratato come un mio paro servitore di uostra Exa. perche a Mantoua se dice et ancho si fa chel siguarda el cane per lo Signore io ne darò auiso alla Exa. uostra et farò quanto aquela piacera. Al-presente non dirò altro senon che le una grande diferencia dali modi di qua e quelj dilà, jo prego la S^{a} uostra sedegni scriuermi per contento mio qualche coseta, io sono pur stato si puo dire alieuo dela Ill^{ma} Casa da Gonzaga et omi sempre inzegnato difarli onore, e son qui per questo. Racomando alla Exa. uostra litrionfi mej chel se faci fare qualche riparo ale finestre che non siguastino perche in uerità non me ne uergogno di auerli fati, et anco ho speranza di farni deglialtri picendo adio et alla S^{a} uostra alla quale me racomando infinitissime uolte pregandola continue et suplicandola li sia racomandata la mia brigata da Mantoa. Ancora io prego la Exa. uostra si voglia contentare che Lodouico servitore di uostra S^{a} e mio figluolo posa auere beneficij a Mantoa o suso el Mantoano per ducento ducati aciò che io non sia de mancho che li altri seruitori de la casa. Al nostro S. nongli domanderia un dinaro più presto me impegneria cio che io ho, ma se sua S^{ta} provedese di qualche beneficio lo ace-teria ma mi pare chel sia tanto dificile ad auerli che le un gran fato, siche iterum suplico la prefata uostra Exa. sedegni de farce questo bene come seruitori. Auisandola che io nono dal nostro S^{re} altro che le spese cossi datinello, in modo che io staria meglio acasa mia. La uostra Exa. sabene che chi teme vergogna non puo star bene aquesti di, ma li prosontuosi e bestialj trionfano più presto. Quoniam uirtuti semper aduersatur ignorantia. Iterum me racomando sempre alla uostra Ex$^{cia.}$ — Rome die ultima jannuari 1489. E. V. — Servulus Andreas Mantinia.

(Al di fuori.) Illmo. et Excelentissimo Dno. Dno. Francisco de Gonzaga Marchionj Mantue dno. ac benefactori meo unico.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *Bottari*, Racc. VIII, p. 25. — *D'Arco* II, p. 20 No. 22.

103. 1489, 23. Februar. *Marchese Francesco an Mantegna.*

Carissime noster. Habiamo riceuuto la uostra del ultimo del passato ala qual respondemo che nui siamo contenti faciate cosa grata a la S^{tà} del Nro. Signore et che seruiati a quella: nondimeno haueressimo piacere che quelle cose a vui imposte se ex-pedessero presto, recordandoui che di quà anche hauete de lopere nostre ad finire, et maxime li triumphi: quali come vui diceti e cosa digna, et nui uoluntieri li uedressimo finiti. Se posto bono ordene ad conseruarli: che quantunche sia opera de le mane et inzegno uostro, nui nondimeno ne gloriamo hauerli in casa: il che anche sarà me-moria de la fede et uirtù vostra. Se a la S^{tà} de Nro. S^{re} come richiedeno li meriti uostri, piacerà beneficiare Lodouico uostro figliuolo in lo nostro dominio per la ualuta de ducento ducati, ne remaremo molto contenti: sì per la seruitù et obseruantia nostra precipua uerso la sede apostolica et Sua Beatitudine, sì per satisfactione nostra persuadendone, che essendo uostro figliolo imitatore de costumi paterni, che ogni bona arbore produce boni fructi, sarà in lui bene collocato ogni beneficio ecclesiastico. De quello haueti ad operare non dubitamo corresponderamo li effecti a la fama uostra et expectatione nostra: che sapiamo quanto ne potiamo reprometter de la uita et virtù uostra. Procurati de star sano: che nui doue poteremo non mancaremo al utile et comodi uostri.

Mantuæ XXIII. febrij 1489. Marchio Mantuæ.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 133. — *Bottari* Racc. VIII, p. 21. — *D'Arco* II, p. 20 No. 23.

104. 1489, 15. Juni. *Mantegna an Marchese Francesco.*

Illmo. et Exmo. Signore mio. Dopoi la cordiale recomandatione, la phama, la gloria de la ill^{ma} casa da Gonzaga ha pieno tutta la Italia, maxime qui in Roma de

lo honore facto, et etiam receputo ha V. S. Dil che me ne allegro, et congratulo sine fine dicentes ad alta uoce gridando: Gonzaga, Gonzaga, Turco, Turco, Marco, Marco, tutta uia sperando, imo essendo certo che la Ex^cia^ v. non debba digenerare da tanti Signori di quella casa. Et dio mi presti tanta uita che io ueda quella come el cor mio desidera. Io al presente mi uedo contento, et parmi degno principio questo, sperando nel bon mezo et optimo fine. Per quella poca faculta che mi habia qui, familio di V. Ex^cia^ fatio honore ad quella con tute le forze del mio fragile inzegno. Et per amore di V. Ex^cia^ sono ben ueduto da la S^ta^ del N. S. et da tutto el palazo. Verum e che no ho altro che le spese: ne altro premio ho mai riceuuto che sia un piciolo ne domandaria perche io intendo seruire V. S. Per tanto io prego quella non si domentichi el suo Andrea Mantenga che non perda la sua prouisione, gia da quella tanti annj sonno concessa ill^ma^ casa et tanto tempo perche le cose non poteriano andar bene, non hauendo ne qui ne là. Si che S. mio strettamente me ui racomando chel bisogna. Del portamento mio, et sollicitudine credo che la Ex^cia^ V. ne sia informata. Lopera è grande ad un homo solo chè uoglia hauer honore, maxime ad Roma dove sonno tanti juditii dihominj da bene: Et cossi como li barbari el primo ha el palio, ad me bisogna hauerlo in ultimo, se addio piacera. Iterum maracomando alla Ex^cia^ V. El fratello del turco è qui nel palazo di nostro S. molto ben guardà. El nostro S. gli da spassi assai de molte rasone: cioe cacie, soni, canti, et similia. Spesse fiate uien amanzare qui in palazo nouo doue io depingo: & secondo barbaro bonj modi tiene. Ha una certa maiesta superba: et mai si cava dj capo berretta al papa, perche non l'à, in modo che meno niuno ad luj si caua capuzo. Manza cinque fiate el giorno, et dorme altro tanto, beue aqua in anti pasto com zucaro drento per la simia. Dopoi manzando tocca la tromba uitriola et questo aduiene perche non portano zupone: sonno schiettj nel mezo non uoglio dir come e un grano di orzo, ma come è una botte uenetiana. Ha un ochio che tra di stombechina. Spesse uolte el tien serrato: et quando lapre, ha quasi del fra Rafaele, fa molto del granmaestro non hauendo nulla. Ha etiam una andatura da aliophanto. Li soi molto lo commendano, et dicon che in specialita sta benessimo acauallo: questo esser poteria: maj non lo ho ueduto, ne staffigiar, ne far proua niuna. Crudelissimo homo è, et ha amazato da quatro hominj insuso et secondo si dice dopoi che forono morti non camparono quatro hore. Vn di questi giorni dette di molti pugni ad un suo interprete, in modo chel bisognorono portar ad fiume acio che potessi resumere le forze perse. Credessi che Baco lo uisiti spesse fiate. In summa temuto e da li soi. Fa poco conto dogni cosa come coluj che non intende nè meno ha juditio. La uita sua è al modo suo. Dorme uestito. Da audientia a sedere come stanno li sarti cum gambis incrosatis. Porta in capo trenta millia canne di tela lodesana, un paro di calze cossi large porta che gli atteggia per dentro, et non e ueduto, et totam facit stupire brigatam. Come io el ueda subito lo mando dessignato alla Ex^cia^ V; el manderia al presente: non loho ancora ben accolto: perche quando el fa un sguardo quando un altro proprie da innamorato in modo che io nol posso pigliare in memoria. In suma ha uno uiso terribile maxime quando Baco lo uisita. Non teddiarò più V. Ex^cia^ con questo mjo scriuere da ridere familiaresco alla quale iterum atque iterum maracomando; et perdonamj quella se mi fò troppo domestico: Ex palatio nouo pontificis. XV. junii MCCCCLXXXIIIJ.

Seruulus Andreas Mantinia.

(Al di fuori.) Illmo. et Excellmo. dno. dno. Francisco de Gonzaga, Domino ac benefactori meo unico S. Marchionj Mantuæ dig^mo^.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *D'Arco* II, p. 21 No. 24. — *Bottari* Racc. VII, p. 23.

105. 1489, 16. Dezember. *Marchese Francesco an Papst Innocenz VIII.*

S^mo^ dno. nostro Pape,

Bea^me^ etc. Superiore anno libenter misi ad beatitudinem vestram Andream Mantineam pictorem egregium, qui ejus jussis obtemperaret. Si non perfecerit que a Sanctitate vestra demandata fuerunt, parum superesse existimo. Nunc vero cum mihi ducenda sit uxor et celebrande nuptie, ipsius Andree opera et ingenio mihi profecto hoc tempore plurimum opus est, unde non sine rubore supplico Sanctitati vestre ut eum mihi concedere dignetur ad hos nuptiarum dies; quibus peractis Romam, si jusserit Sanctitas vestra, revertet perfecturus quidquid ipsa voluerit. Ego nam et mei omnes votis Sanctitatis vestre satisfacere semper procuramus ejusque pedibus me humillime commendo. Mantue XVI. decembris 1489.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 133. — *D'Arco* II, p. 23 No. 26.

106. 1489, 16. Dezember. *Marchese Francesco an Andrea Mantegna.*

Andree Mantinee,

Andrea, Crediamo, che lopera laqual uui faceti a la S^te^ de N. S. sia proxima al fine: et che habiate perfecto le cose più digne et de magior importantia: il che quanto e cum magior satisfactione de Sua Beatitudine restiamo tanto più de vui ben contenti: perche nui uoressimo che essa consequisse ogni suo piacere come figliolo et servitore che li siamo. Habiamo deliberato a li XVJ de febraro proximo condur la Ill^ma^ nostra moglie et celebrare le nozze: in che desyderamo molto la presentia uostra per alcune cose che habiamo intentione de fare cognoscendo che lo inzegno uostro a questo bisogno grandemente ceaiutaria et sariane necessario. Per la qual cosa ne pare che uui pigliata bona ocasione di tempo uediati haver bona e grata audientia da la Santitate de N. S. et impetriati da quella licentia de transferirui fin qui che li siati a tempo debito: et come piu presto meglio et cum nostra magior satisfactione. Per laligata ne scriuemo a la Sua S^te^ supplicandoli ad lassarui uenir: et che bisognando uui retornareti poi a Roma: siche uedeti ad ogni modo de non retardare la uenuta vostra: laqual a nui é necessaria et ne sarà gratissima. Raccomandaretice a li piedi de sua Beatitudine. Mantue, XVI decembris 1489.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 133. — *D'Arco* II, p. 22 No. 25.

107. 1490, 1. Januar. *Papst Innocenz VIII an Marchese Francesco.*

INNOCENTIVS P. P. VIII. Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem. Intelleximus desyderium nobilitatis tuæ circa requisitionem dilecti filij Andreæ Mantegnæ, cuius presentiam optabas in proximis nuptijs tuis ad nonnulla peragenda. Nos, qui te precipuo affectu complectimur, id libenter permissuri eramus, et ipse Andreas non minus prompte præstiturus erat, nisi aduersa ualetudo, qua pluribus diebus gravius laboravit, nondum tamen illa absolutus, impedimento fuisset. Nam corpore est adhuc invalido et adverso etiam hoc hyemali tempore, non sine manifesto vitæ periculo itinerandi labores et incommoda sufferre potuisset. Talem virum tanto discriminj exponere, et te ac nos ejus servitio priuare minime convenit. Quod præsentes et Jacobinus tubicen et caballarius tuus optime perspexerunt. Curabimus, quod certe studiosissime facimus ob ejus singularem virtutem, ut plene convaleat, et tunc robustior factus, tuo beneplacito tibi et nobis commode subservire potuerit. Quod nunc non veniat equo animo his de causis, ferat nobilitas tua. Datum Rome apud Sanctum Petrum sub annulo piscatoris. Die prima jannuarij 1490. Pontificatus nostri anno sexto.

Jo. Pe. Arrivabenus.

(Al di fuori): Dilecto filio Nobili viro Francisco de Gonzaga Marchioni Mantuæ.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Roma. — *D'Arco* II, p. 24 No. 28.

108. 1490, 1. Januar. *Andrea Mantegna an Marchese Francesco.*

Illus. S. mio. Dapoi le humile et cordiale recomandatione Dio sà quanto dispiacere io ho de non mi potere trouare alle noce della Ex[a] V. a le quale molto dessideraua desserlj et exercitarmilj con quello poco dingegno che dio me a dato e per mio debito. Ma la fortuna non ha uoluto concedermj tanta gratia, lacagione si e che io o hauto una graue infermità, come refferirà il caualaro di V. E. aboca et etiam Jacomino che mi trovo in lecto alla uenuta sua. La qual infermità me à lassato certe doglie et infiature ne le gambe, per modo che non poteria caualcare, et anche mouendomj staria in pericolo de ricadere per lauia. Vnde ne la S. V. rimanerebbe satisfacta ne etiamdio la Santita del Nro. S. Dopoi apresso ne patirebbe ancor la cassa mia. Dil che e meglio che la Illus. S. V. me habij un poco tardetto e sano che presto e infermo. Siche prego la E. V. che quella me habij per iscusato e perdonatimi che in verita me ne creppa il core non li potere essere perche conosco el generoso animo de V. E. vora farse honore, come sempre quella gloriosissima et excellentissima casa di Gonzaga ha per natura di fare. Me recomando infinite volte alla E. V. Dat. Rome die primo jenuarij MCCCCLXXXX.

Andreas Mantinia Seruitor.

Illus. dno. meo singularissimo, dno. Francisco Marchionj Mantue.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *Bottari* VIII, p. 20. — *D'Arco* II, p. 23 No. 27.

109. 1490, 6. September. *Papst Innocenz VIII an Marchese Francesco.*

Innocentius P. P. VIII. Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem. Minime frustrati sumus pro amore et expectatione quam conceperamus de dilecto filio Andrea Mantinia Equite Mantuano, praestantissimo pictore: Qui a nobis accersitus, tua [in hoc?] nobilitate libentissime [nobis?] gerente ut apud nos aliquod ejus artificii exemplum extaret, ita desiderio nostro satisfecit, ut nihil ad opus ejus addi posse videatur. Qua [propter vestre No]bilitati hac de causa gratias agimus: quod tantum ac talem artificem non sine incommodo suo nobis accommodaverit: Quem perfecto opere istuc cum optima gratia nostra nunc re[deu]ntem, tanto studio tuae N[obilitati] commendamus, quanto jure optimo commendari debet, pro suis in nos benemeritis et artis praestantia. Gratissimum et acceptissimum habituri quidquid commodi vel honoris a tua Nobilitate fuerit assecutus. Datum Romae apud Sanctum Petrum sub Annulo Piscatoris, die VI. Septembris 1490. Pont. nostri Anno Sexto. Balbanus.

. . . filio Nobili viro Francesco de Gonzaga Marchioni Mantuae.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Roma. — *Moschini,* Vicende, p. 43. — *D'Arco* II, p. 24 No. 29.

110. 1490, 22. Oktober. *Battista Guarini an Marchesa Isabella d'Este.*

Ill[ma] et Ex[ma] dna. mea unica etc. . . . . .

Ill[ma] mia Madama. Mis. Andrea Mantegna me pregò assai che lo raccomandasse ala V. Ex[tia] persuadendose che le mie parolle siano appresso quella de alcun momento: Al quale io risposi che li homini virtuosi quale è luj non bisognano apresso la Vostra S. de raccomandatione perche da si la è inclinatissima ad amare e favorire chi lo merita et che pur lo farei: et cossi prego quella lo vogli acarecciare et farni bona stima, perche in vero lui oltra la excellentia del arte sua in la quale non ha pare, eglie tuto gentile: et la Vostra S. ne pigliara mille boni constructi in designi et altre cose che accadera: lui e apto fare honore a quello Ill[mo] S. et a quella cita. Me racomando ala Vra. Exc[a]. Famulus et Servitor fideliss. Baptista Guarinus.

Verone XXII. Octobr. 1490.

Ill[mae] et Exc[me] Dne. meae . . unicae D. Isabelle Estensi de Gonzaga Marchionissae Mantuae, Mantuae.

Mantua, Arch. Gonzaga, Lettere de Verona. Giornale di erudiz. artistica 1872 (I), p. 202.

111. 1491, 16. Juli. *Bernardo Ghisolfo an Marchese Francesco.*

Ill^mo et Ex^mo S. mio . . . . a Marmirolo se comenciato a fare quello solaro et la logia. Francesco [Mantegna?] et Tondo in sieme anchora lor comenzarano a dipinger quelli trionfi i quali a lor ge par farli suso le tele secondo a facto M. Andrea Mantigna, et dicono che cusi facendo farano piu presto e saranno piu belle et piu durabile et anchora questo dice ognuno experto in tal exercitio. Se nel scriver mio dicesse cosa che dispiacesse a la S. V. benche malvolontiera el facio e dio el sa et la giente del mondo el po giudicare che ha intelecto, pregola me perdoni. Io non posso piu de quello chio posso et quello chi facio e non se dubiti la S. V. se anche potesse far piu, faria, a la qual de continuo per infinite volte me ariccomando. Mantuae die 16 julij 1491. Ill. et Ex. D. V. fidelissimus servus Bernardinus Ghisulphus.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Gaye*, Carteggio I, p. 309; *D'Arco* II, p. 29 No. 37.

112. 1491, 28. November. *Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^mo et Ex^o S. mio dopo la debita ricomandacione. La Ex^a vostra par che alias a Cristforo dal Bosco o ad altri a cui si adpartinese dese comissione che io fuse satisfato di tante terre nel Boscho dalla Caccia quanto montava lo avanzo dilla provisione mia e quanto piu pareva a quella. Tandem el precepto di vostra Ex^a non ebbe locho perche virtuti semper adversatur ignorantia, che è verissimo che sempre la invidia regna negli omini da pocho e sonno inimici della virtu e degl homini da bene. Ma poi che ce la ferma collonna in piedi di la Ex^a Vostra la qualle puo al tuto satisfare non e da dubitare, e puosi star sicuro soto lombra di quella. E inanti che la Ex^a vostra andase assanta Maria di Loreto, mi fu eciam per parte di quella per Bernardino Gisolfo dito chio stesi certo e sicuro che alla tornata mi voleva benissimo satisfare di quelle terre. Anchora dominica passata quando io presentaj el quadretino alla Ex^a vostra, quella per sua gratia mi replico con lieto volto e di buona voglia volerlo fare. Si che pertanto I. S. mio vogliati ozimai meter man alla usata et naturale vostra liberallita e contentare el vecchio servitore dela Ill^ma casa di Gonzaga, qualle ha honorevolmente servito et è per servire come si può vedere: esser contento di darlj nel boscho della Caccia apreso ad Alesandro da Lorgano ducento biolche di terra. Domanda veramente honestissima, avendo servito in cose apparente e di honore dela chasa, e più che mai eser parato esuficiente a servire. E questo è noto a tuto el mondo ozimai, e facendolo la Ex^a vostra ne conseguira laude per tuto e non picola, e parera che sia quella cognoscente e premiatore dele virtu et amarle. Onde prego la Ex^a vostra si degne al presente dare tal commissione a messer Antimacho o a chi pare a quella che la cosa abia buono effecto chome spero in quella alla quale humile mente mi racomando. Mantue die 28 Novembris 1491. E. Ex. D. V.

Servitor Andreas Mantinia.

Ill^o principi et Ex^mo D. d. meo sing^mo dno. F^co Marchionj Mantue, Godii D.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna.

113. 1491, 6. Dezember. *Silvestro Calandra an Marchese Francesco.*

Ill^mo et Ex^mo S. mio. Al quadretto de Andrea Mantegna, che la Si. V. mi lassò, ho facto fare lanello e la guaina per mandarlo piu sicuro chel non se guasti et a quella per questo cauallaro lo mando in exequtione del comandamento suo: in bona gratia de la quale me raccomando continuamente. Mantuae VI Decembris 1491.

Cel. V. Servitor fidelis Silvester Calandra cum recom^e.

Ill^o et Ex^o dno. dno. meo sing^o domino Marchioni Mantue.

Mantua, Arch. Gonzaga, Lettere de Mantova. — Giornale di erudiz. artist. 1872 (I), p. 204.

114. 1491, 21. Dezember. *Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^mo et Ex^o Signor mio, Dapoi la debita ricomandacione. Io perche ho inteso che la Ex. V. ha donato el quadretino [cfr. Brief Silv. Calandras an Francesco Gonzaga vom 7. XII. 1491] a Milano, Jo uene mando un altro rimanendomi pero le stampe da farne deli altri per gracia di la gloriosa Virgine Maria dalla quale sempre ho obtenuto molte più gratie chio nono meritato. Ma al presente in presentia de la Ex^a V. la priego che la ui meta in core di attendermj le promesse fate con quella liberalita che ha sempre fato et fa la Ex^a V. adcio chel sia noto a tuto el mondo che la mia longa seruitu sia stata riconosuta dalla Ill^a Casa di Gonzaga alla qualle con tutte le force mie, e uirtù auta dadio, mio sempre sforzato di fare honore et al presente piu che mai ne sono benissimo apto edisposto nonmj lasando mancare la Ex^a V., et chel parra che quella faci conto delle cose mie. Io qui di soto mando alla Ex^a uostra el tereno domandato ele confine di esso, nonso quanto el sia. Mala Ex^a V. piacendoli me ne puo dare ducento biolche, adcio che io possa fare una aconza possessioncella oueramente quanto teneua lo ingrato cuocho Bertoletto parendo alla Ex^a v. di darlo uia. Alla qualle infinite uolte mi racomando, aspetando buono effecto. M. di 21. dec. 1491. Andreas Mantiniæ Seruus.

Ill^mo Principi et Ex^mo D. d. meo Sing^mo dno. Francesco Marchionis Mante.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — Giorn. di erudiz. artist. 1872 (I), p. 204. — *Luzio*, Emporium X (1899), p. 372, Facsimile.

115. 1492, 14. Februar. *Dekret Marchese Francescos für Mantegna* (prò d. Andrea Mantinea).

De consensu nostro,

Franciscus Marchio Mantue etc. Illud assidue investigandum censuimus quod ad mortalium benevolentiam nos summa cum laude etiam apud posteros esset traducturum: quo nihil melius nihil praeclarius nihil principe dignius effici posse semper existimavimus. Quid nam prudentem virum et aliis iure optimo imperantem magis deceat quam omni contentione id eniti, ut sicuti fortuna, opibus, potentia caeteris prestat, ita virtutibus que sunt honoris immortale peculium alios antecellat studeatque suos ad bonas artes convertere, studiosis omnibus usui esse, bonos dignis honoribus honestare et virtute preditos extollere ac muneribus et gratiis amplificare? Hec nam profecto via est ad veram laudem que pluris facienda est quam omnis opum caducarum accessio: sic ad summam gloriam pervenitur: que videtur esse quoddam immortalitatis genus, qua nomen nostrum ab oblivionis et obscuritatis morte defenditur. Hieronis namque Syracusarum regis phamam illustravit non mediocriter Archimedis summi architecti familiaritas. Inter praeclara Alexandri edicta illud maxime celebratur quo ab alio quam ab Appelle pingi, ab alio quam a Lysippo fingi se vetuit. Magno etiam decori fuit et glorie Augusto quod Vitruvium Veronensem architectorem suum tanta liberalitate persequutus sit, ut ex paupere diuitem et ignobili fecerit clarissimum. Quae cum ita sint quid officij conferre possemus in Andream Mantiniam consumatissime virtutis virum et omnibus sine controversia qui picturam profitentur quadam ingenij diversitate excellentem conferre possemus, diu multumque cogitavimus. Nam cum nec inscij essemus de nobis et de maioribus, patre scilicet atque avo benemeritum esse: et cum intueremur eius opera praeclara et admiratione digna que in sacello et camera nostre arcis quondam pinxerit, et que modo Julij Cesaris triumphum prope vivis et spirantibus adhuc imaginibus nobis pingit adeo ut nec repraesentari, sed fieri res videatur: cum etiam ad aures nostras pervenerit phama illius nobilissimi delubri, quod consensu ac mandato nostro nuper Innocentio VIII. Pont. Max. depinxit in Vaticano: non videbitur

tantam artis excelentiam adequari posse nostra munificentia. Statuimus tamen in hoc maxime laudatorum Principum, quamquam nos fortune bonis antecedant, gratitudinem emulari, et non ad voluntatis sed ad facultatis nostre mensuram tantis meritis pro virili nostra munus aliquod impertiri quod sit in eum amoris, ac eius in nos et antecessores nostros sincere fidej celebre monumentum. Harum igitur serie ob eius benemerita motu proprio, et ex certa nostri scientia sinceroque, et bene deliberato animo vigore nostri arbitrij et plenitudinis potestatis nostre, quibus publice et plenarie fungimur in hac civitate nostra Mantue, eius marchionatu et teritorio omnibusque alijs melioribus modo via iure forma ratione et causa quibus melius eficatius scimus et validius possumus per nos heredes et successores nostros iure proprio, et in perpetuum ac in liberum absolutum et expeditum allodium et sine aliqua conditione affictus census vel alterius honorantie sive cuiusvis oneris servitutis vel obligationis damus tradimus et donamus pure mere libere simpliciter et inrevocabiliter inter vivos praefato Andree Mantinee filio quondam Blasij ob eius benemerita pro se heredibus suis quibuscunque successoribus unam petiam terre boschive bubulcharum ducentarum sitam in territorio Scorzaroli in nemore venationis que vulgariter dicitur: El bosco de la captia Vicariatus Burgifortis in contrata Lenorina cum tota fossatia: que in totum cedat in presenti donatione et comensurari debeat: cui petie terre coherent iura Benedicti Mainoldi uia mediante a primo, a secundo Gambinum, a tertio iura nostra, et bona Alexandri de Organis a quarto, saluis semper uerioribus aliis confinibus si qui forent: volumusque colonos siue laboratores presentes et futuros dicte petie terre, quos absoluimus ab omnibus brigijs oneribus et factionibus personalibus realibus atque mixtis quocumque et qualitercumque imponendis ex nunc et in perpetuum gaudere fruique eadem exemptione et inmunitate, qua gaudent et fruuntur laboratores et coloni nostrarum possessionum, ac p^{tus} D^{nus} Andrea, suique heredes et successores quicumque habeant teneant et possideant dictam petiam terre de illaque disponant ac faciant prout eis uidebitur et placuerit una cum omnibus et singulis que dicta petia terre habet supra se, infra seu intra se, in integrum accessibus ingressibus et eggressibus suis, uijs usantiis pertinentiis usque in uias publicas omnique iure actione usu seu requisitione eidem petie terre ac nobis pro ea modo aliquo spectantibus et pertinentibus et eidem Andree donatario nostro, cuius nos nomine ipsam petiam terre possidere constituimus plenariam facultatem omnimodamque potestatem damus sua propria auctoritate illius tenutam et corporalem possessionem aprehendendi et in se deinceps perpetuo retinendi et siquam adeptus est illi plenissime confirmamus: et per nos heredes et successores nostros promittimus ipsum Andream eiusque heredes et successores quoscumque in dicta petia terre uigore huius donationis ab omni inquetante uel inquetare uolente defendere atque tueri presentemque nostram remuneratoriam donationem nunquam infringere nec reuocare aliquo ingratitudinis uitio aut alia quauis ratione uel causa legitima nec unquam illius penitere: sed illam cum omnibus premissis perpetuo firmam ratam et incomutabillem habere tenere attendere et obseruare et nullatenus contrafacere, aliqua ratione uel causa de iure uel de facto sub ueri principis fide volentes et mandantes hanc nostram remuneratoriam donationem uim perpetue legis habere et pro lege obseruari debere omnibusque singulis legibus et iuribus tam ciuilibus quam canonicis statutis ordinibus reformationibus rescriptis decretis proclamantibus aut aliis quibuscumque et de donatis inter uiuos et earum insinuationibus mentionem generalem uel spetialem facientibus quocumque et qualitercumque non obstantibus que obstare possent etiam si tales et talia forent de quibus spetialis mentio fieri debuisset, quibus omnibus et singulis obstantibus aut obstare ualentibus uigore auctoritatis nostre derogamus et omnino derogatum esse uolumus et mandamus. In quorum fidem

presentes fieri ac registrari iussimus nostrique sigilli impressione muniri. Mantue 4 februarij 1492.

Sigismundus Golphus secret^{s} R^{ne} mag^{ci} Antimachi secret. scripsit. Petrus Francischus. Be. Mastinus. Hermolaus. Antimachus.

Mantua, Arch. Gonzaga. Libro dei Decreti. 24. fol. 56^{v} u. ff.

116. 1492, 22. Juni. *Urkunde über den Verkauf eines Mantegna gehörigen, in der contrata S. Lucia in Padua gelegenen Hauses. Vgl. No. 25.*

Spectab. miles et comes magnif. D. Andrea Mantegna quondam honorab. viri Ser Blaxii, habit. Mantuae in contrata S. Dominici.

Arch. di Padova, Rogito del notario Sarcaceno. — Brief Giov. de Lazzaras an Saverio Bettinelli (Orig. in K. Bibl. zu Mantova). *D'Arco* II, p. 224 No. 258. — *Brandolese, Moschini.*

117. 1492, 11. August. *Isabella d'Este an Marchese Francesco.*

Isabella wird auf ihrer Reise nach Mailand in Canneto empfangen von Antonia del Balzo »cum li dui soi filioli magiori et due filiole, tanto belle che meglio non »le saperia dipingere mes. Andrea Mantegna.«

S. Arch. storico Lombardo XVII (1890), p. 349.

118. 1493, 12. Januar. *Isabella d'Este an Jacopo d'Atri.*

Jacobo de Hadria,

Jacomo: Per satisfare ala Ill. ex^{ma} Contessa de la Cerra, quale amamo cordialmente et farti gratia de quello che tanto desideri hauemo ordinato de esser retracta in tauola per mane de Andrea Mantinea et lo faciamo solicitar per mandartila dreto: acio che tu sii quello che ge la presenti nanti la partita tua, laquale uolemo che non sia senza la efigie de la p^{ta} Ill^{ma} Contessa doppo che essa uuole la nostra per potersi godere luna e laltra aquesto modo. Volemo che tu te compari dui mantelli de gambetti negri finissimi de quelli che pareno raso per una fodra et per esser megli seruite ne dirai una parola ala p^{ta} Contessa laquale per ritorlo de Gambacurta hauera modo de farteli hauer belli et ala S. Sua ne raccomandarai per mille uolte.

Mantue, XII. Jan. 1493.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 3. — *Luzio*, Emporium XI (1900), p. 347 (Teil).

119. 1493, 2. April. *Isabella d'Este an die Gräfin Acerra.*

Comitisse Acerre,

Se N. S. Dio ne concedesse de poterla una volta vedere et abrazare ne pareria essere felice a questo mondo. De qui nasceua el continuo desyderio che teneuimo de hauer el retracto de V. S. acio che in qualche parte satisfacessimo alo affecto nostro. Mo che l'habiamo in carta et in cera, etiam che per relacione de Jacomo, et per quello che nui stesse judicamo, se gli asimiliano poco: sapendo cum quanta difficulta se ritrouano pictori che perfectamente contrafaciano el uulto naturale, tenemolo charissimo, et spesso lo consyderiamo: supplendo cum la imformacione de Margarita, Jacomo et altri che hano ueduto la S. V. al defecto del pictore: per modo che niente restamo inganate del concepto nostro: ringraciamola sumamente che la ce ne habia compiaciute et la pregamo non manchi de la fede dattace per mezo de Jac^{o} de mandarcene unaltro in tauola: che cussi faremo nui del nostro a la S. V. per satisfare ala richiesta sua non gia perche la uedi una effigie bella: ma perche l'habia in casa la figura de quella che gli e cordialissima sorella. . . .

Mantue, II. Aprilis 1493.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 3. — *Luzio*, Emporium XI (1900), p. 347.

120. 1493, 20. April. *Isabella d'Este an die Gräfin Acerra.*

Comitisse Acerre,

Ill^ma etc. Benche per altre nostre la S. V. havera inteso quanto piacere hauessimo de li retracti suoi, portati per Jacomo de Hadria etiam che poco se gli asimiliassino per quanto ne referitte lui et li altri che hanno veduto, et quante gratie gli habiamo de la camisa a la spagnola che ne ha mandato: non dimeno hauendo opportunita del Matto nostro caualcator hauemo uoluto iterum ringratiare v. s. de luna e laltra cosa: certificandola che ogni di uediamo li retracti . . . . Dolne summamente che non gli potiamo mandare al presente el nostro retracto: perche el pictore ne ha tanto malfacta, che non ha alcuna de le nostre simiglie: hauemo mandato per uno forestere, qual ha fama de contrafare bene el naturale: facto chel serra lo mandaremo subito ala S. V. quale non se scordera in questo mezo che siamo tutta sua et sempre disposta farli cosa grata. Raccommandandome ad essa. Mantue, 20. Aprilis 1493.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 3. — *Luzio*, Emporium XI (1900), p. 347 (Teil).

121. 1493, 2. September. *Antonio Salimbeni an Marchese Francesco.*

Mando suso la barcha el Maestro che fa lazurro ultramarino, et altri colori perfecti: qual vene per vivere e morire ne li servitij de V. S. a laquale sera utilissimo et per lui mando li colori richiesti [da?] Andrea Mantegna come in la qui inclusa lista se contiene: et per esser homo che merita, e de grande utile, et honore di V. S. a quella lo racomando strictamente: et fara uno presente de uno xpo (christo) passo a V. S. quale mi rendo certo piacera a quella.

Venetijs, IJ Sept. 1493.

Ill. d. v. Servulus Antonius Salimbenus humili R^ne.

Ill^mo principi et ex. dno. dno. meo singularissimo dno. Marchioni Mantue etc.

P. S. Mandaro a V. Ex. per lo maestro che fa lazuro ultramarino la lista de li colori che se contiene ne la presente lettera: siche quella non ne piglij admiratione alcuna: ut in litteris d. Servulus Antonius.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Venezia.

122. 1494, 13. Januar. *Isabella d'Este an die Gräfin d'Acerra.*

Comitisse Acerre,

Ill. et Ex. soror tanquam soror charissima. — Per satisfare al desiderio de V. S. non perche la effigie mia sia de tal beleza che la meriti andare in volta dipincta: gli mando per Simone de Canossa cameriere del Ill^mo S. Duca de Calabria el retracto in tauola facto per mane de Zohan de S^te (Giovanni Santi) pictore de la Ill^ma M^a Duchessa de Vrbino: qual dicono far bene del naturale etiam che questo secundo me referto se me puoteria piu asimigliare. Voria che me accadesse cosa da puotere cum piu mia satisfactione gratificare V. S. che lo faria molto voluntieri, per dimostrarli lo effecto de lo amore che gli porto . . . Mantue, XIII Jan. 1494.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 4. — *Luzio*, Emporium XI (1900), p. 347 (Teil).

123. 1494, 2. März. *Isabella d'Este an Marchese Francesco Gonzaga.*

Ill^mo domino nostro,

Ill^me S. Mio . . . . . El Mag^co Johanne di Medici è venuto questa mattina quà a disnare lho facto allogiare in corte & dattoli per compagnia m. Johanpetro da Gonzaga & m. Lodovico de Uberti. Dopo disnare è venuto a visitarme, io lho acarezato & factoli vedere la camera et Triomphi . . . . . gli ho anche facto veder la puttina nostra. R^me a V. S. Mantue, IJ Martij.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — *Luzio e Renier*, Mantova e Urbino, p. 69 nota.

124. 1494, 7. April. *Teofilo Collenuzio an Marchese Francesco.*

Excellentissimo patrone e signor mio. Breviter diro alla S. V. quello se è facto: prima la sala della palazzina vostra è parata con le sue tapezzarie como si sol fare. La camera dalli cavalli ha el suo lecto con un paramento de broccato doro azurro con un bellissimo pavaglione de renso lavorato doro e de seta. La camera della Citta ha el suo letto parato de damasco biancho a fioron doro con un pavaglione bellissimo de tela ortichina lavorato doro. El quadro de Constantinopoli è bello ma non è compito, pur Polidoro li ha facto molti di quelli turchi a cavallo. El resto delli quadri stanno si como erano. El camarino della Ex^tia V. ha el pauimento e il sole tucto parato de tapeti. Li maestri sono drieto a metter su la lettiera la quale è richissima e bellissima piu mille volte de quella da Marmirolo. Como la lettiera sara in ordine li mettero li soi mattarazzi cremesini e li soi lenzoli de renso con una coverta sopra cremesina con i cani alani de perle in modo acconcia che tucta la lettiera se vedera: el quadro di Mr. Andrea Mantegna non è anche suso perche el Ghisolpho non è anche venuto da Mantoa con le sue cantinelle che li vano intorno, pur per esser lhora tarda lo faro metter su al meglio si potra con el raso cremesino nel loco dove manchano li doj Triomphi: in mezzo del camarino ve è quel candeliero lavorato alla spagnola col suo torchietto de cera biancha: attenderò ad expedire el resto. Me ricomando alla Ex^tia vostra. El Cairo non è comenzato anchora per amor delle feste. Theophilo vostro servo in pressia.

(Alla Ex^tia del S. Marchese de Mantova 1494 lettera d. Theophilj Collinutij d. die VII. april.) — Aus Gonzaga.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova.

125. 1494, 7. April. *Teofilo Collenuzio an Marchese Francesco.*

Ex^mo Signore e Patron mio: La lettiera col nome de dio e in piede polita e galante, non se potuto far piu presto per esser lej venuta troppo tardj. El quadro de mr. Andrea Mantegna è suso anche lui con le sue cantinelle intorno dorate. Semo drieto ad attacchare el raso cremesimo anchora lui con le sue cantinelle doro intorno: siche la V. S. se ne po venir passo passo perche trovarete ogni cosa allordine suo adeo chio so certo che voj ne satisfarete quanto alla volonta della Ex^tia V. alla quale me ricomando. Theophilus Servus manu propria.

Alla Ex^tia e Magnanimita dello invictissimo marchese de Mantoa. (1494 lettera d. Theophili Collenucij Ex die VIJ. aprilis.) — Aus Gonzaga.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — S. Giornale di erudiz. artist. I (Perugia 1872), p. 205. Das Datum, das diesem und dem vorhergehenden Briefe von anderer Hand beigefügt ist, bezieht sich auf die Zeit des Empfanges der Briefe in der Kanzlei.

126. 1494, 10. Mai. *Francesco Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^mo et invict^me princ. D. D. mi observandissime etc. Exortato dal Vicino aviso V. S. come se atende sul grezo de la calcina a componere el mapamondi, la facia dove era el cavalo non l'ho disegnata in muro perchè ho atteso a l' Orfeo, el Cremonese ha azonto certe figure femine turche che vano al bagno et altre figure che assendeno alla moschea. El primo di compartiremo in dissegnio piccolo la parte ce toccha, cioè la Italia la quale deo volente faremo polita. El Gisolfo ha visto et ha ordinato chel se facij de la calcina per nostro uso et per dar principio. Bene è vero che haveria de singular gratia che la Ex. V. se dignasse venir a dar judicio chi pare a quella vadi per bona via et a quelli piacendo alla S. V. comandarli che se regino secondo el mio et lor parere, perchè non li recorderò cosa che prima non l'habbia conferita con mio patre, el qual racomando ala Ill. S. V. de la quale

intendo morire servitore. Ala Ex. V. humilmente me ricomando. Ex Marmirolo die X. maij 1494. Franciscus Mantinius servulus.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Marmirolo. Mitteilung von Dr. Luzio.

127. 1494, 23. Mai. *Teofilo Colenuzio an Marchese Francesco.*

Ill^mo et Ex^mo Signore et patron mio: Giunsi a Marmirolo mo terzo di dove ho visto molte cose che summamente mi piaceno: maxime la camera del Mappamondo la quale benchella sia solamente designata di carbone e senza colore alcuno mi pare habbia a riuscire bellissima. Item ho visto quelli dui usci della camera Graeca che stanno molto bene. Son drieto a Francesco Mantegna el qual scrive quelli dicti che vanno ai quadri della Camera Graeca. Quando ne sara scripti tre o quattro mene tornaro dalla Ex^tia vostra desideroso di star con epsa piu che con altra persona del mondo. Altro qui non è di novo se non che i maestri lavorano quanto piu possano. Son venuto hogi qui a Mantua per un Ptolemeo dove me ho chiarito de alcuni dubij circa quelle citta che sonno in la Camera Graeca per non errare ne nomi latini. Maestro Francesco da Verona [Bonsignori] lavora la testa dello Ambassator del Turcho. Credo sara finita presto e sara bella et io l'ho vista. El quadro de Tondo se lavora e sara bello et è mutato assaj da quel de primo in modo che la S. V. ne rimanera satisfacta. El quadro di Brexa non si lavora, la cagione e questa che li maestri che se andorno a purgare non sonno anche tornati da casa loro: non me ne meraviglio niente perche el pictore el musico e il poeta hanno bisogno per natura de lunga purgatione maxime della testa per haver loro el piu delle volte del pazzo. Me ricomando alla Celsitudine vostra.

Ex Mantua, die XXIII. Maij 1494. Theophilus Mancipium.

Queste sonno le lettere che vanno in la camera Graeca: Sopra la sdrauizza di Turchi: ET BACHANALIA VIVVNT. | Sopra Constantinopoli: OLIM BIZANTIVM . NVNC | CONSTANTINOPOLIS. | Sopra Adrianopoli. | HADRIANOPOLIS . IMPERIALIS. | GRAECORVM . CIVITAS. Sopra el strecto di Gallipoli: BOSPHORVS . THRACIVS. | Sopra la Vallona: | APOLLONIA . SEV . AVLON . HODIE. | VALLONA. | Sopra lassedio de Rhodi: | RHODIANAE . VRBIS . OBSIDIO. | Quando saro apresso la Ex^tia V. li dichiararo a quella e so che ue piaceranno perche son boni. Theophilus.

Principi Excell^mo Dno. Francesco de Gonzaga Marchioni Mantue patrono suo singulari. Gonzagae.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova.

128. 1494, 6. August. *Mantegna an Marchese Francesco.*

Illu^mo signor etc. essendo remosso Petroluca mio zener de Sacheta et remesso per vicario a Vilimpenta, domenica passata fece intendere ala Ex^tia V. commo lui malvolontiera ge andasiua [andava] per rispetto di quelli piasentini, homeni diabolici, quali amazorno Guidon di Grossi che era suo primo cusino, et dopo sonno stati provocati a mortal hodio e inimicitia per el preto de Grossi. Dilche signor mio, prego la prelibata Ex^tia V. se mai quella crete fare cosa grata gli piaza permutare per mio amore, quello vicariato de Vilimpenta in Roncheferato, et se pure gli paresse che quello de Roncheferato non rimanesse casso, mandarlo a Vilimpenta, dove veramente lui cum suo fratello porianno stare senza suspetto, et etiam meglio provedere ad alchuni errori, che porianno accadere tra detti piasentini e la contraria parte, non essendo del sangue ne parentato del detto q. Guidone. et de cio signor mio Illu^mo non poteria haver al presente mazor dono e gratia dala prefata S. V. alaqual continue me ricomando.

Mantue, VI. Augusti 1494. D. V. Servitor fidelissimus Andreas Mantinia.

Ill^mo principi et ex^o Dno. d. Francisco de Gonzaga Marchioni Mantue d. suo observandissimo. Gonzage.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna.

129. 1494, 3. September. *Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^mo et Excell^o Signor mio. Dapoi le debite racomandatione essendo continuamente robato dopoi principiai la casa mia da S. Sabbastiano, et non sapendo da cui mi è stato necessario tacermi. Hora è accaduto che Lodouico mio figliolo è stato certificato del robatore il qual ne più ne meno de la roba mia faceua come se stata sua sempre mai fossi et non tanto di nocte, ma da hora di terzia, da nona, da uespro, di sera, come provar posso, se ne ueniua alle pietre mie da murare, e soto a un corto suo mantellatio celestro se le portaua. Io uedendomi le pietre mancare me ne dolsi con Lodouico, il quale desideroso de accoglierlo senandò hieri che fo il secondo giorno dil mese da hora de terza et trouò il latro con le pietre sotto il mantello, al qual cossi Lodouico parlò: dime, hai tu comprate queste pietre; il qual rispose: si, perche? Ludouico alhora pose mano ad una meza spata et andò contro colui che haueua una gran pistorese et detegli una ferita. Dil che Ill^mo S. mio me nè doluto assai et dole tanto più quanto che el ferito è prouisionato da la S. V. et chiamasi el Rouida, el qual tutto questo anno me ha robato et possono far fede significando ad prefata V S. che se se troua il contrario di quello che ho narrato ad quella io sono parato ad ogni condemnatione alla quale io et Lodouico continuamente aracomando. Mantuae, IJ. septembris MCCCCLXXXXIIII.

E. V. Ex^cie S. Andrea Mantinia.

(Al di fuori): Ill^mo principi D. D. Francisco Gonzaga, Marchioni Mantuæ domino et benefactorj o.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere del Mantegna. — *D'Arco* II, p. 31 No. 40; *Gaye*, Carteggio I, p. 328.

130. 1494, 8. September. *Ludovicus de Aragonia de Foliano an Marchese Francesco (da Castelnuovo).*

Er bittet im Namen einer gewissen Cecilia Malatesta, »per sua clementia »concederli la casa ove habita M^ro Andrea Mantegna et che la ne possa disporre a »suo beneficio.«

Mantua, Arch. Gonzaga. — *Luzio*, Emporium X (1899), p. 368.

131. 1494, 12. Oktober. *Francesco Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^me et inuictissime princeps & D. D. mi singularissime etc. Hauendo per certi inteso de la effigie del Serenissimo rè di Francia et quella hauere grande difformità sì degliochj grossi et sporti in fuorj, sì etiam peccare nel naso grande aquilino et difforme, con pochi capilli et rari in capo, dilche la imaginatione & admiratione de tanto homo piccolo et gobbo fece in me sogniandome caso, doue subbito leuato quello mi vene facto mando alla Ex^a V. alla quale continue me recomando et priego che se ad quella piace che io lauori et stia ad Marmirolo se digni farmi dar tanto chio possi uiuere et seruire alla S. V. per sina a tanto che finito sia el mapamondi, di poi, se quella non mi uorà dare o prouedere de alchuna cosa sempre me chiamaro satisfacto de la Ex^a V. alla quale iterum me recomando. Mantuae 12 Octobris 1494 MCCCCLXXXXIIII. Franciscus Mantinius Servitor.

Ill^mo et inuictissimo Principi & D. Dno. Franc^o de Gonzaga Marchioni Mantue Dno. suo obseruandissimo. &c.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 32 No. 41. — *Gaye* I, p. 325.

132. 1494,. 15. Oktober. *Francesco Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^me^ et Invictissime princeps et Dne. Dne. mi obseruandissime etc. Hauendomi la Ex^a^ V. facto intendere chio manifesti a quella el bissognio mio, dico che io scripsi alla S. V. et scriuo solum per le spese del mio uiuere persino a tanto che finito sia el Mapamondj che serà presto, dummodo el Gisulpho tenghi con bone parole et meglior facti pagati quelli me ajutano, le qualj spese seriano al mese dui ducati per essere io solo et perche gli altrj a sua posta meglio che possino cerchano de uiuere. Doue poi fenita lopera se la Ex^a^ V. fara come quella me promise la septimana sancta, de farmi uno presente tale che io me recordi sempre de la S. V. El quale concedendomj, non dico la Fortuna, ma la Ex^a^ V. spero una uolta meritarlo con grande admiratione de chi se ìmpaciano de dipingiere. Et benchè io uadj et uenghj da Mantua ad Marmirolo apiedj, non di meno me sforciarò cum totis uiribus fare che la vostra Ex^a^ se contenterà: et se quella uederà gli parerà che sia stato facto il debito, a confusione de li mali reportatori: perche lopera è in questo termine cioe, el filosofo [Bartolino Topina] hauera a sancto Martino fornita la sua parte acompimento; Benedetto [Ferrari] la sua afresco perche è magiore manifactura. Le altre due aquesto termine non perche non vè chi me ajuti: et io per lo passato per quindeci zorni tanto che me duraua el ducato solicitava, dopoj non potendouj stare me ne restaua a casa, benchè gli lassassi tutta via el modo doueuano tenere gli altri de lauorare. Si che pertanto la Ex^a^ V. sa il che e il come poì che el Gisolpho non s'ha recordato de farlo intendere più a bonora a V. Ill^ma^ S. alla quale continue me recomando. Mantuae XV octobris 1494 MCCCCLXXXXIIII.

Franciscus Mantinius servitor.

Ill^mo^ & Inuictissimo prin. D. D. Franc^o^ de Gonzaga marchioni Mantue Dno. suo obseruandissimo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. *D'Arco* II, p. 32 No. 42. — *Gaye* I, p. 327.

133. 1494, 20. Dezember.

Lodovico Mantegna sendet der Marchesa eine Medaille „perche so che quella se ne diletta ultra modum."

Mantua, Arch. Gonzaga. Mitt. von Dr. Luzio.

134. 1495, 31. Juli. *Marchese Francesco an Protonotar Sigismondo Gonzaga.*

R^de^ in Christo Pater et ill^me^ d^ne^ frater noster amant^me^.

Noi havemo in memoria che nel cantone de la casa che era de li Scaldamazi verso San Simone era dipinta la figura de N. D., et dapoi che li hebrei la comparorono pare sia stata raspata: et perchè ne pare che facij inzuria a quella gloriosissima matre et alla nostra s^ma^ fede sia obbrobrio, provedete sotto quella pena ve parerà conveniente che li zudei cum omne presteza la facino refare più ornata et più bella che sia possibile et in questo usariti tal diligentia che quando tornarimo ad casa la possiamo vedere cum nostra satisfactione . . . . .

31. Julio 1495.

Mantua, Arch. Gonzaga. Reg. Riservato. Libro 4. — *Luzio*, Emporium X (1899), p. 360.

135. 1495, 8. August. *Fra Girolamo Redini an den Marchese Francesco.*

Ill^me^ princeps et Ex^mo^ Dne. mi observandissime. Non ho potuto scrivere anchora, ne posso a V. Ill^ma^ S. de le Fabrice e picture vostre da Gonzaga. E questo perchè non gli son anchora azionto.

Ho solicitato fina a questo dì di far che quella benedetta imagine della N. D. che fu fatta disfar per li zudei a spese sue se rifaza bella et ornatissima, quanto

più nobile e divota si può, per placare il suo dulcissimo figliolo Christo Jesu, el quale troppo grandemente lo havia hauto per male. Signor mio caro, credete che questi non sonno sogni. Dio ne ha monstrati gran segni, li quali anchora voi intendereti puoi. Ma fra li altri aviso che zionto chio fui a casa, subito duj veri amici de Dio mi vennerno trovare, non sapendo lun de laltro, et io non gli parlai mai piu, ne li conoscia. E qui me disero due mirabil visione di essa benedetta imagine: tuta la cità ne ha gran consolatione che si facia. El nostro Padre don Marcho Antonio da Porto dice che per certo V. S. gli ha a far in quella casa una giesia, che si chiamerà Scta Maria da la Victoria, alias fu etiam casa di N. Donna como puoi faremo intender a V. S. In questo mezo ms. Andrea Mantegna, a gran preghierj del Rmo Monsre fratel vostro, farà el quadro d'essa imagine. E voj armato como Capitano victorioso sareti cum vostri fratelli sotto el manto da un canto dall' altro la Illma Consorte vostra, che sara un opera nobilissima . . . . Mantue VIIJ Augusti 1495.

Dom. Hieronymus Heremit.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Portioli,* Chiesa e Madonna d. Vittoria in Mantova. Mantova 1883. — *Luzio,* Emporium X (1899), p. 360.

136. 1495, 13. August. *Marchese Francesco an Protonotario Sigismondo Gonzaga.*

La S. V. voglia ordinare che Daniel hebreo de Norsa faccia fare inanti la casa sua, in el loco dove era prima, una imagine de la gloriosa V. M. che costi centodeci ducati d'oro facta per mane di M. Andrea Mantinea, che meriti tal precio, et questi denari esso Daniele debba havere sborsati in termino de tri giorni dopoi facto il comandamento: et quando in detto termine non pagasse volemo se intenda esser incorso in pena de la forcha, et in questo caso ordinareti chel sii impicato inante la casa sua al loco proprio dove era dipinta la pta imagine de la gloriosa Vergine et gli sii tolto la casa et messo uno dentro ad nostro nome.

18 Agosto 1495.

Mantua, Arch. Gonzaga. Reg. Riservato. Libro 4. — *Luzio*, Emporium X (1899), p. 360.

137. 1495, 26. August. *Protonotar Sigismondo Gonzaga an Marchese Francesco.*

Illmo et exmo Si. mio. Quello zorno che io hebbi la lettera da V. Extia, quale me comandava tutto quello haveua a fare circa la causa del Iudeo, che haueva fatto remouere la effigie de la gloriosa Verzene giuso dal muro de la casa ch'el haueua comprato, mandai subito per esso Iudeo notificandoli tutto quello era de mente de V. Extia e quando non attendesse che incorreua effectualmente in la pena de la forcha. Esso Iudeo, quello medemo zorno, me exibitte la summa del danaro che dichiaraua nela lettera sua V. Extia. Se attenderà mò ad ultimare la mente de V. Ex. in questo caso col mezo de m. Andrea Mantegna: sichè la non hauera a fare altra demonstratione contra esso Iudeo per l'errore suo . . . . .

Extie V. Frater et Stor Sigismundus de Gonzaga Prot. Ap.

Mantue XXVJ Augusti 1495.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Portioli,* Giorn. di erud. artist. II (1873), p. 122. — *Portioli,* La Chiesa e la Mad. d. Vittoria in Mantova. — *Luzio,* Emporium X (1899), p. 360.

138. 1495, 29. August. *Fra Girolamo Redini an Marchese Francesco.*

Illme Princeps et Exme Dne. Dne. mi obserme, Da lo Rmo Monsignor Vostro fratello ho inteso la risposta fatta per V. S. a lo ebreo che diè far depingere la benedetta imagine de la gloriosa Verzine Maria per lui zià deleta. Et ho veduto cum mio gran contento quello che sua Rma S. in executione de le lettere de V. Ex. caldamente ha operato. Spero che in breue sarà facta ditta Sanctisma imagine. La

qual ha ad essere a V. S. e tuta la cità vostra in grandissima consolatione. Scrisi a li di passati et per nome del mio Patre Don Marcho Antonio che di quelle case anchora si ha a far una giesia che sarà Sancta Maria dala Victoria. Questo medemo è stà confirmato per lo prefato Monsignore vostro fratello, a questo modo: sua Sgria Rma ordena presente el consilio vostro che mes. Andrea Mantinia gli facia duj sancti uno per lato a la Madona che tengano el manto suo, sotto el quale ha a esser V. S. armato, cioe S. Zorzi et S. Michaele che molto a tuti piaque ma maxime ami per le parolle che saviamente et credo inspirato da Dio luj sotogionse dicendo che questi dui Sancti erano victoriosi luno per lo corpo e laltro per lanima, e che quelli cum la Sanctissima Madre de Christo divotissima advocata vostra et speranza unica, dariano victoria a. V. S. Illma et disse finalmente che speraua de ueder una bella divotione in quello loco. E ognuno cosi iudica et spera de vederlo. Zià sua Sig^{ria} R^{ma} gli ha fatto uno uodo & hame comisso che lo scriva a V. Exc. che lo primo palio haverà el vostro cavallo amalato el quale io vidi che sua Sig^{ria} cum gran diligentia luj stesso faceva medicare, promette per nome di V. S. che di essa divotione di S. Maria de la victoria dito palio sia. State di bon core Sig^{r} mio che ogni uno spera ben di uoj, e tuti cum grande amore e cum gran tenereza di core diuotamente prega per la Sig^{ria} vostra. Sfforzatiue pur uoj di non offender a Dio et Nostra Dona e seguiti la diuotione vostra e non dubitate: tamen siati cauto e acharezate li uostri prima e lialtri puoi, pero che dafar non ue mancharà. Haveti presto scorer gran periculi. Se mai bisogna lo aiuto di Nostra Dona adesso vi bisogna e quello non ve mancherà se in essa ve confidate. El padre don Marco Antonio prega de continuo per la Sig^{ria} vostra. Et se recomanda a quella, a la qual mi ha comisso chio scriua luj havere confesato quel povereto de Ziron et che in la confesione gli promise far cose che non ha posuto far, perche el pentir soo fu tardi, de che luy ha hauto gran dispiacere, perche son cose che grossamente sono a altrui damno et detrimento et de lanima vostra. Et questo è maximamente nela causa di quelli di Valenti contro li quali usò cose non lecite, per il che conforta e prega V. S. che non se uoglia caricar de tal peso anci facia ben vedere et rivedere et per valenthomeni che senza rispecto et passione iudichi quello che sia de rason. Non scio se la S. v. habia inteso dil tristo modo dil morire di quel pouero meschino. Le sono cose da spaventare ogni uno habbia intelletto: grandi sono judicij de Dio. Nissuno, che conforti la S. v. ne chi li monstri vie de disfar vostri zitadini non sono vostri amici nè de Dio. La Madre de Dio prego che ui liberi da essi tristi e siagurati. Scio ben che la intencione vostra non è dove sapiati e conosciati di far torto ad alchuno. E cosi tutti crede: ma miseri sono quelli chel nero se sforziano mostrarvj per el biancho. Spero però in Dio che talmente ui aprirà li ochi che conoscereti el suo inganno. E credo che zià ui siano aperti. Dio e la Madre sua ui conseruj la sperata felicità et desiderati triomphi. Valete. Mantuæ 29 augusti 1495. Illmæ Dnis Vestræ.

D. Ill^{me} D. V. Deditissimus Servus Don Hieronymus heremita.

(Al di fuori): Illmo Princ. et Exc. D. D. Franco March. Mant. Ser^{mi} D. Ducis Veneti armorum generali Capitaneo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 34, No. 44. — *Gaye* I, p. 328. — *Portioli*, Giornale di erudiz. artistica. II (1873), 153 u. Teil: Luzio Emporium X (1899), p. 365 f.

139. 1495, 30. August. *Sigismondo Gonzaga an Marchese Francesco.*

Ill^{mo} S^{re} mio vnico. A ciò Ill^{ma} sapia quanto ho operato circa far fare quella imagine de la Nostra verzene Maria gloriosa, suso quella casa deli Judei, gli significo, come fin hora li Judei hano exbursato cento e deci ducatti, deli quali ne ha hauto parte Mess. Andrea Mantinea: che la vuole far in excellentia. El resto deli dicti

danari io lho nele mane: et darollo al prefato Messer Andrea cumprimum sia principiata: come la Ex. Vra intenderà per una de Don Heronimo, al scriuer del quale me rimetto in tutto.

Sigismondo Gonzaga Prot. Ap.

Mant. 30 agosto 1495.

Raccomandomi in bona gratia de la ex. v. quam felicissima cupio et deus custodiat. Mantue, penult° aug^{i} 1495. Ex. V. S^{tor} Sigismundus de Gonzaga.

Mantova, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Portioli*, Chiesa e Mad. d. Vittoria. Mant. 1883, p. 15. — *Luzio*, Emporium X (1899), p. 364.

140. 1496, 6. Juli. *Sigismondo Gonzaga an Marchese Francesco.*

Ill^{mo} S. mio unico. Havendo io a continua memoria il dì crudele et acerrimo del facto d'arme che hozi è un anno se fece in Parmesana, nel quale il summo Dio e sua gloriosa matre salvò da tanti periculi V. Ex. doppo molte valorose e strenue operatione facte per lei a morte e destructione de li nemici, ho pensato insieme cum la mia Ill^{ma} Madonna in questo dì fare qualche laudabile memoria a laude de Dio e de sua gloriosa matre. Et cossi havemo ordinata una bella processione, la quale questa matina solemnemente cum tutte le regole de frati e preti s' è facta in questo modo: Tutti li religiosi si adunoreno a San Sebastiano cum la mazor parte del populo, dove era exaltata la Imagine di la gloriosa Verzene che ha fornita m. Andrea Mantinea suso uno tribunale grande adornato molto solemnemente, et sopra ad essa imagine gli era uno zovene vestito da Dio Patre et dui propheti da ogni canto, da li ladi tri anzoletti che cantavano certe laude et per contra gli erano li XII apostoli. Quando fue el tempo, se levò questo tribunale che era portato da XX fachini et cossì processionaliter se portò questa imagine fin a San Simone cum tanto numero de persone maschij e femine che mai non ne fu viste tante in Mantua. Quivi era aparechiato uno solemne altare suso il cantono de la nova Capella, dove celebrò una solemne messa m. Christhophoro Arrivabeno. Ma prima frate Petro da Caneto fece una bella oratione vulgare al populo in laude de la Verzene gloriosa, in exhortarli ad haverla in devotione, ricordandoli che l'era stata quella che havea liberata V. Ex. in simile dì da tanti pericoli, et che volessino etiam tuti pregarla che la conservasse felice per lo advenire. Et cossì veramente tutti ad una voce lo pregoreno: cosa di che la V. S. ne deve havere gran consolatione di tanto amore et reverentia como gli dimostra tutto questo populo, quale non è punto ingrato de li beneficij che la ge fa ogni hora. Il doppo disnare essa imagine fu collocata al loco deputato, dove non stete tre hore che ge furono presentate alcune imagine de cera e doperi [doppieri] et altri voti, per il che credo che in breve tempo gli acrescerà grandissima devotione et de tutto questo bene V. Ex. ne serà stata causa . . .

Mantue, 6 Julij 1496. Servitor Sigismundus de Gonzaga.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Luzio*, Emporium X (1899), p. 367 f.

141. 1496, 7. Juli. *Antimaco an Marchese Francesco.*

Ill^{o} S^{re} mio. Non mi occurendo altro che scrivere ala Ex^{tia} V. de presenti, mi pare significarli come heri matina, in memoria del conflicto facto per la p^{ta} S. V. cum il Re de Franza, in tal giorno che compitte lo anno, si fece una devotissima processione cominciando a S^{to} Sebastiano, et venendo per Burgofreddo dreto al Borgo: poi seguendo fin ala nova chiesiola constructa presso S^{to} Simone [S. M. della Vittoria] et portandosi sollenissimamente la Imagine della gloriosa Vergine Maria, de recenti picta per m. Andrea Mantegna: opera eccellentissima: accompagnata da tutti li Religiosi di questa cità, et dal R^{mo} Monsi^{re} prothonotario, insieme cum tutto il populo, jubillante ogniuno, et tanto numero li fu de persone che io mai in alcuna

altra processione di questa terra non vidi piu ne pur tante a bon pezzo. La mia Ill[a] M[a] [Isabella d'Este] se ne stette a la pedestre su la porta del Ill[mo] S[re] m. Zoanne [Giovanni Gonzaga, Bruder Francescos] auedere passare ultra il spectaculo: che singulare fu. Gionti al loco deputato oue le strate da ogni banda erano coperte, li fu recitato per frate Petro da Caneto uno digno sermone vulgare, conveniente al proposito de la solennita, che fu a meza una missa cantata: quale di poi se finite cum la benedictione Episcopale; e meravigliosa cosa era il numeroso populo che rimase fin al ultimo: etiam che lhora fusse assai tarda: tanto desyderio et tanta satisfactione teneva ogniuno. El concorso che sia a quello loco de hora in hora non lo dico, che è cosa incredibile a uedere le brigate non si potere satiare de vedere cossì digna opera: in specie (ultra la imagine Virginale) quella de V. Ill[ma] S. la quale commove ogniuno a tenereza, et gia se li comincia a porgere le mane adjutrice et offerire cera et imagine de resanati, cum de li ochij de argento in modo che al principio che gli è si può judicare che fra pochi mesi il loco sera privilegiato de grandissima et frequentatissima devotione: ne se li manchara de ogni conveniente ornamento et bono governo; per quanto intendo, et gia si comprehende fin adesso.

Di fuora per tutto il contado, si è facto etiam processione, cum regratiare nostro S. Dio che in tal giorno ne conservasse la persona de V. Ex. . . . . .

Mantuae VII Julij 1496. Ill. D. V. Servus Antimachus.

Ill[o] P[i] Ex[o] Dn[o] Dn[o] meo Singul[o] Dno. Marchioni Mantuae Venetor. Armor. Capit[o].

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — Giornale di erudiz. artist. I (1872), p. 206.

142. 1496, 10. Juli. *Isabella d'Este an Marchese Francesco.*

Ill[mo] S. mio . . . . La figura di nostra Donna che ha facto Andrea Mantinea fu levata Mercori passato, a li sei del presente, de casa sua et portata cum la processione, a la nova capella intitollata Sancta Maria dela Victoria: commemorazione del facto d'arme de la Chiarola facto insimile di lanno passato, dove concorse piu gente che vedesse mai ad alcuna processione in questa terra. A mezo della messa grande fece una bella oratione frate Pietro mio confessore, molto ad proposito de questa solennita: suplicando quella gloriosa vergine Maria che conservi incolume V. Ex. et ritorni presto victorioso a casa. Io per essere nel termine che sono, non possetti andare cum la processione, a pede, ma andai sul Borgo a vederla passare, et ritornai in castello passando denanti ad essa nova capella: quale era bene ornata, et la via coperta et molto copiosa de gente.

Ex Mantua X Julij 1496.

Ill[ma] D. V. Consors Isabella cum racommandatione.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Portioli,* La Chiesa e la Madonna d. Vittoria in Mantova, p. 21.

143. 1496, 3. August. *Benedetto Capilupi an Marchese Francesco.*

Ill[mo] S. mio.

. . . La Capella de Sta Maria de la Victoria ha gran concorso de devotione: Molte misse se gli dicono ogni zorno et gia gli sono portati molti voti di cera . . . .

Mantue, tercio Augusti 1496.

De V. Ex. servo et schiavo B. Codelupo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Portioli*, La Chiesa e la Madonna della Vittoria in Mantova, p. 22.

144. 1496, 8. Okt. bis 22. Dez. *Libro di spese del Monastero di S. M. degli Organi in Verona 1493—1509.*

A dì dito (8 Ottobre 1496). In un paro dì fasani, uno paro di quaternise e tordi lire doe sol. 10. per presentare a mis. Andrea.

A di dito (26 Ottobre). Spesi ducati undexe in once doe de azuro ultra marino e ducati doi in oro masenà (macinato) e Marchetti 8 in una capa per metere oro per M. Andrea Mantegna per la nostra tavola.

A di dito (10 Novembre). Spesi in una lepre e tordi per presentare al Mantegna sol 25, e fra Zuane grossi tre andò a Mantoa. E a dito (22 Decembre) dati a fra Zuane da Verona soldi 19 per comperar dei vasi per portar olive e composte al Mantegna.

Uffizio dell' Ispett. del Demanio in Verona. — *Vasari* III, p. 393 Anm. †.

145. 1497, 9. Januar. *Giorgio Brugnolo an Marchese Francesco.*

Li quindici ducati che la mi serive che faccia rimettere in Roma al Mantegna: per la prima cavalcchata ge farò remettere per cambio, non potendosi mandare sicuri contanti.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de . . . . . Mitteilung von Dr. Luzio.

146. 1497, 3. Juli. *Alberto da Bologna an Isabella d'Este.*

Ill^{ma} s^{a} mia . . . . Al studio de la S. V. non se mancha et atrovarite suso el quadro de M. Andrea fatto I pedestalli et forse fenidi de doralli [dorarli] tuttj . . . .

Mantue III. Julij 1497.

el fedelissimo servo de quella Alberto de Bologna.

Ala Ill^{ma} Si. mia m^{a} Marchesana de Mantua. In Ferrara.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Luzio,* Precettori di Isabella p. 31 (2).

147. 1497, 23. Juli. *Lorenzo da Pavia an Isabella d'Este.*

Mandai vna inpoleta [ampolla] de vernice mirabile per el quadro non so selauete auta . . . . Seruitore Lorenco in Venecia.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Venezia.

148. 1497, 10. September. *Michael de Placiola an Cav. Ermolao Bardelino, Consigliere del March. Francesco di Mantova:*

Magnifice miles et D^{ne} hon.

Ho havuto grato che 'l mi venga occasione de scriver a V. M. per visitar quella cum mie lettere in loco de la presentia et darli in primis notitia de la salute del padre et de tuti mei fratelli . . . .

In questa serà incluso uno soneto de Julio Campagnola mio cugnado, el quale havendo grandissima gratia di sonare et cantare et molto apreciando le cosse de Tromboncino desidera di haver qualche suo bel stramodo novo notado insieme cum le parole. Pertanto el padre, lui et io pregamo V. M. non li sia molesto mandar per esso Tromboncino, zovene singulare, et darli l'introcluso soneto et pregarlo da parte de esso Julio che 'l voglia compiacere.

Questo mio cugnado è garzone de anni XV, dotato de belissime virtù dal cielo et da la natura senza preceptore: prima è venuto a tanta perfectione in pictura che 'l Belino non po far cossa si bella che Julio non facci uno simele exemplo a l'exemplare. Come ho predicto ha una man mirabile de lauto; minia excellentemente, le cui miniature non son inferiore a quelle del q. Jacometo che fo el primo homo del mondo. Dasse a lettere grece, latine et hebraice, taia de bolino, et anche in calcidonio chi li mostrasse. Et perchè queste cosse ha solum da la natura, come dico di sopra, intendendo il garzone che quel signore è molto inclinato a dar recapito a

simel spiriti, et anche ne la sua corte sono homini excellenti in tute virtù de la qual lui si dilecta, et presertim m. Andrea Mantegna de pictura haveva molto stimulato il padre che volesse de lui farne un presente a quel Ill^mo S., adeoche l'era condesceso a li prigieri soi etiam che li fusse dura cosa a privarsene, et havea tolto el mezo de m. Antonio dei Ruberti et quello de S. mis. Phebo [Gonzaga], et deliberando ultimanente de venir a Venezia ad offerirgelo eversa sunt omnia consilia, et posse dir quel che dice Ovidio et deplorata colonis vota jacent, et questa è quel che toca il ritornello del soneto. Denotando a V. M. che 'l Signore cognobe el garzone a Ravena, el qual sonò et cantò et mostroli molte sue belle cosse, et le vide il S. m. Phebo; et fece una cossa mirabile che sonando et cantando tolse la effigie del S. ne la imaginativa et vene a casa, et fecelo naturalissimo cossì di grosso per nol mandare ad oblivione, et quando le cosse li succedesse pro voto el farebbe in tuta excellentia.

El padre voria cose che a sua S. Ill^mo seriano minime et a lui maxime. Primo, che se dignasse de acceptarlo in suo familiare, facendoli una ampla et honorifica lettera de familiarità, Secundo, che li concedesse una casa separata, o in corte o fori, azò che dopoi havesse fato el debito suo di apresentare a corte, el resto del tempo otioso el posesse spendere in lettere et qualche bel opera o de pictura o de miniatura al S. over a madona [Isabella], secundo che 'l fusse guidato da m. Andrea et potesse haver el fratello cum lui che li fusse una compagnia et haverlo in custodia chè 'l non doventasse vitioso, però che da vitij è candido come una colombina et inimicissimo de quelli. Idem de tractarli circa le spexe, calzar et vestir, secundo le opere et meriti soi. Hoc unum dico a. V. M. che se questo garzone havesse tal recapito el seria „novum sidus" et la gloria de quella corte, et tuti lo amerebono perchè in lui è summa reverentia e summa mansuetudine, et super omnia niente bizaro che è „quod maximum" versando quel cerveleto in tante facende. Ho voluto dir le conditione sue a V. M., la qual se fosse casone e mezo de tal presente credame quella che seria retribuita dal S., si che quella prego se degne di rescriver et dirne el parer suo. A la quale mio padre cum frateli, mio socero, esso Julio et li altri frateli et io se ricomandamo et offerimo paratissimi.

Padue die X sept. 1497.

M. V. Servitor Michael de Placiola filius D^ni Barth.

Magnifico et Clar^mo Equiti D^no Hermolao Bardelino q. D^ni Francisci D^no Colen^mo Mantuae.

Mantua, Arch. Gonzaga. S. *A. Luzio*, Arch. stor. d. Arte I, p. 184; Cfr. *Campori,* Gli intagliatori di stampe e gli Estensi. Atti e Mem. d. R. Dep. d. st. p. Emilia VII, p. 2ª p. 70.

149. 1498, 28. Februar. *Isabella d'Este an* ?

Chariss^e noster. Sono più giorni che la Ill^ma m^a Duchessa Isabella ne fece pregare per Frate Petro de Nuvolara predicatore che volessimo farli havere una testa antiqua quale havea portata da Roma ms. Andria Mantinia, essendoli stato referto che la si gli assimiliava. Nui che desideravamo compiacerla per l'amor gli portiamo, facessimo subito la praticha col Mantinia, ma lui che molto extima questa testa per esser de suprema bontà et lui professore de antiquità, non ha mai fin qui se non adesso voluto resolversi de darcela et voleva zetarla de bronzo et darce el zeto et retinere el proprio per lui. Finalmente gli havemo facto tanta instantia nui in persona perchè non se contentarimo del zeto ch' el ne ha dato la testa antiqua de marmo quale ve mandiamo per el presente mullatero. Volemo che da nostra parte ne facciati uno presente a sua S^ia declarandoli la causa de questa dilatione et dicendoli che

molto volontieri l'havemo servita perchè a nui pare che questa testa molto se gli assimilia et quello che ge l'ha referito hebbe bono judicio: subjungendoli che se in altra cosa la potemo gratificare essendone avisate lo faremo sempre voluntieri che ne raccomandereti a S. S^{ia}.

Isabella d'Este.

Mantue ultimo Februarii 1498.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. Arch. stor. Lomb. XVII (1890), p. 661.

150. 1498, 6. März. *Isabella d'Este an M^{ro} Francesco di Castello in Ferrara.*

M^{o} Franc^{o} de Castello.

Sp^{lis} noster hauemo uisto quanto ne scriueti del desiderio haueti de hauere qualche cosa de mane de ms. Andrea Mantinia per mettere nel vostro studio: desiderose gratificarui in ogni cosa, hauemo deliberato parlarli nui medesme cum maggiore efficatia: che non faressimo per facto proprio et de lopera farimo, ue ne daremo poi auiso offerendone a qualunque altro uostro beneplacito semper paratissime.

Mantue VI. martii 1498.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — Giornale di erudiz. artist. 1872 (I), p. 202, No. 1.

151. 1499, 15. Februar. *Conferma di alcuni diritti di possesso fatta al 15 di febbrajo del 1499 dallo spedale di Mantova ad Andrea Mantegna.*

Die veneris quinto decimo mens. febbruar. 1499. In camera solita audientiæ DD. præsidentium Hospit. magni Dnæ S. Mariæ de la Corneta vocati consortio, coram Ill. et Eximio D. Francisco de Gonzaga March. Mant. et Caesar. capit. generali. Rev. D. Stephanino Guidotto archipres. et vener. D. Georgio . . . . preposto Mantuæ etc. Et ultra dictos Dominos sedentes in dicta camera ibi congregatos et juxta mores constitutos interfuerunt Spect. D. Franciscus Aliprandus rector dicti consortii seu hospitalis et D. Andreas Mantinea archipictor investitus jam a dicto consortio de petia terræ describenda, et alias ipsi donata, quæ est contigua sive proxima petiæ terræ D. de Aliprandis cum quo permutata fuit. Dixerunt et exposuerunt qualiter alias dicti investiti ut supra de consensu Dom. Consiliariorum Consortij et M. Ill. D. quondam Ludovici March. Mantuæ antecessoris prælibati Ill. D. Francisci magnif. marchionis permutarunt et permutatam trafudit ipso D. Francisco dictam terram, quam ipse D. Franciscus decrevit ut permutaretur. Ista alia cum. conditione quod nolebat aliquod obbligatum de datio dictæ permutationis. Et D. Benedictus Mastinus et D. Beltraminus . . . . consiliarij prælib. Ill. D. March. quondam Ludovici loquerunt (?) super jura dictarum terrarum et quod dicti loci redempti tenere debentur immunes et insuper præsidentes consortii fuerunt exhortati ab Ill. D. Francisco ut absentaverunt (?) istam permutationem cum immunitate, modo quo nunc petunt ipsi presentes super hoc. Quibus expositis præl. Ill. D. March. remittit in dictis præsidentibus et dat quia pro suo facto absoluti sint perpetuo de datio Domini Franciscus et Andreas, qui merentur has remissiones datij et majora et plura illarum quarum petunt comoditatem. Et ita omnes DD. præsentes, nullo eorum discrepante, eam permutationem approbarunt et ratificarunt.

Descriptio terræ.

Una petia terræ arat. cum domo, bobul. XL sita in territ. Buscoldi in cont. dicta de Sala Stradella penes ecc. quæ data fuit a D. Aliprando rectore consortij ad permutationem alterius petiæ terræ D. Andreæ archipictori investito.

Ego Ioan . a Columba pub. Imp. aucth. notar. Mant . præsens fui et rogat. scripsi.

Dal Reg. Brevis mag. bonor. im. Cons. D. S. M. in Mantua. Original jetzt unbekannt. — *D'Arco* II, p. 43, No. 54.

152. 1499, 17. März. *Jacopo d'Atri an Isabella d'Este.*

Ill^ma^ et Ex^a^ Madonna mia:

Credo deba essere cognito saltem per fama alla Ex^a^ V. la conditione et summa virtù del Pontano: quale meritamente se podire, non solamente all' eta nostra, ma dopoi mancho Virgilio, la natura humana non haver producto homo de magiore doctrina, ne valuta de luy: Doue esendome accaduto parlare longamente cum seco; havendolo visitato per nome dello Ill^mo^ S. vostro Consorto; Havendo io in memoria il laudabile proposito de V. S. de far formare una statua de Virgilio secondo il rasonamento havuto cum quella me parse consultarlo cum sua M. dicendoli haver cosi ordine et commissione da Lei: Narrandoli el fine che moveva il generoso animo suo ad fare tale opera etc. El che inteso chiamo dui zintilhominj lecteratissimi che se retrovavano alhora in casa sua, et disse le formale parole: Credo che se fosse qua Paulo Vergerio che scrisse de edacundis liberis, se alegraria molto piu de lo generoso animo de quella Ill^ma^ M^na^ che non se attristò quando el conte Karolo Malatesta persuase abuttare la statua de Virgilio nel fiume, exclamando cum vehementia, dicendo, guardate Sig^ri^ la magnanimità de una dona tenera d'eta, senza lettere: che determina restaurar la [fama] de un tale homo, et de la cità sua cum gloria sua: dove esso conte Carolo, che era litterato, et homo de experientia cercò de levarla et fare vergogna al Poeta, et a quella Nobile Patria. Questa è veramente donna Regia: degna de laude, et commendatione: et certo siolhauesse prima inteso in la opera, che ho composta de Magnanimitate, gli lhaueria messa, ma determino gia che non lho data fuori de . . . metterglila . . . . Cosi tutti quelli altri zintilhomini, che in tale rason . . . gionsero, confirmorno al dicto suo, cum non picola laude ancora . . . che tacesse perchè ad mi nontochava dire, dio sa quanto piacer pigliava sentire cantar . . . Venessimo poi alla discussione como dovesse essere facta la statua, de bronzo, siue de marmo: dicendo che ancora che fosse più nobile il bronzo: pur per il pericolo, che ad qualche tempo non se ne facesse campane, o bombarde: seria bene ad farla de un bello marmo: cum una bella basa de sotto, et posta in luoco degno: vedendo farla lavorar ad un qualche degno sculptore: advertendo havere il suo Naturale: pocho io gli haveva dicto che M^ro^ Baptista dala Fiera havea retrovata la sua similitudine: et per sequire el stile de li antiqui, gli pareua che la statua douesse esser sola, cum la laura in testa, et col Manto alanticha, cum lhabito togato col groppo insula spalla, overo col habito senatorio, che e la vesta et il manto sopra, como se dice vulgarm^te^ ad arme a collo: como ben sapra retrovare M. Andrea Mantinia senza cosa alcuna in mano: ma la statua semplice senza libro ne altro sotto, in quello acto parera ad esso Ms. Andrea, cum le scarpe alantiqua, Et de sotto la basa poche parole, cioè P. Virgilius Mantuanus: et anche Isabella Marchionissa Mantue restituit o simile, como parerà alla Ex^a^ V.: dove dicti zintilomini dissero che esso Pontano dovesse pensare quello più o meno se gli havesse ad sculpire in la basa et la M. sua respose, chel faria voluntiera. Questo che ho facto credo deba essere grato alla Ex^a^ V. el che è proceduto per grande affectione, como quello che non meno desidero la gloria sua: che me facia la propria salute, alegrandome che un tanto homo determine de fare (memoria de li gesti) suoi: che sera causa farla eterna, et immortale. Laud . . . una bona lettera, overo ad mj che ne ringratiasse la . . . più: ancora chio lo veda molto ben disposto . . . Ill^mo^ S. vro. consorto similmente.

. . . la regina magiore, la quale molto amorevolm^te^ me ha domandato de V. Ex: la seconda non ho anchora possuto visitare et l'altra mugliera del Re presente, meno per esser gravida in l'octavo mese: però non gli dico altro: Ne ad Ischia ho possuto andar a veder la contessa de la Cerra per li sinistri tempi, bisognando andare per

mare, dove non se va senza pericolo, quando è fortuna. Raccomandomi alli pedi de la V. Ill^ma^ S. sempre.

Neapolis, XVIJ Martij 1499.

De V. Ill^ma^ S. servo et schiavo J^o^ Dhatri.

Ill^me^ et Exc^me^ domine dne el^me^ Dne Marchionisse Mantue.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Napoli. — Gazette des Beaux-Arts XX (1866), p. 486; *Frizzoni*, Giorn. di erudizione artistica II (1873), p. 184; *Portioli*, Arch. stor. Lombardo IV (1877), p. 352 f.; *Aless. Luzio*, I precettori di Isabella d'Este, Ancona 1887, p. 35, No. 2.

153. 1499, 4. Juli. *Vertrag über die Mitgift für Mantegnas Tochter Taddea, Gemahlin des Antonio Viani.*

In Christi nomine amen. Anno Dni a nativitate ejusdem milles. quadringent. nonages. nono, indict. secunda, die jovis quarto mensis julij, tempore Ser D. D. Maximiliani Rom. regis etc. Mantuæ in domo habitationis infrascrip. D. Andreæ sita in cont. Unicorni, præsent. etc. Ibi prudens vir Vianus fil. quondam ser Antonii de Viano cognominatus el messer civis et habit. Mantuæ in cont. Cervi per se et voluntarie etc. Ad instantiam Magnif. et generosi equitis magistri Andreæ Mantinee fil. qm. D. Blasij civ. et habit. Mant. in cont. Unicornu præsentis et stipulantis, dixit et confessus fuit se Vianum habuisse et recepisse ab ipso magistro Andrea ducatos ducentos sexaginta auri ante præsentem contractum. Et hoc pro parte dotis et nomine dotis Dom. Thadee ipsius magistri Andreæ filiæ et uxoris Antonii ejus Viani filii exceptioni non habitorum ipsorum ducatorum ducentor. sexaginta auri ante præsentem contractum pro parte dotis prædictæ et spei future receptionis ac exceptioni doli mali etc. omnino renuntians, quos denarios dotis prædicte idem Vianus per se etc. præfato magistro Andreæ stipulanti dare et restituere promisit cui de jure danda et restituenda fuerit ipsa dos in omnem casum et eventum dotis restituendæ. Et prædicta omnia et singula suprascripta et rata habere et non contra facere sub pœna dupli etc. Qua soluta etc. Cum restitutione etc. obligauit etc. Juravit etc.

Mantua, Arch. Notarile. Atto del notaio Eugenio Framberti. 1499 4. Luglio. — *D'Arco* II, p. 44 No. 56.

154. 1499. *Conducta pro pictura Truine facta per Magistrum Blasium Rosettum.*

. . . . Cum sit quod pro fabricha episcopatus civitatis Ferrarie perficienda restet picturari facere in truina ipsius ecclesie, ...

Hoc pacto inter eas partes instrumento et solemni stipulatione firmato, quod figure faciende in ea truina juxta dictum disignum sint et esse debeant equivalentes et illius sufficientie que reperientur esse due figure faciende et fabrichande in eo episcopatu, unam videlicet manu mag. Bonfazini pictoris, et alia Mag. Lazari pictoris, arbitrande et pro ut extiment dicte partes agentes cum contentamento ut arbitrentur et judicentur per magistrum providum integerrimumque dominum Andream Mantegnam: et ubi per ipsum dominum Andream fuerit arbitratum et judicatum non esse equivalentes nec illius bonitatis que reperientur esse ipse due fabricande et construende per predictos Mag. Lazarum et Mag. Bonfazinum in eo episcopatu, quod tunc dictus Mag. Blasius omnibus suis expensis teneatur eas figuras et dictum opus cassari facere et pecunias supradictas exbursatas dari debeantor ipso comuni Ferrarie . . . .

Ferrara, Arch. Notarile 1499. — *Cittadella*, Notizie relative a Ferrara. Ferrara 1868, vol III p. 69 seq.

155. 1500, 7. April. *Isabella d'Este an den Prior von S. Maria de Vado.*

Priori Ste Marie de Vado . . . . Et perche lei [Suora Theophila gia Eleonora] disse al Palazo che la voleria uno sancto Hieronymo per maiestà, et mo vuj

scriveti de una madona vogliati farvi declarare da lei de che cosa se contentara piu, et daretine aviso che subito faremo la provisione. Ma de mane del Mantinia non sera possibile, perche nui non potemo cavarli de mane alcune cose che gia bon tempo ha principiato a nostro nome. Faremo ben che per altra via serra ben servita . . . .

Mantue VIJ Aprilis 1500.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella, libr. 11. Mitteilung von Dr. Luzio.

156. 1501, 13. Februar. *Sigismondo Cantelmo an den Herzog Ercole von Ferrara.*

Excellentissimo et unico Sig. Mio Com. Essendo stato lo apparato facto da questo Ill^mo^ Sig. Marchese sumptuosissimo et meritamente da essere equiperato ad qual se voglia temporaneo theatro delli antiqui o moderni, non dubito V. Ex^a^ per più vie harà inteso l'essere del spectaculo quale sia stato: non di meno ancor mi non voglio mancare dal offitio della mia debita servitù: certificandola scrivo la verità, quantuncha tanta magnificentia recerchasse chi sapesse meglio scrivere, et exprimendo pengere la nobilità et excellentia del prefato spectaculo; la vaghezza del quale con quanta brevità potrò, me sforzarò demostrare ad V. Ill^ma^ Sig^a^. Era la sua forma quadrangula, protensa alquanto in longitudine: li doi lati l'uno al altro de rimpecto, havevano per ciaschuno octo architravi con colonne ben conrespondenti et proportionate alla larghezza et alteza de dicti archi: le base et capitelli pomposissimamente con finissimi colori penti, et de fogliami ornati, representavano alla mente un edificio eterno et antiquo, pieno de delectatione: li archi con relevo di fiori rendevano prospectiva mirabile: la larghezza di ciascheuno era braza quactro vel cerca: la alteza proporzionata ad quella. Dentro nel prospecto eran panni d'oro et alcune verdure, sì come le recitationi recerchavano: una delle bande era ornata delli sei quadri del Cesareo triunpho per man del singulare Mantengha: li doi altri lati discontro erano con simili archi, ma de numero inferiore, che ciascheuno ne haveva sei. Doj bande era scena data ad actorj et recitatorj: le doe altre erano ad scalini, deputati per le donne e daltro, per todeschi, trombecti et musici. Al jongere del' angulo de un de' grandi et minorj lati, se vedevano quactro altissime colonne colle basi orbiculate, le quali sustentavano quactro venti principali: fra loro era una grocta, benchè facta ad arte, tamen naturalissima: sopra quella era un ciel grande fulgentissimo de varij lumi, in modo de lucidissime stelle, con una artificiata rota de segni, al moto de' quali girava mo il sole, mo la luna nelle case proprie: dentro era la rota de Fortuna con soi tempi: regno, regnavj, regnabo: in mezo resideva la dea aurea con un sceptro con un delphin. Dintorno alla scena al frontespitio da basso era li triumphi del Petrarcha ancor loro penti per man del p° Mantengha: sopra eran candelierj vistosissimi deaurati tucti: nel mezo era un scudo colle arme per tucto della Cesarea Maestà; sopra l'aquila aurea bicapitata col regno et diadema imperiale: ciascheuno teneva tre toppieri; ad ogni lato era le insigne. Alli doi maiorj, quelle dela S^ta^ de N. S. et quelle delle Cesarea Maestà: alli minorj lati quelle del Cristianissimo Sig. Re, et quelle della Ill^ma^ Sig^a^ da Venetia: tra li archi pendevano poi quelle de V. Ex^a^, quelle del Sig. duca Alberto Alemano: imprese de Sig. Marchese et Sig^a^ Marchesana: sopre erano più alte statue argentate, aurate et de più colori metallici, parte tronche, parte integre, che assai ornavano quel loco: poi ultimo era il cielo de panno torchino, stellato con quelli segni che quella sera correvano nel nostro hemisperio . . . .

Le recitationi sonno state belle et delectevole: Venere fo Philonico: Sabato il Penulo de Plauto: Domenica lo Hippolito: Lune li Adelphi de Terentio . . . .

Datum Mantuae, XIIJ. Februarij MD primo. Sigismondo Cantelmo.

Campori, Lettere artist. ined. Mod. 1866, p. 5. — *D'Ancona*, Giorn. storico de lett. it. V, p. 29 und Origini d. teatro ital. Appendice.

157. 1501, 25. Mai. *Michele Vianello an Isabella d'Este.*

. . . . . el quale [Giovanni Bellini] me dise essere molto dexideroso de servir vostra Sig. ma de quel istoria li a dato V. S. non si poria dire, quanto la fa male volontieri, per che sa il giudizio di V. S. poi va al parangone di quel opera de M. Andrea e per tanto lui in questa opera vole fare quanto saperà e dige che in questa istoria non pole fare chosa che stia bene non che abia del buon e falla tanto male volontieri quanto dir si posi per modo che mi dubito che non servi V. E. chome quella dexidera, siche sel parese a quela de darli libertate fazese quello li piazese son zertissimo V^ra^ S. molto melio serà servita . . . .

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Venezia. — *Braghirolli,* Arch. Veneto XIII (1877), p. 370ff.

158. 1501, 13. Oktober. *Lodovico Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^me^ et Ex^me^ princeps et Dne. D. mi semper honorande. Messer Antonio Maria me ha facto intendere da parte de Vostra Exc. come quella non vole scompiacere a la Ill^ma^ Madonna vostra consorte de lofficio de San Benedetto per compiacerne a me, unde io li rispondo che quelo che piaze a luy ancho a mi piace, tamen io lo tenevo certo mio et simile mio ptr. (patre?) per rispecto dil recrearsi qualche fiata in quel loco. Tutto el mondo Sig. credeva che la S. V. havendolo tante fiate ditto havermilo dato non che promesso che mio fosse, tamen fiat voluntas domini. Ma pò che V. S. dice che io ne domanda un altro che quella me compiacerà io non sò che domandare che non sii respectivamente da chiederlo ne meno in specialità domando alcuni di questi sottoscritti officij. Salvo se a la S. V. non piacesse motu proprio de questi tanti compiacermene de uno et de dire io vojo che questo sij de lo Mantegna, et tandem dignarsi de expedirme aziò che la cosa havesse uno deliberato fine. La S. V. sà che tien el vicariato de Goito, quella sà che tien la Volta, Saravalle, Quistello, Rezolo, Sermide, Curtatone, tamen per me suplico a la prelibata S. V. non molesti ne provochi alcuno. Ma deliberando quella donarme uno in vita havendo loco la permutatione de la casa de V. S. con quella de mio patre quella ne dicerni uno de li prenominati et me li doni il che reputerò de gratia singularissima, a la quale me recomando continuamente.

Mantuæ, XIII. octobris MDI. Ludovicus Mantegna servitor.

D'Arco II, p. 47, No. 59. — *Gaye* III, p. 501.

159. 1502, 15. September. *Isabella d'Este an Francesco Malatesta.*

Francesco: Desiderando mi havere nel camarino nostro picture ad historia de li excellenti pictori che sono al presente in Italia fra quali il Perusino è famoso: volemo che tu sii cum lui: usando sel te parrera il megio de qualche suo amico et vedi del vole acceptare la impresa de farne uno quadro cum la historia o inventione che nui gli daremo et le figure andaranno picole si come sciai che sono le altre che sono in dicto Camarino et acceptando lo assunto de servirne; intenderai quello che vorra de mercede; et se presto se metteria a lavoro che nui gli manderessimo le misure del quadro cum la fantasia nostra et cum diligentia ne renderai resposta.

Mantuae, XV. sept. 1502.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — Giornale di erudiz. artist. II (1873), p. 159.

160. 1502, 22. November. *Isabella d'Este an Vincenzo Bolzani.*

. . . . perche siamo certe chel (Perugino) non vorra che la sua opera sii di minore excellentia che sii la fama maxime andando al paragone de li quadri del Mantegna . . .

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — Giornale di erudiz. artistica II (1873), p. 162.

161. 1504, 12. Januar. *Isabella d'Este an Pietro Perugino.*

Egregie noster. La inclusa carta insieme cum el filo avoltatoli sono ambi dui una medesima mensura de la longhezza dela magior figura che sii su li quadri di M. Andrea Mantegna apresso li quali ha andare lo vostro, l'altre figure da questa mesura in gioso sono a beneplacito: sapeti mo come haveti ad regervi: vi pregamo sopra il tutto ad accelerare lopera: che quanto piu presto tanto piu grato lhaveremo.

Mantue, XII. Januarii 1504.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — Giornale di erudiz. artist. II (1873), p. 214.

162. 1504, 12. Januar. *Isabella d'Este an Angelo del Tovaglia.*

Sp. A quello che ne diceti dil Perugino vi rispondemo che per lalligata li scrivemo in opportuna forma mandandoli inclusa la mensura de la longhezza de le figure che lha a fare: piu presto che adesso respondendo alla lettera sua et vostra ge la haveressimo mandata ma prima non lhavemo potuta havere da M. Andrea Mantigna, ve pregamo mo che a nostro singulare apiacere non vogliati cessare de solicitarlo siche ne vediamo una volta questo contento de havere el nostro quadro finito et bene valete.

Mantuae, XII. Januarii 1504.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — Giorn. di erudiz. artist. II (1873), p. 214.

163. 1504, 1. März. *Testament Mantegnas.*

Testamentum magnifici Spectab. viri D. Andreae Mantineae.

In Christi nomine. Amen. Anno Dni. a nativitate ejusdem milles. quingentes. quarto, indict. septima. Die veneris prima mensis martij, tempore Seren. principis et Dni. D. Maximiliani divina favente clementia Roman. reg. et semper augusti. Mantuæ in domo habitationis infras. D. Andreæ testatoris per eum conducta a Lodovico fil. quondam D. Consolati a Strata sita in cont. bovis. Præsentibus egregiis viris Francisco pictore fil. qm. Bartholamei pictoris de Conradis cive et habitatore Mantuæ in cont. montisnigri teste noto et idoneo qui ad delationem mei notar. sua manu tactis scripturis ad sancta Dei evangelia juravit et dixit se bene cognoscere omnes et singulos ecc. Hieronimo ejus Francisci fratre et pictore cive et habit. ut supra, Johan Maria aurifice fil. qm. Andreae de Caballis de Vitelliana cive et habit. Mantuæ in cont. montic. alborum, Dominico textore fil. qm. Martini de Corona de cont. bovis, et Johan fil. qm. Jacomini Spacini de Capriana et Jacobo Antonio birettario fil. Girardi del Cornello ibid. habit., et Spect. artium et medicinæ doctore Mag. Baptista fil. qm. Pauli de la Fiera cive et hab. Mantuæ in cont. montisnigri, testibus notis et idoneis.

Ibi Spect. vir D. Andreas fil. qm. egregij viri ser Blasij de Mantinea pictor eximius, civis et habit. Mantuæ in cont. bovis sanus mente, sensu et intellectu . . .

In primo enim animam suam . . . .

Cadaver vero suum deponi jussit in Eccles. S. Andreæ de Mantua in, seu ante, capellam in ea constructam fundatam sub titolo S. Joannis Baptistæ et ibidem effodi jussit sepulcrum et lapide marmoreo cooperiri cum nomine et cognomine ipsius testatoris cælando, et interim cadaver ipsum deponi voluit in uno deposito more patrio arbitrio infrascriptorum hæredum fabricando et ornando. Exequias autem ipsius testatoris celebrari voluit honorifice ut ipsis ejus filiis et hæredibus videbitur. Ac . . .

Item legavit eidem cappellae . . . . . alium pro anima qm. D. Nicolosiæ ejus olim uxoris . . . . . .

Item voluit jussit et ordinavit ipse testator quod dicti infrascripti ejus filij et hæredes expendere teneantur et exponere ducatos quinquaginta in emendo uno missali et pro apparando altare uno calice una planeta et alijs apparamentis pro uno

sacerdote preparando ad celebrandam missam ad quod missa celebratur. Et alios ducatos quinquaginta in ornando dictam cappellam picturis et aliis ornamentis ut ipsis hæredibus videbitur, et hoc infra unum annum a die obitus ipsius testatoris immediate sequuturum.

Item voluit jussit et ordinavit quod Ludovicus ejus testatoris filius non possit ab aliquo molestari inde et pro aliquibus bonis mobilibus seu pecuniis penes eum existentibus, quae bona et pecunias quotquot sint eidem Ludovico dictus testator jure particularis institutionis legavit. Et similiter voluit ipse testator quod ipse Ludovicus non possit turbari pro aliquibus bonis existentibus penes dominam Liberam ejus Ludovici uxorem, quæ omnia eidem legavit, ut infra fit mentio.

Item legavit eidem Ludovico etiam jure institutionis terras ipsius testatoris sitas extra portam Aqueducij, sive ut vulgo dicitur Pradellæ civitatis Mantuæ, nuncupatas il Dosso bobul. quatuordecim in totum vel circa computatis pratis cum omnibus ædificijs super eis existentibus. Item eidem Ludovico etiam legavit altra praedicta omnia legata de bonis ipsius testatoris alios ducatos ducentos. Et hoc causa dotandi unam filiam ipsius Ludovici quæ nunc est aut aliam quæ nascetur, et casu quo nulla existerit quæ vero copularetur seu aliquod monasterium ingrederetur nihilominus ipsos ducatos CC eidem Ludovico legavit ut supra aut ejus filijs. Ita quod ipse Ludovicus ipsas terras Dossij cum earum pratis praedict. et ipsos ducatos ducentos habeat ut supra fit mentio, hoc tamen addito moderamine quod ipse Ludovicus teneatur perpetuo praestare alimenta Joanni Andreæ ejus testatoris filio naturali toto tempore ejus vitae eo Joan. Andrea habit. et commorante cum ipso Ludovico et in ejus domo: aut etiam ubi ipse Joannes Andreas ad aetatem adultam pervenisset et nollet habitare cum ipso Ludovico, tunc eidem Joan. Andreae legavit et dari jussit per ipsum Ludovicum tantum libras trecentas parv. Mant. investiendas in aliqua re immobili emenda per ipsum Joan. Andream vel alium ejus nomine. Cum hoc quod si ipse Joan. Andreas decesserit in pupillari aetate vel etiam adulta quandocumque sine filijs legittimis et naturalibus prædictum legatum et similiter dicta res emenda nomine dicti Joan. Andr. revertatur ad ipsum Ludovicum.

Item voluit, jussit et ordinavit praef. testator quod in legatis factis prædicto Ludovico non confundatur omnis quantitas denariorum et bonorum alias habitorum per ipsum testatorem ex causa seu occasione dotis præf. Liberæ uxoris dicti Ludovici, ita quod nullo modo infrascriptus Franciscus ejus testatoris filius et haeres occasione praedicta possit molestare, sed poenitus ipse Ludovicus teneatur ipsum Franciscum indemnem conservare pro ipsa dote et bonis et alijs quibuscumque perventis ad ipsum testatorem occasione dotis seu bonorum dictæ D. Liberæ. Et ita etiam quod quidquid ipse testator dedit et donavit ipsae D. Liberæ seu dicto Ludovico pro ea sit ipsius D. Liberae et seu dicti Ludovici ita quod neuter ipsorum jugalium possit molestari modo aliquo occasione praedicta ab ipso Francisco nec ab aliis.

Item voluit, jussit et ordinavit quod ipse Ludovicus dare teneatur Annae filiae naturali dicti Francisci sive alio pro ea legittime accipienti tempore quo nuptui tradetur seu monasterium ingredietur ducatos quinquaginta pro parte dotis ipsius Annæ et alios ducatos quinquaginta etiam dari voluit ipsi Annae vel alio praefert. per praedic. Franciscum.

Item legavit amore Dei hospitali novo Mantuae soldos quinque parv. Mantuæ.

In omnibus autem bonis suis mobilibus, immobilibus, semoventibus, juribus et actionibus quibuscumque tam praesentibus quam futuris suos sibi haeredes universales instituit, esse voluit, jussit et ordinavit egregios viros Franciscum et Ludovicum praedictos ejus testatoris filios ligittimos et naturales æqualiter et aequis portionibus, et

si contigerit alterum eorum praedecedere sine filiis masculis legitimis et naturalibus alterum eorum haeredum superstitem eidem sic praedefuncto haeredem substituit et esse voluit. Et si filiae feminae legitimae et naturales dicti praedefuncti extiterent eas dotari voluit idem testator de bonis suis condecenter arbitrio boni viri, si vero talis praedecedens mortuus fuerit nullis extantibus filiis aut filiabus similiter alterum ipsorum Francisci et Ludovici superstitem, ut praefertur eidem sic praedefuncto substituit et esse voluit haeredem universalem; si autem alter eorum haeredum decesserit relictis filiis masculis legitimis et naturalibus ipsos filios sic existentes dicto eorum patri praedefuncto unum seu plures substituit et haeredes esse voluit: et inde decedentibus uno seu pluribus in pupillari aetate, vel etiam adulto, sine filiis legittimis et naturalibus sibi ipsis ad invicem vulgariter, pupillariter et per fideicommissum substituit et omnibus ipsis filiis talis ejus testatoris filij praedefuncti ut supra inde decendentibus alterum praedictorum ejus testatoris filiorum superstitum substituit et hæredem esse voluit: si vero nullus ipsorum ejus testatoris filiorum hæredum praedict. tunc superstes fuerit, sed extarent aliqui filii masculi alterius eorum legitimi et naturales eos similiter filiis praedefunctis substituit. Si autem nulli filii masculi extiterint legitimi et naturales dictorum ejus testatoris filiorum extantibus tamen filiabus feminis una vel pluribus et jam praedefunctis praedictis Francisco et Ludovico, tunc ipsas filias feminas quotquot fuerint haeredes universales instituit seu substituit et esse voluit ipse testator et eas ad invicem sibi ipsis substituit vulgariter, pupillariter et per fideicommissum. Volens tamen ipse testator quod non obstante suprascriptis fidei commissis vel eorum alio praedicti Franciscus et Ludovicus ejus testatoris filii et haeredes institui ut supra possint vendere seu alienare ac in ultima voluntate disponere de bonis immobilibus ipsius testatoris et de pretio eorum disponere prout ipsis libuerit, quantum est pro dimidia ipsorum bonorum immobilium tantum. Item et quod possint etiam aliam dimidiam dictorum bonorum vendere seu alienare dummodo pretium dictae medietatis bonorum ultimo loco vendendae vel alienandae per ipsos haeredes et filios institutos investiatur in aquisitionem aliarum rerum immobilium idonearum quae subjaceant et sint affectae praedicto fideicommisso de qua medietate bonorum immobilium ipsius testatoris subjecta ipsi fideicommisso ut supra fit mentio non possit disponi in aliqua ultima voluntate per praedictos ejus testatoris filios, nisi per mortem alterius eorum praedefuncti sine filiis masculis legitimis et naturalibus omnis haereditas quae restaverit ut supra seu fidei commissi praedicti conditio pervenisset ad alterum ipsorum ejus testatoris filiorum superstitem, salva tamen et manente substitutione filiarum feminarum filiis masculis non extantibus facta ut supra et ipsis etiam deficientibus tunc ipse superstes dictorum ejus testatoris filiorum in ultima voluntate disponere possit ad ejus libitum et omnia alia facere prout a jure permissum fuerit.

Et hoc suum ultimum testamentum hancque suam ultimam voluntatem esse voluit, jussit et ordinavit ipse testator etc.

Mantua, Arch. Notarile, ex rogitis notarii Eugenii Framberti. (Moderne Abschrift.) — *Moschini*, Origini, p. 50. — *D'Arco* II, p. 50 ff., No. 63.

164. 1504, 6. Juli. *Lorenzo da Pavia an Isabella d'Este.*

Illustrissima et exelentissima madonna piu volte sono stato con el magnificho m. Alovise Marcelo cercha alquadro de Giovane Belino . . . . E invero le bela cosa afato melio de quello che me credeva, so che el piacera ala exelencia vostra e in questo quadro se molto sforcato per lonore masime per respeto de m. Andrea Mantegna, ben e vero che de invencione non se po andare apreso m. andrea ecelentisimo siche prego quela se degna de tore el quadro per onore de qụela e anche per lefeto

delopra, non voria talvolta perdere lidenari ancora che otrovato uno che el vole tanto conprare e dareme lidanari che o avere, tuta volta non ovoluto fare mente fina che abia da aviso aquela e poi forsa ancora non veria adefeto, ancora che deto Giovane Belino sesia porta malisimo che non eposibile pego [peggio] luj sescusa con asai rasone la S^ria^ vostra tolia la virtu elasarelo eso da bestia e questo dicho aco quela abia dele opere deliprimj de Italia . . . . . .

6 luio 1504. Vostro Lorenzo da Pavia in Venecia.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Venezia. — Gazette des Beaux-Arts 1896, I, p. 223 (Uebersetzung).

165. 1504, 16. Juli. *Lorenzo da Pavia an Isabella d'Este.*

Inlustrissima madona . . . . . M. Pitro Benbo asai serecomanda ala ecelencia vostra. Mi pare una ora mile asapere como sara piacuto questo quadro ala S^ria^ vostra e invero le bela cosa ma se io lavese ordinato averia volsuto le figure pu grande come scrise per laltra, de invencione nesuno non po arivare a m. Andrea Mantegna che invero le ecelentisimo e el primo ma Giovane Belino in colorire ecelente e tuti che a visto questo quadreto ognuno lacomendato per una mirabile opera et e ben finite quele cose e da vedere per sotile . . . . . .

adi 16 luio 1504. Lorenzo da Pavia in Venecia.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Venezia. — Gazette des Beaux-Arts 1896, I, p. 223 (Uebersetzung).

166. 1504, 11. August. *Ueberweisung einer Kapelle in S. Andrea zu Mantua an Andrea Mantegna durch die Vorsteher der Kirche.*

Consignatio facta D. Andreae Mantineae per collegium Ecclesiae S. Andreae de Mantua.

In Christi nomine amen. Anno Dni. a nativitate ejusdem milles. quingent. quarto, ind. VII, die dominico undecimo mens. Augusti, temp. Ser. principis et D. D. Maximiliani div. fav. clementia Roman. regis et semp. augusti. Mantuæ in sacristia Eccl. S. Andreae de Mantua præsent. egreg. viro Joan. Mar. f. qm. Andreæ de Caballis de Vitelliana, qui ad delationem etc. Zacheria lapicida fil. qm. Joan. de sancto Columbano habit. in cont. montisnigri etc.

Ibi coram Venerab. et honestis viris etc. canonicis, capellanis et clericis Eccl. colleg. S. Andreæ de Mantua, ac omnibus representantibus ipsum collegium capitulariter congregatis in sacrestia pred. loci ad haec et alia negotia dictae Eccl. tractanda et deliberanda deputatis, asserentibus se esse majorem partem canonicorum, capellanorum, et clericorum dictæ Eccl. et ultra tres partes ex quattuor, comparuit spect. vir. D. Andreas Mantinea fil. qm. Blasij pictor eximius civisque et habitator Mantuæ in cont. bovis et exposuit se jam plures annos locum statuisse velle et aliquam capellam sibi deligere et ornare et in ea monumentum extruere in quo cadavera defunctorum suorum reponantur, et illam dotare saltem de ducatis centum, et inter cæteras præcipue exoptare capellam unam constructam in dictá ecclesia S. Andreæ sub titulo. S. Joan. Bapt. quæ est prima in ordine et ingressu Eccl. in parte sinistra et quæ hactenus nulli concessa fuit, et est muro lateritio rudi tantum circumdata et nullis prorsus coloribus exornata, et se de praedictis monuisse Ill. ac Rev. D. Sigismundum de Gonzaga prothon. apost. et Eccl. praed. primicerium et dominationem suam libentem annuisse votis et precibus ejusdem D. Andreæ. Quare petiit per præfactos D. D. canonicos, capellanos et clericos totum collegium raepresentantes, an ipsi velint in opinionem et sententiam

præd. Ill. ac Rmi. D. Primicerii devenire ex voto ipsius exponentis consentire offerentis expositas per eum exequi.

Quibus auditis præf. D. D. canonici, capellani et clerici viva voce et eorum nemine discrepante dixerunt se se contentos esse, imo eis gratum atque gratissimum fore ipsum D. Andream prædicta exequi velle et se se libenter approbare decretum et concessionem factam per præfact. D. Primicerium, et sic ubi opus sit ipsi D. D. canonici, capellani et clerici ipsi D. Andræ petenti capellam ipsam dederunt et concesserunt ornandam et dotandam cum facultate extruendi in ea monumentum et inferrendi seu inferri faciendi cadavera ad ejus D. Andreæ et hæredum et successorum suorum voluntatem.

Verum quia post ipsam capellam est quodam solum vacuum, quod est in latitudine brachiorum duodecim et in longitudine brach. viginti, ideo ipse D. Andreas, ne luminibus dictæ capellæ unquam offici possit petiit ipsum solum unicum etiam sibi concedi ne quisque in ipso loco valeat aedificare, quod ipse D. Andreas dixit se velle muro circumdare ac celullam unam humilem inferiorem finestræ dictæ capellæ ædificare, in quam ipse, quod jam senio confectus est, aliquoties recreationis gratia divertat, et tempore hyemis se aliquo igniculo calefaciat, ac hortulum unum voluptatis causa in medio statuere et serere; ideo petiit etiam dictum solum sibi concedi, ac per eos destrui et in alios usus converti non posse. Qui D. D. canonici capellani et clerici inhærentes etiam voluntati præd. D. primicerij pariter dixerunt se se contentos esse, et sic ipsam quantitatem soli ipsi D. Andreæ petenti concesserunt nec non et ejus filiis hæredibus et successoribus in infinitum, ita tamen quod ipse D. Andreas fieri faciat unum ostium in dicto muro construendo, per quod ingredi possit ad dictum solum; cujus ostii ipse D. Andreas et ejus filii et successores habeant unam clavem et alteram sacrista dictae Ecclesiae, sive massarius ipsius collegij et similiter dictae cellulae construendae, ad hoc ut in illa aliquoties is qui officium praedicationis in dicta Eccl. exercuerit, valeat se aliquantum recreare et proficere, Promittentes ipsi D. D. canonici, capellani, et clerici per se suosque successores ac nomine et vice collegij eidem D. Andreæ praesenti et stipulanti pro se suisque haeredibus et successoribus perpetuo firma et rata habere, attendere et observare omnia et singula praedicta et non contrafacere sub obligatione omnium et singulorum dicti collegij introituum praesentium et futurorum.

Quibus omnibus et singulis praedictis Vener. D. Joan. Benedictus de Pretis canonicus Mantuanus ac praed. Ill. et Rmi. D. Primicerij locum tenens general. auctoritatem suam et consensum interposuit.

D'Arco II, p. 54, No. 65. — *Gaye* III, p. 565.

167. 1504, 1. Dezember. *Ant. Gal. Bentivoglio an Isabella d'Este.*

Ill^ma^ et Ex^ma^ Dna. mi sing. Ho ozi recevuto una de V. Ex. per il suo messo cum lo desegno del quadro la vole et cum la instructione secondo se ha a governare il pictore (L. Costa), subito mandai per quello et li monstrai il tutto, gli piacque grandemente la fantasia de V. Ex. et me disse volere lavorare al suo modo non preterendo perhò in omni cosa la fantasia di quella ma megliorare, et me rendo certissimo satisfarà benissimo a V. Ex. per lavorarli di cuore. Parlando poi del facto del lume li dissi, che a mi pareva il disegno esser facto al contrario de lo lume mi mostrò V. E. ove havea a stare il quadro, et che lo quadro di Messer Andrea mi parea havere il lustro, overo essere invernigato, dil che si maravigliò essendo in tela. Gli è necessario che V. Ex. me dia aviso, se l'opera de Messer Andrea è lustro et che lustro, overamente se l'è invernigata o non, et mi mandi la grandezza de le figure precise aciochè

lo pictore sapendo el tutto possa fare l'opera sua conforme al quadro ove ha a star vicino che se convengano in tuto . . . .

Bononie, primo decembris MDIIII. Ant. Gal. Bentivolus manupropria.

Mantua, Arch. Gonzaga. — *Luzio,* Emporium XI (1900), p. 358 f.

168. 1505, 28. März. *Isabella d'Este an Giovanni Gonzaga.*

D. Joanni de Gonzaga.

S^r^ Zoanne Siamo molto ben certe che la S. V. non sij restata per auaritia ad non pagare quella testa de auolio: che la ce ha mandata perchè la conoscemo pur troppo larga ad spendere suoi denari, ne dispiace la causa che l'ha fatta restringere la mane: ma ne piace ben che la non l'habbi pagata: perchè hauendola vista m. Andrea Mantinea et Zo. Christophoro non la judicano antiqua nè bona: per ho doppo che la S. V. l'ha tolta ad bene placito ge la remettemo in la medesma schatoletta: Ringratiandola de la memoria sua di noi per uolerni gratificar.

Mant. 28 martij 1505. (B. Capilupus).

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — *Venturi,* Arch. Stor. d. Arte I (1888), p. 108.

169. 1505, 1. April. *Isabella d'Este an Marchese Francesco.*

Ill^mo^ S. mio M. Andrea Mantinea venuto a me a ricommandarmi el figliolo, vedendolo tutto lacrimoso et affanato e talmente cascato in facia che mi pareva piu morto che vivo, mi ha indutta a tanta compasione che non ho saputo negarli il favore mio cum V. Exc. la quale prego che usando de la solita sua misericordia voglij donarli el figliolo perche anchora che gravemente havesse errato contra lei, la longa servitu: la incomparabile virtù et optimi meriti de m. Andrea ricercano che sij privilegiato de la gratia de V. Ex. in la persona de uno figliolo contumace. Se lo desideramo vivo et chel finisca le opere nostre bisogna che V. Ex. lo contenti, altramente non haveressimo maj piu copia de la persona sua, laqual piu presto per questo affanno che per la aeta veniria a mancare, però quanto me sij possibile lo racomando a V. S. et io insieme alla bona gratia sua.

Mantue primo Aprilis 1505. ex. V. consors Isabella cum recom.

Ill^mo^ principi et Ex^mo^ Dno. Consorti et dn. meo observandissimo dno. Marchioni Mantue-Gonzage.

Mantua, Arch. Gonzaga. — *D'Arco* II, p. 58, No. 70.

170. 1505, 3. April. *Marchese Francesco an Isabella d'Este.*

Ill^ma^ etc. Le ragion che adduce V. S. per le quale la dimonstra m. Andrea meritar ogni riguardo non si può negar che non siano bone e probabile, ma non però tale che le debbiano obumbrare le tristicie del figliolo, qual non ha hauuto respecto sapendolo offenderni obstinatamente in infamarni et avergognarni il più antiquo seruitor di casa iniquissimamente et apresso dessignar noue calumnie contra altri gentilhomini nostri sotto coperta di religione essendo il piu irreligioso homo dil mondo; et ultimo hauendo olsato dire in carico nostro cose falsissime a nota di qualche persona da bene, si che V. S. ni excusara per hora, facendo intendere a M. Andrea che volemo ben sempre honorare la virtù sua, ma non volemo chel figliol habbia più nè l'officio nè la gratia nostra come indegno di quella. A. V. S. tutto ni danamo.

Gonzage III aprilis MDV.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere del Marchese. — Mitteilung von Dr. Luzio.

171. 1505, 30. Juni. *Isabella d'Este an Pietro Perugino.*

Egregie amice noster charissime el quadro è stato conducto illeso il quale ne piace per esser ben designato et ben colorito: ma quando fusse finito cum magior diligentia havendo a stare appresso quelli del Mantinea che sono summamente netti seria stato magior honore vostro et piu nostra satisfactione et rincrescene che quello Lorenzo Mantovano vi dissuadesse da colorirlo ad olio: pero che noi lo desideravamo sapendo che l'era piu vostra professione et di maggior vaghezza. Nondimeno come havemo dicto restamo satisfacte da vui offerendoni alli vostri piaceri sempre paratissime.

Mantua, ultimo Junii 1505.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — Giornale di erudiz. artist. II (1873), p. 280.

172. 1505, 19. Oktober. *Isabella d'Este an Giovanni Bellini.*

Dno. Jo. Bellino pictori,

Mess. Zoanne. Quanto sij el desijderio nostro de havere uno quadro depincto ad historia de mano vostra da mettere nel nostro studio presso quelli del Mantinea vostro cognato facilmente lo poteti havere inteso gli tempi passati che ve ne habiamo facto instantia; ma vui per le molte occupatione non haveti potuto: et contentandosi del voler vostro acceptassimo il presepio in cambio di la historia che prima ni havevati promessa di fare, il quale molto ni piaque et tenendolo cossi charo como pictura che habiamo.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — *D'Arco* II, p. 60, No. 73.

173. 1506, 11. Januar. (1505 venez. Stils.) *Pietro Bembo an Isabella d'Este.*

Il Bellini col quale sono stato questi giorni, è ottimamente disposto a servire V. Ex. ogni uolta, che le siano mandate le misure o telaro. La inuentione, che mi scrive V. S. che io truovi al dissegno, bisognerà che s'accommodi alla fantasia di lui, che l'ha a fare: il quale ha piacere che molto signati termini non si diano al suo stile, uso, come dice di sempre uagare a sua voglia nelle pitture; che quanto è in lui, possano sodisfare a chi le mira. Tuttavolta si procaccierà luno et altro. Oltre accio, perche la molta mia devotione et servitu verso V. Ex. mi dà ardire di cosi fare; pregherò la buona sua mercè di cosa, che molto m' è a cuore, con tanta speranza dessere hora dallei exaudito, quanto io sempre tengo desiderio di servirla. Con Mess. Francesco Cornelio fratello del Rmo. cardinale io servo e stretto parentado et molto cara et famigliare domestichezza non meno, che se io li fussi carnal fratello. Aggiungonsi a questo molte sue singularissime parti, che fanno, che io infinitamente lo honoro et desidero di piacerli. Esso già buon tempo, siccome vaghissimo delle rare cose, il che sogliono essere per lo più tutti li spiriti elevati e gentili, convenne con M. Andrea Mantegna, che li dipingesse alcuni telari per prezzo di ducati 150, et diedeneli per arra 25 havendoli prima mandate le misure, et ben veduto per m. Andrea l'opera, che vi andava. Hora mi dice, che esso M. Andrea ricusa di voler più fare detta opera per quel prezzo; e ne dimanda molto più. Il che è paruto a M. Francesco la più nuova cosa del mondo, et pare a chiunque la ode dire: massimamente havendo M. Francesco lettere di M. Andrea, per le quali esso particolarmente conferma il patto detto di sopra tra loro. Allega M. Andrea, che l'opera riesce maggiore, che esso non istimava; et però ne vuole più mercede. Il perche priego e supplico V. Ex[a], se la mia servitù è in alcun conto appresso lei; che V. S. persuada M. Andrea ad attendere alla fede data a M. Francesco et a dar principio alla tolta impresa delle sue pitture: massimamente richiedendosi allui più che a verun altro il mantenere delle promesse; che è chiamato il Mantegna del mondo: acciochè

altrimenti facendo non sia seco medesimo discordante, essendo e non essendo Mantegna ad un tempo: se mi lece del vero con V. E. motteggiare. Non fà mes. Francesco più caso di cento o ducento fiorini di quello, che meriti si poco oro, che per la Dio mercè ne è assai abbondevole per un suo pari; ma bene fa caso e stima di non esser burlato et beffato. Et perche V. S. creda che così sia; è contento, fornita che sia l'opera, se essa meriterà maggior premio, far in modo che mes. Andrea non potrà chiamarlo villano: et vuole starne al giudizio di V. S. et che essa lo condanni tutto quello, che allei parerà et piacerà. Ma che hora fatto già molti mesi il mercato, et accettata la caparra, esso dica non voglio più cosi; ma voglio così; non credea che v'andasse tanta opera; veda per Dio M. Andrea, che queste cose non siano di più incarico a se, che di danno a M. Francesco, Il quale non desidera le sue pitture, se non perchè grandissimo caso fa di luj. Non dubita M. Francesco di non ottenere questa gratia da V. Ex. per intercessione mia, istimando, e che io possa molto maggior cosa con lei; e che M. Andrea nessuna ne le debba o possa negare. Carissimo adunque mi sarà che V. S. si degni fare in maniera, che M. Francesco si confermi nell' estimatione, che esso fà, che io non sia fuori della buona gratia di V. Ill^{ma} S. che certo lo riceverò in luogo di grandissimo beneficio. Spero etiandio che la cortesia et gentilezza di M. Andrea; dalle quali due virtù esso non suole esser lontano giamai; faranno che V. S. haverà in questo poca fatica. Nondimeno le prometto, che tutto quello, che V. S. gioverà alla risolutione delle pitture di M. Francesco, con Andrea; eso M. Francesco rimetterà di quà a giovamento della expeditione di V. S. con mes. Zuan Bellino, col quale esso suole potere assai: Oltre che e esso et io ne resteremo infinitamente ubligati a V. Ill. S. Alla cui buonagratia e l'uno e l'altro basciamo la mano. In Venecia XI. Jan. MDV. Servo di V. S. Ill^{ma} Pietro Bembo.

(Al di fuori): Alla Illma. Sig. la Sig. Marchesana di Mantova.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Venezia. — *Gaye*, Cart. II, p. 71 e 67. — *D'Arco* II, p. 67, No. 68.

174. 1506, 13. Januar. *Mantegna an Isabella d'Este.*

Illma. Sigra. mia. Dapoi la humile et Cordiale recomandatione. Retrovandome de presente per la gratia de Dio andare alquanto meliorando et benchè io no habbia ancora tutte le parti del corpo in lo primo essere tamen non ho sminuito quello poco de ingenio che Dio me ha dato quale è a lo comando de la Extia. vostra et ho quaxi fornito de designare la instoria de Como de Vostra Ex. quale andarò seguitando quando la fantasia me adiuterà. Illma. madona mia me recomando a quella, perche da niuna parte gia molti mesi non posso havere un quatrino trovome in necessità et maxime a presente, perche io sperando che le cose avesseno andar non per questa via, me trovo invilupato et questo perche avendo io comperata una casa per non andare quà et là vagabondo per precio de ducati trecento quaranta a pagar in tri termini, lè passato el termine in modo che io sono agrezato da chi ha da haver, et come sà la Ex. vostra non se pò vendere ne impegnare, et ho ancora de li altri debiti pur assai et me è venuto a mente de ajutarme melio che posso cum le cose mie carissime perlochè essendo molte volte stato richiesto et in varij tempi et da diverse personi de la mia cara Faustina de marmo anticha per necessitate qual fà fare molte cose ho voluto scrivere a Vra. Exc. perche dovendome privare harrò più caro che quella habbia che signore ne madona sia a lo mondo. El precio suo si è ducati cento qual più volte ho potuto havere da gran maestri. Et piaciave darme adviso circha la intentione de V. Exc. a la quale infinite volte me recomando.

Mantuae die 13 janu. 1506. Andreas Mantinia servitor.

(Al di fuori): A la mia Illma. et Excma. Madona Marchexana de Mantua Sigra. mia observandissima.

Mantua, Arch. Gonzaga (Original schon vor langer Zeit verschwunden) Kopie von Coddé. — *Bottari* VIII, p. 28. — *D'Arco* II, p. 61, No. 75.

175. 1506, 24. Januar. *Codicill zu Mantegnas Testament vom 24. Januar 1506.*

In christi nomine amen. An. Dni a nativ. ejusdem milles. quingent. sesto indict IX, die sabati vigesimo quarto mens. jannuarij temp. Seren. princip. et D. D. Maximiliani divina favente clement. Roman. regis et semper Aug. Mantuae in domo habitationis infras. D. Andreae sita in cont. unicorni Praesentibus etc.

Cum Spect. vir D. Andreas filius quondam Dni. Blasij Mantinee ciuis & habitator Mantuae in cont. unicorni testamentum suum condiderit rogatum per D. Eugenium Frambertum not. pub. & ciuem Mantuae sub anno Dni. a nativitate eiusd. milles. quingent. quarto ind. VII, die Veneris primo mensis martij, in quo inter cetera disposuit quod Egreg. vir Ludovicus ejusdem D. Andreae filius non posset ab aliquo molestari pro aliquibus bonis mobilibus seu pecuniis, que bona et pecunias, quotquot essent eidem Ludovico jure particularis institutionis legavit prohibens etiam ipse d. Andreas omnem molestiam que fieri posset ipsi Lodouico pro aliquibus bonis existentibus penes dominam Liberam eius Lodovici uxorem que omnia eidem etiam legauit. Item et eidem Lodovico legauit iure institutionis terras ipsius testatoris sitas extra portam civitatis Mantue vulgariter nuncupatam la pradella bubulcarum quatuordecim intotum computatis pratis cum omnibus edificiis super eis existentibus item & alios duc. ducentos eidem dandos de bonis ipsius domini Andree causa dotandi unam filiam dicti Lodovici tunc natam aut aliam nascituram et etiam si nulle filie extarent nihilo minus haberet ipsos duc. ducentos. Cum onere tamen prestandi proprio alimenta Johanni Andreæ eius d. Andree filio naturali toto tempore vite sue et Johanne Andrea habitante et commorante cum ipso Lodovico & in eius domo aut vbi ipse Johannes Andreas pervenisset ad etatem adultam et nollet habitare cum ipso Lodovico tunc eidem Johanni Andree legauit & dari jussit per ipsum Lodovicum libras trecentos parvorum Mant. inuestiendas in aliqua re immobili emenda per ipsum Jo. Andr. Item voluit et ordinauit prefatus d. Andreas quod in legatis factis suprascripto Lodovico non confunderetur omnis quantitas denariorum et bonorum alias habitorum per ipsum d. Andream ex causa dotis prefate d. Libere necnon & legauit ipsi d. Libere quicquid ipse testator dedit & donavit seu dicto Lodovico pro ea. Item voluit ipse d. Andreas quod ipse Lodouicus dare teneretur Anne filie naturali Francisci eius d. Andree filij ducatos quinquaginta.

Et quia hominis voluntas est ambulatoria usque ad mortem et ad praesens ipse dominus Andreas intendat et velit revocare, irritare, et annullare praedicta omnia et singula legata facta ipsi Ludovico et Dominae Liberae ejus uxori, de quibus supra fit mentio ac etiam prædictum legatum factum ipsi Joanni Andreae et novum legatum eidem facere, et quaedam alia legare, declarare, et condere ac disponere, instituere et ordinare.

Ibi igitur praefatus D. Andreas Mantinea sanus mente, sensu et intellectu licet corpore languens praesentem codicillum seu hanc suam ultimam voluntatem facere procuravit et fecit in hunc modum et formam, videlicet.

Quia in primis facta commendatione animae suae ad Dominum nostrum Jesum Christum praedicta omnia legata facta ipsi Ludovico et pro parte praefatae D. Liberae et Joan. Andreae de quibus supra fit mentio et alias facta per ipsum D. Andream in dicto testamento alias per eum condito rogato per predictum Eugenium notarium,

revocavit, irritavit et nullius valoris et effectus esse voluit et mandavit, et sic praesenti codicillo et hac sua ultima voluntate irritat revocat, et annullat ac etiam omnia onera in eis contenta, ad quae tenebatur ipse Ludovicus.

Item praef. D. Andreas legavit et dari voluit de bonis suis praef. D. Liberae ejus nurui et uxori Ludovici ejus filii ducatos ducentos quos ipse D. Andreas dixit et declaravit se alias habuisse nomine et ex causa dotis praef. D. Liberae et ipsos denarios in usum ipsius D. Andreae convertisse.

Item legavit praed. Joan. Andreae ejus D. Andreae filio naturali et eidem dari voluit per praedictos Ludovicum et Franciscum ejus filios et haeredes institutos in dicto testamento, de quo supra fit mentio, alimenta condecentia usque quo ipse Joan. Andreas compleverit annum vigesimum quintum aetatis suae ubicumque habitaverit ipse Joan. Andreas sive in domo ipsorum ejus D. Andreae filiorum, sive alicuius eorum, seu etiam extra eorum domum dummodo tamen habitaverit in civitate seu dominio Mantuae; et post annum vigesimum quintum aetatis suae eidem Joan. Andreae dari voluit, usque quo vixerit ducatos octo tantum anno singulo pro alimentis seu parte alimentorum ejusdem.

Item voluit, jussit, et ordinavit quod bona legata ipsi Ludovico alias in dicto testamento, et quae legata nunc revocata sunt ut supra sint in haereditate ipsius D. Andreae, et deveniant ad ipsos Ludovicum et Franciscum ejus D. Andreae filios et in testamento praedicto haeredes universales institutos equaliter prout caetera bona haereditaria, prout in institutione facta per ipsum D. Andream, et cum substitutionibus et fideicommissis de quibus in ipso testamento fit mentio; et quod quidem testamentum in reliquis omnibus partibus exceptis legatis revocatis, ut praefertur praesenti codicillo seu ejus ultima voluntate, confirmavit.

Et hunc esse voluit suum codicillum seu hanc esse voluit ejus ultimam voluntatem quam valere voluit Jure Codicillorum seu donationis . . . .

Mantua, Arch. Notarile, Atto stipulato dal notajo Gio. Battista Zambelli. 24 Gennaio 1506. — *Gaye* I, p. 377. — *D'Arco* II, p. 62, No. 76.

176. 1506, 31. Januar. *Isabella d'Este an Pietro Bembo.*

Domino Petro bembo.

M^co^ m. Piero Piacene chel Bellino persista in openione de farni il quadro: il che reconoscemo da la auctorita de V. M. . . . . M. Andrea Mantegna e stato questi giorni malissimo: et proximo alla morte: et benche sij megliorato, non é pero in termine de parlarli de pictura, ne di altra cosa, cha di salute: Conualuto chel sij farimo tale opera a satisfactione del Mag^co^ M. Francesco Cornelio chel cognoscera non haueria cum noy potuto usare il meglior megio de V. M. per la quale voressimo sempre facilitare ogni difficile impresa, et voressimo che spesso ni occorresse occasione di gratificarla: che la se certificaria de la prompta, et bona volunta nostra: et questo medemo sij dicto per il M^co^ m. Francisco: doppo che le unaltro m. Piero: Alle M^cie^ di quali ne racc^mo^.

Mantue, ultimo Januarij M. D. VI. B. Capilupus.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. — Gaz d. Beaux-Arts 1896 I, p. 226.

177. 1506, 17. April. *Girolamo Corradi (?) an Marchese Francesco.*

Illmo S. mio . . . . Appresso dò aviso a V. Illma S. che li coloni che vano ne telari di mes. Andrea gliene una dorata e una liura de intaiare et doe ge mancha poco a fornirse e doe desgrosate. El maestro dice de farlo più presto li sarà possibile

ma el tempo non ha voluto dechiararmi. Li porfidi serpentini de V. S. li ha tuti in casa integri segondo che V. S. li dete a lui salvo un pezo che lha dato a segare . . . .

Venecijs 17 Aprilis 1506.

D'Arco II, p. 64, No. 77.

178. 1506, 3. Juni. *Francesco Mantegna an Marchese Francesco.*

Illme et Ex^e D. D. mi Honorandissime: Jo son venuto in sino ala porta de la Predella per intendere da Iheronimo soprastante di quella, de lordine et modo che io ha tenere de la tela de la Ex^a vostra, circha ali colori et precipue de laiere, perche me pareria chel fusse uellato in superficia de uno poco de azuro oltremarino potendosene hauere come ho sperancia, pertanto prego la S. V. che se digni lassarmi entrar, tanto che uisiti mio patre, et che parli a ditto Iheronimo perche el tempo se ne ua, et io perdo el tempo. Meracomando alla Ex^a v. Que felix valeat.

Boscoldj die tercia Junij M. D. VJ. Seruitor Franciscus Mantinius.

Illu^mo & semper Inuict. D. D. Franc^o de Gonzaga Mantue Marchioni Dno suo honorando Mantue.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Boscoldo. — *D'Arco* II, p. 67, No. 79.

179. 1506, 14. Juli. *Giovanni Giacomo Calandra an Isabella d'Este.*

Ill^ma et Ex^ma Si^ra mia precipua. In executione de quanto me scriue uostra si^ria doman mattina andarò ad visitare mes. Andrea Mantigna et circa la cosa de la Faustina farò l'opera cum più destro et aconcio modo saperò: e ne darò subito auiso a vostra Exc^ia . . . . di uostra Ill^ma Si^ra. lhumil seruo Jo. Jacobo Calandra.

Mantue XIIIJ Julij MDVJ.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 66, No. 80 (No. 2).

180. 1506, 15. Juli. *Giovanni Giacomo Calandra an Isabella d'Este.*

Ill^ma et Ex^ma si^ra mia praecipua. Stamane io visitai in nome de V. S. il Mantegna: el quale io ritrovai molto querulo sopra li disagij et necessita sue per le quale egli dice havere impegnato piu de LX ducati oltra molti debiti, chel mi ha narrato: nondimeno dice dil precio primo de la sua Faustina non volere abbassar punto: perche spera di poterlo havere. Opponendoli io, che non è adesso tempo, che alcuno possi ne voglij far simil spesa: el si resolve a questo, che più presto la vole retenere appresso di se, che darla per mancho de cento ducati; e pur quando magior bisogno lo astringera a callare il precio: che ne fara sempre motto a V. S. e di questo me ha datta la fede, ma se gli accaderà spazo per li cento ducati: poi che Sig^ria vostra non ge li puo dare; che senza scriverline altro la darà. Non vedo che egli habia altra speranza de poterla spazar a suo modo, se non vendendola a Mons. Vescovo de Gonzaga: quale dice esser vago de tale cose e spendente. io credo chel me habij opposto questo: aciò che la cosa sij piu vendibile appresso vostra Ex. per gelosia de altro comprator, e di questo me parso darni aviso a quella. Appresso el mi ha pregato che voglia in suo nome supplicare a la S. V. che la lo subvenghi de qualche dinari in tanti suoi bisogni: acio el possi lavorare meglio circa la tabula del dio Como. io non ho manchato de fare le execusationi ample: promettendoli perho de fare l'officio: il che faccio. Jo ho voluto vedere la tabula: in la quale sono dissegnate queste figure il dio Como, due Veneri una vestita, laltra nuda, dui amori, Iano cum la Invidia in braccio suspingendola fuori, Mercurio: e tre altre figure volte in fuga da esso Mercurio. gli ne manchano anchora alcune altre, ma il dissegno de queste è belissimo. Mi par de significare a V. S. che pare el se ressenti alquanto: perche la non ha risposto a la littera sua: et soggignando me ha ditto che ella è

forsi restata per vergogna vedendo de non poterlo al presente succurrere in le sue necessita. e veramente me pare, che egli admette assai ben le scuse, che ho facte. Circha la risposta de la sua littera io gli ho ditto che la Ex. vostra non estima mancho el mandarlo a visitare personalmente per un suo servitore che rescriverli: et che la non si vergogna punto poichè pur troppo la condicione di tempi la excusa. quando la non gli usa quella cortesia et liberalitade che meritano le virtù sue. Ho voluto scrivere a V. S. questo acio parendoli la lo consoli cum una littera sua senza farli perho motto di questo suo resentimento. Se circa questa impresa la S. V. non resta ben satisfacta da me: dignasi di havermi excusato: che ho facto quanto ho saputo, basoli la mano et in sua buona gratia humilmente me racomando.

Mantue XV. Julij MDVI.

Di vostra Ill^{ma} sig^{ia} Il fidel servo Jo. Jacobus Calandra.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 65, No. 80. — *Bottari-Ticozzi*, VIII, p. 31.

181. 1506, 1. August. *Giovanni Giacomo Calandra an Isabella d'Este.*

Ill^{ma} et Ex^{ma} si^{ra} mia patrona. La S. V. debe havere inteso da B. Codelupo come ho hauta la Faustina da m. Andrea Mantegna el quale anchora che senza pegno e molto volontieri per gratificare la S^{ria} V^{ra} el ne lhabij fidata ne le mane, pur me lha datta cum grande cerimonia e racommandata cum grandissima instantia, non senza grande significatione de gelosia: talmente, che se spirasseno sei di chel non la riavesse son quasi certo chel moreria. Anchora che non gli habij io mottegiato del precio egli istesso dice non ne volere mancho de cento ducati. e di questa sua pertinacia ne dimanda perdonanza a la si^{ria} V. affermando se la necessita non lo stringesse, non la daria nanche per molto piu. Mi rincresse non haverla potuto mandare hoggi in la barcha: e perche forsi passariano li sei giorni inanti che havessi occasione de barcha: la Si^{ria} V. me avisi, se gli piace, che la mandi per burchiello a posta. Baso la man a V. S., et in sua bona gratia, humile mi racomando.

Mantue primo Augusti MDVJ.

Di vostra Ill. si. l'humil servo Jo. Jacobo Calandra.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 66, No. 81.

182. 1506, 2. August. *Giovanni Giacomo Calandra an Isabella d'Este.*

Ill^{ma} et Ex^{ma} si^{ra} mia patrona.

Mando per burchiello a posta la Faustina a vostra Si^{ria} la quale prego la remandi al termine: acio possi desobligar la fede datta a m. Andrea Mantegna . . . .

Mantue ij Aug^{ti} MDVJ.

Di uostra Ill^{ma} si^{ria} lhumil e fidel seruo Jo Jacobo Calandra.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 67, No. 81 (Anm. 2).

183. 1506, 4. August. *Isabella d'Este an Mantegna.*

Dno Andree Mantinee,

M. Andrea: Havemo la vostra testa de Faustina qual ne piace et desyderamo havere per il pretio che vui medemo vorreti per che quando ben la non valesse li cento ducati faressimo conto donarveli per farvi piacere et commodo ma non me ritrovando li danari cossi de pronti contanti per el disturbo di questa peste: mandiamo a vui il Cusatro nostro familiare per pigliare accordo che satisfacci al bisogno nostro et uostro per che luj è informatissimo di quello potemo fare ne vi mancaremo puncto di quello che lui vi promettera cossi vi pregamo ad contentarvi di accomodarve

secundo intendereti dal Cusatro che ne fareti cosa grata: reteneremo la testa sin che ritorni il Cusatro et non restando in accordo vi la remetteremo subito.

Sachette IIII. Augusti 1506. (B. Capilupis.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella.

184. 1506, 5. August. *Isabella d'Este an Gian Cristoforo Romano Scultore.*

Credemo che hauereti inteso che habiamo hauuto il uaso de Agata del q. Viuianello et la sumersione di Farahone. Haueremo etiam la Faustina del Mantigna et cossi a poco poco andarimo facendo un studio. Stati anchor uui attento se ui capitara qualche medaglie di bronzo belle, et antique et qualche altra cosa excellente.

Sachette V. augusti 1506.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. Lib. 19. — *Venturi*, Arch. stor. d. Arte I, p. 151. — Cfr. *Labus*, Museo della R. Accademia di Mantova.

185. 1506, 7. August. *Isabella d'Este an Mantegna.*

Dno. Andree Mantinee,

M. Andrea. Havemo mandato per Hieronimo Boso vostro creditore et secundo lo apunctamento facto col Cusatro siamo rimaste dacordo seco per li cento ducati quali luj è contento stare a tuore da noy ne piu vi ne dara molestia alcuna et ogni volta che vorreti vi farra fine, et quietatione di questi cento ducati che à luj perveneno et che noi volemo pagare per la Faustina. De li XXVII non puo Hieronimo disponere per che dice spectano ad Alexandro suo fratello ne noi habiamo il modo al presente de exbursarli che di buona voglia lo faressimo per darvi ara [caparra] dil quadro ni havete a fare et per farvi commodo et beneficio: ma ni excusareti per lextremo bisogno in che ne ritrovamo de dinari ad presente come poteti consyderare.

Sachette VIJ. August 1506. (B. Cap^{s}.)

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. Libro 19.

186. 1506, 15. September. *Francesco Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^{me} Ex^{me} D. D. mj. Benefactor observandissime. La S. V. mj perdonj se piu presto non ho scripto et facto intendere a quella la morte de mio patre che fu dominica passata a hore diecenove, e, prima chel giongesse alo extremo dimandò con una promtecia mirabile de la Ex^{a} vostra, et dolsesi assaj de la absentia di quella, et non credendosj morire comise anuj duj fratellj chel volessimo racomandar a V. S. et racordarli una nostra importante cosa, la qual el R^{mo} monsignor cardinale per gratia de sua R^{ma} S. racordera et racomandarà a prefata V. Ex. per esser cosa pertinente alospetale. Noi se rendemo certi che la S. V. come sempre remuneratrice de veri servitori, che quella non si dimentigherà la servitu de cinquanta annj de uno tanto homo, et a noj dolenti et privj dogni honore et bene, ce presterà favore et subsidio in le cose juste et de bona equità. Io ho quasi dipinto meggia lopera de la tela de V. Exc., et cum primum siano finiti gli officij mi disponerò aperficere lopera, benche el mi sia mancato el maestro. Quella pregando ce voglia haver nuj duj fratelli per racomandati.

Mantue, XV. Septembris MDVI. D. V. Ex^{a} Servitor Franc^{s} Mantinius.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 67, No. 82.

187. 1506, 18. September. *Marchese Francesco an Isabella d'Este.*

. . . . . E perche porria esser che conducessimo il Papa a Mantua: piaccia a V. S. ordinar che il corridor sia coperto tanto che 'l non nocia la pioggia alla camera depinta, et ordinar che ms. Andrea Mantinea o il figliol la reconcij oue son

guaste le depincture, e quando lor o non potessino o non uolessino, M^ro Fran^co depinctor suplisca [Bonsignori] . . . . . Perusie XVIIJ sept. MDVI

El uostro charo marito El marchese di Mantua. Ptolemeus.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere. Libro 193. — *Luzio e Renier*, Mantova ed Urbino. 1893, p. 173.

188. 1506, 21. September. *Isabella d'Este an Marchese Francesco.*

. . . . . V^ra S^ria Ill^ma animosamente facci lo invito al Pontefice de uenire a Mantua: che lo potremo et saperemo ben honorare: Faró aconziare el coredore et la Camera depincta: come me ha scrito, da maestro Francisco: [Mantegna? Bonsignori?] pero che como debe hauer inteso V. Ex. mess. Andrea moritte subito doppo la partita soa . . . .

Mantuae, XXJ septembr. 1506.

Desjderosa uedere V. S. Isabella de mano propria.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. Libro 19. — *D'Arco* II, p. 67, No. 83.

189. 1506, 24. September. *Isabella d'Este an Marchese Francesco.*

Ill^mo D. N^ro.

Ill^mo S^re mio Haueua ordinato al Gisolpho chel facesse coprire el corridore che noce alla Camera depinta: ma non se troua che habbi la chiave di la armaria, ne me è parso farla aprire per tante cose che gli sono, perche besognaria stare aperta tutto el giorno: douendoseli entrare per lauorare al corredore: La Ex. V. me comandara quello che la uole se facci: perchè extimo che gli serrà tempo. Li figlioli de q. mess. Andrea Mantinea toranno la impresa de raconzare la Camara, et non desuiaranno m^ro Francisco dal cenaculo: Sono stata ad uedere li allogiamenti noui de S^to Sebastiano, che sono molti belli, et quelle picture compareno mirabilmente: Federico cum li altri figlioli è sano, et io similmente in bona gratia di la ex^ia v. mi racc^do. Mantue, XXIIII Sept. 1506.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. Libro 19. *D'Arco* II, p. 68, No. 84.

190. 1506, 2. Oktober. *Lodovico Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^mo et Ex^mo Signor mio dopoi le debite racomandazioni etc. Essendo ali giorni passati Ill. et Ex. Signor mio rimasti noi dui fratelli privi di un tanto patre, la cui privatione et morte intolerabilmente et con affanni al meglio che si può toleramo. Deinde appresso a questo ha lassato circa ducento ducati di debito, et cento ducati a la capella sua et altri cento in ornarla in termine di uno anno, la qual cosa parendone iusta et honesta voressimo mandare ad executione et similmente pagare gli debiti suoi, et satisfare a coloro debono havere, ma perche il R^mo Cardinale ne ha facto intendere per parte di V. Ill. S. non diamo cosa alcuna ad homo alcuno di quelle fò di nostro patre, La advisamo noi non potere sbrigarsi nè satisfare alcuno, nè finire la capella sua se non per megio de le cose sue predicte, le qual cose sono queste. Un cristo in scurto et quella opra di Scipion Cornelio principiata gia a nome di mess. Francesco Cornaro, le quali cose monsignor cardinale havea dicto volerle, credo sua signoria sia soprastata per questo, onde suplicamo ad prefata V. Ill. et Ex. Signoria si degni esser contenta che usciamo di debito con questo megio, et fare scrivere al prefato monsignore che pigli queste cose a quello precio parerà et gli piacerà, altramente noi non saperessimo come regersi, nè mai poteressimo in cossi picolo termine satisfare al ultimo mandato et delegato di nostro patre. Deinde gliè un San Sebastiano il quale nostro patre voleva fossi de monsignor vescovo di Mantua per alcune cose che intenderà poi V. Ill. S. le quali seriano troppo prolixe da scrivere,

altro non so che vi sia, salvo gli duj quadri che vanno ala sua capella, si che gli domandiamo di gratia di quanto gli scrivo ne sia contenta, perche havendo queste cose monsignor cardinale, o in tutto o in parte, la prelibata V. Ill. S. le haverà a la quale di continuo si racomandamo que felix valeat.

Mantue, IJ Octobris MDVI.

E. V. Ex^e^ Servitor perpetuus Ludovicus Mantinia.

Ill^mo^ et ex^mo^ principi Domino D. Francisco de Gonzaga Mantuae Marchioni Domino et benefactori meo unico.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 70, No. 86.

191. 1506, 2. Oktober. *Francesco Mantegna an Marchese Francesco.*

Ex^mo^ principi Franc^o^ de Gozaga Mantue Marchioni ill^mo^ Dno. suo obseruandissimo.

Ill^me^ et Exc^e^ princeps et D. D^e^ mi obseruandissime. Benchè mio fratello scriuj abastanza circha ale cose fu di nostro patre, niente dimeno per far el debito mio, et per confirmatione de la sua, dico, che ciò che mio fratello ha scripto a vostra Ex^ia^ è la uerità, per la qual cosa supplico V. Ill^ma^ S. ce voglia haver per racomandati come nati servitori di V. Ex^a^ et de tutta la gloriosa casa di Gonzaga, la qual intendo con quel poco de ingegnio che dio me ha dato, sina alla morte fidelmente servire. Ho hauto il modo di poter raconciare et amendare la camera de Castello depinta, questa septimana presente deo dante darò principio, et, quel meglio si poterà et sapera, vostra Exc. alla tornata sua vedera emendato. La tela la qual come per un altra mia avisaj V. S. è quasi meggi [mezzo] finita di dipingere. Ma bissognandomi far altro restarà per parechie pause adietro, dilche molto me rinchresscie, imperò che sono certo che saria stato el primo che havesse finita la sua. Racordo a vostra Exc. che sei anni sono passati che non tocchaj penello, per uno sdegnio conceputo dal Centurino come V. Exc. sa de più bracia di damascho che non mi volse maj dare, non estimando comandamento factogli per parte di vostra S. dala bona memoria di messer Milanese. Insuma quando sarà finita ditta tela, vostra Exc. judicherà non esser infima ale altre, et cusi per lo advenire spero reuscir di ben in meglio, non altro a vostra me racomando. Mant. seconda octobris MDVI.

Servitor Francs. Mantinius.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Pungileoni*, Giorn. Arcad. Roma 1831, 48, p. 343. — *D'Arco* II, p. 69, No. 85.

192. 1506, 4. Oktober. *Isabella d'Este an Marchese Francesco.*

Ill^mo^ D. N.

Ill^mo^ S. mio . . . . Ho hauuto da Narciso la chiaue de larmaria: farasse mó coprire el corredor et acconciare la Camera depincta.

Mantue, IIIJ oct. 1506.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella.

193. 1506, 16. Oktober. *Lorenzo da Pavia an Isabella d'Este.*

Ill^ma^ Madona . . . . . Apreso molto medoio del mancare del nostro M. Andrea Mantegna che invero e mancato uno eccelentisimo omo e uno altro Apele, credo che il signore dio ladoperara in fare qualque bela opera, io per me non spero maie pu vedere el pu belo desegnatore e inventore. Vale a di XVJ Otobre 1506.

Vostro servitore lorenzo dapavia in Venecia.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Venezia. — *Baschet* a. a. O. p. 47.

194. 1506, 16. Oktober. *Isabella d'Este an Lorenzo da Pavia.*

Laurentio de Papia.

Lorenzo . . . . . Siamo certe che de la morte de m. Andrea Mantegna habiati preso dispiacere per esser mancato alli pari vostri un bono lume: . . . .

Mantue, XVI Oct. MDVI. (B. Cap^{s})

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. Libro 19.

195. 1506, 20. Oktober. *Isabella d'Este an Marchese Francesco.*

Ill^{mo} D. N^{Ro}

Ill^{mo} S^{re} mio . . . . Franco Mantegna ha principiato ad aconziare la Camera dipinta. El Ghisulpho fa coprir el corredor. Li dipintori sono andati a Venetia per in contrar la Italia . . .

Ex Mantue, XX Octob. MDVJ.

Mantua, Arch. Gonzaga. Copialettere di Isabella. Libro 19.

196. 1506, 26. November. *Francesco Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^{me} et Ex^{me} D^{ne} mi singular^{me}, post debitas comendationes.

Io ho restituite tutte le tele parechiate per dipingere a li Cornari, quella che finita come sa V. Exc. la mandai a Mons. Rev^{mo} credendo che S. Sig^{ria} R^{ma} la volessi solum rivedere ma me la ha retenuta et non me la volse ad niuno modo restituire. Io che sperava nel partir tra mio fratello et io pagarli la parte sua et ritenere per me dicta tela in memoria de mio patre et per haver dove studiare resto tanto scontento quanto de cosa me potesse acadere impero che restituendo vinticinque ducati a li Cornari loro non hanno ad cercar altro la quale caparra voria restituirli. Dove pertanto suplico V. Exc. non mi essendo restata altra pictura de mio patre che questa tela che quella me la voglia fare restituire non facendo inzuria a Monsignor R^{mo} et questa reputarò la magor gratia che mai avessi al mondo o potessi havere da prefata V. Ex. a la quale continue me racomando.

Mantuae, 26 novembr. 1506. Franciscus Mantinius servulus.

(Al di fuori) Ill^{mo} et Exc. D. D. Francisco de Gonzaga Mantuae marchioni invictissimo D. suo honorand. Gonzagae.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *D'Arco* II, p. 72 (89). — *Bottari,* VIII, p. 19.

197. 1507, 23. Februar. *Marino Sanuto, Diarii.* Venezia, 1881, tom. VI, p. 552:

1507, Febraio 23. Noto, ozi fo sepulto a San Zane Polo Zentil Belin, optimo pytor, qual alias fo mandato al padre di questo signor turco, dil qual abbe la militia; si che, per esser famoso, ne ho fato qui memoria. Havia anni . . . . .; è restato il fratello, Zuan Belin, ch' è più excelente pitor de Italia. Etiam in questi mexi morse a Mantoa Andrea Mantegna.

198. 1507, 12. November. *Lodovico Mantegna an Isabella d'Este.*

Ill^{ma} et Ex^{ma} Madama mia. Puoi le debite ricomandationi etc. Avanti la partita di monsignore Cardinale uostro cognato, hauendo sua R^{ma} s. hauuto quello quatro faceva già nostro patre agli Cornarj, et etiam quello Cristo in scurto. Quella uolendo, se non in tutto, satisfarne imparte, fece ordinare per Messer Gabriele Farrone a messer lo massaro ne dessi cento ducati de gli denari si hanno da la cathena, zoè ogni septimana cinque ducati gli quali io doveva esigere per pagare le ceremonie de le exequie di mio patre, et panni negri da vestire, et alcunj altri debiti. Per il che credendo in uinti septimane scottergli son stato insino adhora, ne gli ho ancora in tutto hauuti, et manchano credo uinticinque ducatj. Questo non e stato per mia

negligentia, anci sono sempre comparso, ma messer lo massaro sempre excusandose mi ha facto intendere uostra s. hauergli uolutj. Onde supplico aquella si uogli dignare fargli commettere me gli uogli dare per cacciarme da casa e birrj, et mestralj che tutto il giorno mi molestano, et questo gli adomando di gratia speciale, et singulare ala quale di continuo mi racomando.

XIJ novembris 1507. E. V. Ill^me^ D. Seruitor pp. Lodovicus Mantegna.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Mantova. — *Gaye*, Carteggio III, p. 564. — *D'Arco* II, p. 73, No. 92.

199. 1508, 16. Januar. *Dekret des Marchese Francesco für Lodovico Mantegna.*

Decretum concessionis Lodovico Mantineae tenendi bladas omnesques recollectus in ejus domo sita in suburbio Predelle in loco Dossi.

Nobilis ac dilecti fidelis civis nostri Ludovici Mantineae humilibus allecti supplicationibus nec non et inspectis innumerabilibus erga nos, Illustrimosque progenitores nostros meritis magnifici quondam generosi equitis pictorisque excellentissimi D. Andreae ipsius Ludovici patris, damus et concedimus dicto D. Ludovico quod possit libere tenere bladas omnesque ejus recolectus in ejus domo sita in suburbio Predellae in loco Dossi, vicariatus etc.

Datum Mantuae die XVI jannuary an. MDVIII.

Mantua, Arch. Gonzaga. — *D'Arco* II, p. 74, No. 93.

200. 1511, 1. August. *Elisabetta Duchessa d'Urbino an Marchese Francesco.*

Ill^me^ et Ex^me^ D. D. frater observ. Havendo non vulgarmente amato già Mess. Andrea Mantegna per essere stato huomo de quella qualità che sà V. E. et etiam devotissimo de casa nostra, veramente lamore che li portava in vita non è per morte terminato, ma anche se extende in Francesco quondam soo filiolo, al qual tanto sono più inclinata ad haver maior affectione quantum sò de presente quello essere hunico. Unde intendendo luy essere stato enormemente decepto per coruptione et malignità de arbitri in certa divisione di beni comuni infra ipso et Lodovico quondam suo fratello predefuncto et sapiendo la deceptione et fraude esser in tucto alieno et diforme de la natura de V^ra^ predicta Exc. non posso fare per li antedicti respecti et etiam per la equità et iustitia che affectuosamente non lo ricomandi ad quella, la quale ex corde prego volia dar ordene che dicta divisione se habbia a rivedere da homeni integri non suspecti, azioche ogni iniquità li fusse se adequi. Che ultra sia opera pia et ex animo me ricomando. Urbini 1 Augusti 1511.

Obseq. Soror Helisabeth Feltria de Gonzaga.

Ill^mo^ Principi ac. Exc. D. D. fratri observ. D. Marchioni Mantuae. S. R. E. confaloniero.

D'Arco II, p. 77, No. 98 (Spogli Arrivabene). — *Gaye*, Carteggio I, p. 128.

201. 1512, 7. Juli. *Joannes de Canibus, Capitaneus Justitiae an Marchese Francesco.*

Ill^me^ et Ex^me^ D^ne^ . . . . ne l'examine de Aurelio Musano hauendo ritrouato Francesco Mantegna esser complice si como inimici tuti doi de la moglie dil q. Ludouico Mantegna de lo insulto e ferite cum proposito de amazarla lo hauemo il sindaco e mi farlo destenir e mandato ancora lui a Cerese et ha confessato esser stato a Riparolo et hauer consigliato et confortato dito Aurelio amazar sua moglie coiè quela che già fu de dito Ludouico . . . .

Mantue 7 julij 1512.

Joannes de Canibus de Papia
Justicie Capitaneus.

Mantua, Arch. Gonzaga. Mitteilung von Dr. Luzio.

202. 1512, 2. August. *Libera Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^mo S. mio. V. Ill^ma S. scia el caso mio como quelli Aurelio e Francesco Mantegna me hanno assasinata et per lor non e manchato non me habiano facto morire, et perche io scio per el certo che lor e li soi sono et perseuerano in la sua mala opinione contra di me, in modo che quando non e fusse fatto justicia sono certissima de la morte piu che de la uita, pero supplico ad V. Ill^ma S. che la se degni comettere al suo D. Capitaneo de justitia che exequisca contra loro quanto uol ragione acio che lor non sciano causa de la morte mia . . . .

Mantue. II. Augusti 1512. Libera fidelissima serva de V. Ill^ma S.

Mantua, Arch. Gonzaga. Mitteilung von Dr. Luzio.

203. 1514, 16. Januar. *Vertrag des Hospitals mit Francesco Mantegna.*

In Christi nomine . . . .

Cum alias D. Andreas Mantinea investitus fuit a Spect. D. rectore Hospitalis Mant. de una possessione posita sub vicariatu Buscoldi alias legata Hospitali a D. Guidone de Torellis cum oblig. solvendi singulo anno dicto Hospitali ducatos septuaginta et sold. septem pro affictu sive livello et cum pactu affrancandi per ducatos mille quadring. et lib. ducentas et dimidiam pro ut fuerat extimata. Cumque dictus D. Andreas postea pro ducatis ducentis dictam possessionem liberaverit, ut apparet ab instrumento rog. a q. Bart. de Cavallis notar., et pro aliis ducatis octingentis quos solvere promisit Ill. D. q. Federicus March. Mant. subentraverit, et interim donec eos solverit, solverit solum ducat. quadraginta pro affictu ut constat a decreto dictae suae Excelentiae. Cumque dictus Andreas decesserit relictis post se Ludovicum et Franciscum ejus filios legittimos et naturales ac haered. univers. et in divisione facta inter eos dicta possessio obvenerit dicto Francisco. Cumque bona dicti Francisci fuerint sequestrata a camera Ill. D. nostri et post modo eidem Francisco restituta cum onere solvendi Hospitali an. singulo ducat. quadrag. pro afficto et jure liberandi possessionem pro ducatis octingen. Et cum dictus Franciscus asseruit non habere modum solvendi dictum affictum, voluntarie renuntiaverit omnia jura quae habebat in dicta possessione dicto Hospitali die decimo octobr. an. prox. praeteriti. Ideo Praesidentes dicti Hospitalis decreverunt alienare dictam possessionem Spect. D. Nicolao Aliprandi cui nunc vendunt et tradunt etc.

Ego Alex. fil. q. egr. D. Petri Ant. de Ghisijs civis Mant. pub. notar. scripsi etc.

Dal Registro III catastor. Hospit. Mantuae fol. 156. — *D'Arco* II, p. 81, No. 105.

204. 1517, 4. Sept. *Francesco Mantegna an Marchese Francesco.*

Ill^me Princeps et ex^me D^ne D. obseruandissime. Post humilem comendationem. Essendo stato signor mio per diuersi modi percosso dalla iniqua mia fortuna et ritrouandomi in grandissima necessita con la famiglia mia per tal cagione costretto humilmente mi gietto a piedi di V. Ex. pregando diuotamente si degni hauermi per raccomandato et per sua solita bontà et clementia farmi gratia di qualche subsidia come sarebbe dil Vicariato di Marmirolo, il qual intendo esser a beneplacito di V. Ex. che in quello chio so et vaglio quella se ne potrebbe preualere in tener riparate quelle picture et tutto lornamento del pallazo et in ogni suo bissognio. Et oltra a cio V. Ex. fara una opera pia porgendomi subsidio in alleuare li figlioli mei et farli imparare qualche uirtu che senza lombra di quella non che loro ma io insieme andaremo di mal in peggio. Et benchè con grandissima vergognia me stesso accusi da tanta inoppia opresso, niente di meno la solita magnanimità di V. Ex. verso gli afflitti et la seruitù del q. honorando mio patre mi han dato baldanza di genuflectermi

a quella con speranza di conseguir tal gratia sì chio potero seruir V. Ex. et uiuere et morire con li figlioli mei sotto il dominio di quella, alla quale genuflexu mi racomando. Ex Mediolani die quarto septembris MDXVII.

Seruitor deditissimus Franciscus Mantinia.

Mantua, Arch. Gonzaga. — Mitteilung von Dr. Luzio.

205. 1519, 22. November. *Jeronimo de Sestola detto Cholgia an Isabella d'Este.*

Ill^ma^ S^ra^ mia . . .

A dì passati quando se doveva conbatere, M^o^ Doso e Ticiano bon pitore quale fa qui a Ferara al S^r^ ducha una bela tela forono a Mantova et à veduto le cosse del Mantegna e ne dise gran bene al S^re^ e li à laudati li vostri studij . . . .

Data in Ferara a di 22 di novembre 1519.

De la S. V. ser^re^ Jeronimo de Sestola dito Cholgia.

Mantua, Arch. Gonzaga. Lettere de Ferrara. — *Luzio*, Emporium XI (1900), p. 431.

206. 1519, 27. Dezember. *Diarii di M. A. Michiel.*

Adi 27 dicembre 1519, Roma.

Queste feste di Natale il Papa messe fuori in Capella 7 pezzi di razzo perchè l'ottavo non era fornito fatti in ponente, che furono giudicati la più bella cosa, che sia stata fatta in eo genere a nostri giorni, benchè fussino celebri li razzi di Papa Giulio de l'anticamera, li razzi del Marchese di Mantova del disegno del Mantegna et li razzi di Alfonso, overo Federico Re di Napoli . . .

Cigogna, Int. la vita ecc. di M. A. Michiel, in: Memorie d. Ist. Veneto 1860 (IX), p. 405.

207. 1531, 28. Oktober. *Ippolito Calandra an Marchese Federico von Mantua.*

. . . . Nel camerino dove alogierà la Ill^ma^ S. Duchessa (Margherita Paleologa, für die er die Gemächer herzurichten hat) vi è da metere, se'l pare a V. Ex. forse da sei quadri . . . come quello quadro che fece el Mantegna de quello Christo ch'è in scurto, et quello S^to^ Hironimo di mes. Tiziano. . . . .

Mantua, Arch. Gonzaga. — Arch. stor. d. Art. I, p. 184 (*Luzio*).

208. *Inventario di Isabella d'Este del 1542.*

Le infrascripte Robbe in studio che e in corte uecchia appresso la Grotta.

E piu un' altro quadro di pittura appresso el soprascritto nella medema facciata, di mano del gia mes. Andrea Mantegna nel qual' é dipinto un Marte una venere, che stano impiacere con un vulcani, et un Orfeo che suona con noue nimphe che ballano . . . . .

E piu un quadro finto di brongio sopra alla detta porta, di mano di m. Andrea Mantegna con quattro figure dentro.

E piu un' altro quadro finto di brongio, posto sopra alla porta nell' entrare nella grotta di mano del detto Mantegna in lo qual é dipinta una naue di mar, con alcune figure dentro et una che casca nell'acqua.

E piu un quadro di pittura posto allato sinistro dell' entrata della crotta, di mano de Andrea Mantegna, nel qual'e dipinto la vertu che scaccia li uitij fra li quali eui l'ocio condotto della Inercia e l'ignorantia portata dalla ingratitudine et avaritia.

Mantua, Arch. Notarile: Atti del Notaio Odoardo Stivini da Rimini 1542. Kopie im Arch. Gonzaga. — *D'Arco* II, p. 134; Arch. stor. ital. Append. II (Firenze 1845), p. 324 ff.

REGISTER

Abdy, Sir William N., Samml. 476.
Acciaioli, Donato 206.
Adrianopolis 556.
Aeneas 472.
Aeschylos 356.
Affò, Ireneo 498.
Aigueperse, Kirche 145 ff. 176. 460.
Alberti, Leon Battista 103 ff. 201 f. 211. 218 f. 258 f. 440.
Alberto da Bologna 364. 367. 563.
Albertus Magnus 15.
Albrecht, Herzog von Sachsen 17.
Aldobrandini, Giovanni 210. 218. 235. 524.
Aleoti, Ulisse 516.
Alexander der Grosse 292. 551.
Alfonso, König von Neapel 221. 302. 318. 588.
Alinari, Photograph 225 u. passim.
Aliprandi, Bonamente 531.
— Crescimbene 214. 529.
— Francesco 208 f. 214. 402. 530 ff. 565.
— Niccolò 587.
Almericus, Johannes 515.
Altdorfer, Albrecht 485.
Altenburg, Museum 79.
Altichiero da Verona 20. 32. 35. 60. 69. 112. 121.
Altobello da Melone 487.
Amand-Durand 466 f. 485 f.
Ambras, Schloss in Tirol 254. 313. 468. 479.
Amman, Jobst 485.
Amor 368 ff. 482.
Amphion 505.
Amsterdam, Samml. De Stuers 56.
Anderson, Photograph X u. passim.
Andrea da Murano 447.
Andrea da Padova (identisch mit Mantegna?) 41. 514.
Andreani, Andrea 297. 462.
Andreasi, Lancilotto 541.
— Marsilio 212. 254. 526 f.
Anonimo Morelliano s. Michiel, Marcantonio.
Ansuino da Forlì 52. 70. 72 f. 75 ff. 83. 86. 271.
Antaeus 249. 408 f. 428. 432.
Antilla, Aloisius 491.
Antimaco 326. 550. 553. 561 f.
Antonello da Messina 497.
Antoninus Pius, Kaiser 524.
Antonio, Don (S. Giustina in Padua) 515.
Antonio da Crema 491. 532.
— da Negroponte 63.
— da Pavia 348. 447. 470. 475.
Antonio Maria 569.
Antonius Siculus 490.
A. P., Monogrammist 56.
Apelles 292. 483. 487 f. 491. 495. 497. 505. 507. 551. 584.
Apollo 369 ff.
— Statue im Belvedere 216.
Appennin 258. 325.
Appian 303.
Aquilano, Serafino 300.
Aquileia, Patriarch von 178 f.
Archimedes 292. 551.
Ardizoni, Simone 208 f. 402. 404. 410 f. 530 f. 534.
Arezzo, S. Francesco 169.
Argiropolo, Giovanni 18.
Arion 249 f. 378. 391. 472.
Ariosto Lodovico 7. 453. 496.
Aristides 505.
Aristophanes 496.
Aristoteles 198.
Armitage Bridge House, Samml. Mr. Th. Broke 451. 485.
Arnauldet, P. 538.
Arragonia, Eleonora da, Duchessa di Ferrara s. Este, Eleonora.
Arrivabeni, Alessandro 540.
— Cristoforo 561.
— Giovanni 531.
— Giovanni Pietro 548.
— ? 586.
Arundel, Lord, Samml. 482 f.
Asclepiodoros 505.
Asola 282.
Audenaerde, Robert van 462.
Augustinus, der heilige 199.
Augustus, Kaiser 292. 302. 551.
Aurispa 15.
Avanzo, Jacopo 20. 32. 35. 112.

Bacchus 377. 482. 503. 547.
Bach, Joh. Seb. 223. 429. 457.
Bachelin, L. 58.
Baldassare da Leccio 119.
Baldini, Baccio 400.
Baldinucci, Filippo 454.
Bamberg, Gallerie 480.
Barbara von Brandenburg s. Gonzaga, Barbara.
Barbari, Jacopo de' 371.
Barbaro, Daniele 108. 274. 504.
— Francesco 9. 179.
Barbo, Pietro s. Paul II., Papst.
Bardelino, Ermolao 563 f.
Barend van Orley 462.
Barlaam, Bernardo 11.
Barozzi, Niccolò 296. 364.
Bartsch, Adam von 110. 288. 290 ff. 304 f. 343. 406. 408 ff. 462 ff. 476. 480 ff.
Baruffaldi, Girolamo 306.
Barzizza, Gasparino 9 f. 17. 203.
Baschet, Armand 194. 221. 296. 298. 321. 364. 468. 470. 516 ff. 522 f. 525 ff. passim.
Basel, Konzil von 155.
Basel, Samml. Dr. Daniel Burckhardt 485.
Basini, Basinio, da Parma 197.
Bassano, Museo civico 466. 477. 485.
Bathoe 472.
Baudi di Vesme, Conte Alessandro 542. 544.
Bayern, Margarete von s. Gonzaga, Margherita 253 f. 256.
Beaucousin, Samml. 476.
Beazzano, Agostino 151.
Beethoven, L. van 429. 440.
Begotto 503.
Begutio, A. 538.
Belbello Miniatore 521.
Belgrad, Schlacht bei 179.
Belinzona 538.
Bellano, Bartol. 53.
Bellini, Familie 36. 40 ff. 63. 112 f. 118. 143. 206. 378. 447.
— Gentile 24. 32. 37. 40 f. 42. 46. 62. 264. 497. 511. 585.
— Giovanni 24. 32. 37. 40. 42 ff. 52. 59. 62 f. 110. 113. 124. 130. 161. 167. 169. 172 ff. 175. 187 f. 239. 285. 330. 336. 359. 362. 364. 367. 369. 376. 442. 444 f. 449. 453. 460 f. 474 ff. 482. 484. 495 f. 497. 511. 563. 569. 572 f. 576 f. 579. 585.
— Jacopo 24. 32. 37. 39—46. 48. 51 f. 56. 59. 61. 63. 67. 115. 131. 133. 150. 163. 172. 187 f. 299. 476. 511. 515.
— Nicolosia s. Mantegna, Nicolosia.
Bellori 276.
Belluno, Museo civico 476.

Beltraminus 565.
Bembo, Benedetto da Brescia 37. 56.
— Bonifazio da Brescia 56.
— Pietro, Cardinal 151. 210. 344. 358. 361 f. 380 f. 434. 460. 463. 573. 576 ff.
Benaglio, Francesco 60. 120. 171. 448. 459 f. 466. 470.
Benevoli, Giovanni 497.
Benivieni 453.
Benndorf, Otto von 233.
Benoît, E. 196.
Bentivoglio, Ant. Gal. 574 f.
Bentivoglio, Protonotario 134.
Berchet IX.
Berenson, Bernard 388.
Bergamo, Galleria Lochis-Carrara 55. 60. 138 f. 153. 459. 476. 478 f.
— Samml. Piccinelli 63.
Berlin, Museum. Mantegna, Madonna 46. 127 ff. 131. 459. 470.
— — — Darbringung 129. 138. 151 ff. 460.
— — — Bildnis Mezzarotas 25. 177 ff. 193. 461.
— — Art Mantegnas 57.
— — paduan. Schule 60.
— — Gio. Bellini 46. 129 f.
— — Döll, Peter 485.
— — Donatello 201.
— — Girol. dai Libri 448.
— — Schiavone 55 ff.
— — Squarcione 25 ff.
— — Vivarini, Antonio 224.
— — Zoppo, Marco 59.
— — Galleriewerk 48.
— — Kupferstich-Kabinett IX. 109 f. 416. 466 f. 481. 486.
— — Münzkabinett 178. 189. 221. 261. 263. 281. 316.
— Kunstgewerbe-Museum 364.
— K. Schloss 469.
— Renaissance-Ausstellung 459.
— Samml. A. v. Beckerath IX. 464. 481 f.
— — Paul Davidsohn IX. 418 ff. 466.
— — G. Leg. R. v. Dircksen 268. 479.
— — G. Reg. R. v. Kaufmann 56. 479.
— — James Simon IX. 127. 131 f. 138. 143. 152. 413. 459.
— — Solly 460.
Bern, Bibliothek 185.
Bernardinus, der h. 24. 264. 502.
Bertoletto, cuoco 551.
Bessarion, Card. 11.
Bettinelli, Saverio 216. 327. 498. 506. 513 f. 521. 553.
Biagio da Parma 103.
Bianchi, Gio. Batt. 463.
Biancolini Gio. Batt, 331.
Bigarello, Schloss bei Mantua 202.
Bignolo, Giorgio 436.
Biondo, Michelangelo 498 f.
Bissolo Pier Francesco 460.
Bisticci, Vespasiano 155. 212 f.
Boccaccino, Camillo (statt Procaccino?) 506.
Boccaccio 12. 198. 311.
Bode, Wilhelm 48. 152. 178. 201. 203. 451.
Bolca, Monte, bei Ronca 240.
Bologna 52. 178. 185. 257 f. 377. 467. 521. 527 f. 575.
— Schule von 2. 37. 64. 447.
— Universität 14 f.
— Pinacoteca 54. 110. 475. 485.
— S. Giacomo 414.
— Collegio di Spagna 58.
— Galleria Bonfiglioli 468.
— — Ercolani 475.
— — Casa Lodi (Zaccani) 469.
— — Zambeccari 475.
Boltraffio 475.
Bolzani, Vincenzo 569.
Bonacolsi, Familie 194. 303.
Bonfazini pittore 567.
Boni, Mauro 475. 480. 485.
Bonmercato 539.
Bonnaffé, Edm. 365.
Bono da Ferrara 52. 60. 70. 72 f. 75 ff. 91.
Bonramino, Messer (Borromeo?) 119.
Bonsignori, Francesco 220. 292. 373. 436. 448 f. 465 ff. 475. 477 ff. 556. 583.
Bonzani depintore 514.
Borghini, Raffaello 504.
Borgia, Cesare 302.
Borgoforte 402. 530. 534. 536. 552.
Borrmann, Richard 202.
Borromeo (Bonramino?) 119.
Boschini, Marco 470.
Bosco della Caccia 550. 552.
Boscoldo, bei Mantua 436. 528 f. 540. 565. 580. 587.
Boso, Alessandro 582.
— Girolamo 582.
Bossi, Giuseppe 242. 461.
— Matteo 127. 185. 190. 193. 211. 281. 435. 453. 459. 470 f. 491. 502.
Bottari, Giovanni 546 f. 549. 578. 581. 585.
Botticelli, Sandro 310. 319. 400. 456. 472.
Bourbon, Charles, Connetable 149.
— -Montpensier, Gilbert 149. 256.
Bragadino, Domenico 10.
Braghirolli, Willelmo 196. 201 f. 203. 220. 433. 521 f. 524. 569.
Bramante 313. 497. 505. 508 f.
Bramantino 505. 508 f.
Brandolese, Pietro 21. 139. 141. 473. 514. 553.
Braun, Photograph X und passim.
Brescia 56. 467. 556.
— Galleria Martinengo 484.
— Galleria Tosio 462.
Brockhaus, Heinrich 103 f. 495.
Brockmann, Photograph 463.
Brogi, Photograph 465.
Brugnolo, Giorgio 563.
Brun, Carl. 402. 527.
Brunelleschi, Filippo 201.
Brüssel, Museum 462.
Brüssel, Samml. Erzherzogs Leopold Wilhelm 461.
Brutus 361.
Bugatti, Zanetto da Milano 203. 527.
Bukarest, Samml. König Karls I. 58. 475.
Buonconsigli (Marescalco) 475.
Burchiello 581.
Burckhardt, Jacob 4. 8. 206. 264. 266. 301 f. 319 f. 331.
Burlamachi, Banquier 295.
Butinone, Bernardo 52. 57. 61. 171. 477. 508.
Butzbach, Georg und Paul 198.
Byzanz s. Konstantinopel.

Cadioli, Giovanni 280. 349. 468. 470 f. 477.
Cadore 496.
Caesar, C. Julius 281 ff. 361. 373.
Caffi, Michele 201. 451.
Cagliari, Giovanni 158.
Cairo 555.
Calandra, Gian Giacomo 580 f.
— Ippolito 242. 357. 376 f. 434. 588.
— Silvestro 337. 544. 550 f.
Calcas, B. 538.
Calepinus, Ambrosius 495.
Calixt II. Papst 178.
Calliope 367 ff.
Calzetta, Pietro 30. 53. 538.
Cambridge, Gallerie 461. 466.
Camillus 302.
Campagnola, Girolamo 23.
— Giulio 23. 431. 462. 482. 495. 504. 563 f.
Campori, Giuseppe 25. 41. 152. 297. 321. 462 ff. 468 ff. 514. 526. 564. 568.
Canal, Pietro 200. 250.
Caneto, bei Mantua 360. 534. 553.
Canozi da Lendinara, Lorenzo 30. 85 f.
Cantalamessa, Giulio IX. 39. 45.
Cantelmo, Sigismondo 293. 297. 299. 472. 568.
Capello, Oliviero, Notar 542. 544.
Capilupi s. Codelupo, Benedetto.
Capponi, Samml. s. Florenz.
Caradosso 364.
Carducci, Giosuè 200. 258.
— Villa (Pandolfini) bei Florenz 264.
Carnevale, Fra 320.
Carotto, Giovanni Francesco 448. 479. 481.
Carr, Comyns 483.
Carracci, Malerfamilie 455.
Carrara, Familie 31. 264.
— Francesco I. 16.
— Francesco II. 16 f.
— Giacomo II. 16.
Carta, Francesco 485. 521.
Casale di Monferrato 542. 544.
Castagno, Andrea 233. 235. 264.
CastelfrancoVeneto, Haus No. 570 486.
— Samml, Tescari 478.
Castellaro, Schloss bei Mantua 202.

Castello, Francesco di 206. 337. 565.
Castiglione, Schloss bei Mantua 202.
Castiglione, Baldassare 142. 437. 453. 497.
Castracane, Castruccio 302.
Cataneo, Giovanni 523.
Catarina, Nichte Mantegnas 435. 537 f.
Catena, Vincenzo 460.
Cattabeni, Niccolò 534.
Cavalcaselle s. Crowe & Cavalcaselle.
Cavalli, Bartolomeo 528. 540. 587.
— Gian Marco 220. 541. 570. 573.
Cavriana, Schloss bei Mantua 202. 219 f. 436. 522 f.
Celere, Michele Guidone 453. 496.
Cellini, Benvenuto 312. 397 f. 400. 504.
Celso, Don, Mönch in S. Giustina in Padua 515.
Cennini, Cennino 133.
Centurino 584.
Cerberus 249.
Cerese bei Mantua 586.
Cesare de Sesto 506.
Cesariano, Cesare 497.
Chantilly, Musée Condé 291. 462.
Chassang, A. 200.
Chatsworth, Samml. Devonshire 161. 394. 423. 425 f. 465. 467. 480. 482. 484 f.
Chattard, Giovanni Pietro 313 f. 468. 512 f.
Chiarola (Schlacht bei) 564.
Christian, König von Dänemark 257. 471. 497.
Chrysoloras 9 ff. 13. 17 f. 203.
Cicogna, Em. A. 220. 469. 473. 496.
Cimabue 509.
Cittadella, Chiesa del Torresino 475.
Cittadella, Luigi Napoleone 567.
Clarke, Samuel 462.
Claudia Quinta 382. 385.
Claudius, Kaiser 524.
Cleopatra 302.
Clermont-Ferrand 149. 460.
Cloetta, W. 155. 200.
Cocaio, Merlino s. Folengo, Teofilo.
Coddé, Pasquale 447.
Codelupo, Benedetto 562. 575. 579. 581 f. 585.
Colazio, Matteo 490.
Colle, Francesco Maria 15. 17.
Collenuzio, Teofilo 555 f.
Colombino da Verona 198.
Coloredo, Schloss bei Udine 298.
Columba, Giovanni 565.
Columbus, Christoph 318 f.
Colvin, Sidney 406. 487.
Como, Dom 467.
— Museo Giovio 472.
Comus 367 ff. 577. 580.
Coningham, Samml. 476.
Contareno, Federico 9.
Contarini 364.
Cook, Herbert IX. 60 f.
Cordenons, Federico IX. 67.
Cornaro, Familie 11.
— Francesco 204. 206. 381 f. 434. 576 f. 579. 583. 585.
Cornelio, Giovanni 9.
Corradi, Francesco 570.
— Girolamo 293. 570. 579 f.
Corradino 533.
Correggio, Antonio Allegri 2. 169. 271. 273. 279. 315. 331. 339. 347. 349. 445 f. 477. 511.
Correr, Gregorio, Protonotar 68. 154 ff. 191 f. 193. 197. 200. 516 ff. 520.
Cosmico, Niccolò Lelio 186.
Cosnac, Gabriel Jules 461. 468 f. 473 f.
Cossa, Francesco 322. 450. 478.
Costa, Lorenzo 203. 285. 304. 306. 339. 349. 362. 364 f. 367. 369. 376 ff. 450. 464. 466. 491. 574.
Credi, Lorenzo di 235.
Cremona 467.
— Gall. Ala-Ponzone 467. 479.
— Samml. Beltrami 475.
Cristoforo Geremia 203.
Crivelli, Carlo 36. 52 f. 56. 61 f. 110. 212. 447. 476.
Cromwell, Oliver 296.
Crowe & Cavalcaselle 41. 51. 58. 63. 67. 85. 107. 118. 120. 170. 176. 183. 185. 189. 239. 242. 331. 337. 340. 342. 373. 389. 440. 447 f. 459 ff. 514. 542.
Cuboni, Giuseppe 240.
Curtatone 569.
Curtius 199.
Cusatro 581 f.
Cybele 382 f.
Cyriacus von Ancona 9. 19. 179. 184. 199. 524.
Czezmicze s. Janus Pannonius.

D'Acerra, Contessa 275. 553 f. 566.
D'Adda, March. Girolamo 451.
D'Agincourt, I. B. L. G. Seroux 460.
Dai Libri, Girolamo 61. 339. 448. 460. 463.
Dal Bosco, Cristoforo 550.
Dalla Fiera, Battista 566. 570.
Dalle Valli, Notaio 514.
Dall' Organo, Alessandro 550. 552.
Dal Pozzo Fr. Bartol. 331.
D'Ancona, Alessandro 200. 258. 297. 301. 472. 568.
Dandolo, Andrea 9.
Daniele da Viterbo (da Volterra?) 506.
Dante 5. 16. 198.
Da Porto, P. Don Marco Antonio 559 f.
D'Arco, Carlo 37. 193. 195. 202. 242. 268. 293. 358. 364. 378. 391. 447. 468 ff. 491. 514. 521. 524. 528. 540. 542. 545 ff. 555 ff. 560. 565. 567. 569. 572. 574 ff. 577 ff.
Dario da Treviso 24. 502.
Da S. Columbano, Zaccaria lapicida 573.
Da Strada, Lodovico 570.
D'Atri, Jacopo 422. 553 f. 566 f.
D'Aumale, Duc s. Chantilly, Musée Condé.
Davari, Stefano VIII. 192. 196. 256. 268. 363. 518. 521. 531.
Dawson, Photograph 483 f.
D'Ayala, Abb. Conte 469.
De Canibus, Johannes 586 f.
De Corona, Domenico 570.
Degli Agostini, P. Giovanni 155.
Degli Arienti, Sabadino 185.
De Grossi, Guido 556.
De Groot, Hofstede 452.
Deianira 249.
Dei Ruberti, Antonio 564.
Delaborde, H. François 325.
— Henry 406. 414. 466 f. 485 f.
De la Volta, Rolandino 528.
Del Balzo, Antonia 528. 553.
Del Cornello, Jacopo Antonio 570.
Della Viola, Gian Pietro 200. 300.
Del Lungo, Isidoro 258.
Del Muglio, Pietro 15. 17.
De Lorenzo, Giov. Francesco 515.
Del Piombo, Sebastiano 496. 506.
Del Pozzo, Matteo 53. 502.
Del Rio, A. F. 312.
Del Sarto, Andrea 506.
Del Tovaglia, Angelo 570.
De Manis, Paulus 538.
De Meo, Antonio Donato 540.
De' Micheli, Pietro Adamo 198.
Denon, Dom. Vivant 462. 466.
De Piles, Roger 454.
De' Preti, Giovanni Donato 208. 529 f. 532.
— Giov. Benedetto 574.
Deprez IX.
De Rosinis, Celso 491.
De Toni, A. 478.
De Uberti, Lodovico 554.
Diana 367. 391.
Dido 386. 390.
Didot, Ambroise Firmin. 8.
Djem Sultan 284. 312. 547.
Dolce, Carlo 455.
Döll, Peter 485.
Domenico Veneziano 159.
Donatello VI. 18. 20. 27 ff. 34. 39 ff. 46 ff. 49 ff. 57 ff. 68. 72. 76. 79 ff. 86. 93. 100. 103. 108 f. 111. 114. 118. 121. 123. 129. 135. 137. 169. 180. 190. 201. 232 f. 238. 322. 334. 387. 420. 457.
Dondi dell' Orologio, Giovanni 16. 31.
Donesmondi, Ippolito 477. 509.
Dorchester, Lord 294.
Dossi, Dosso 496. 588.
Downton Castle, Samml. M. Boughton-Knight 474. 480.

Dresden, Gem.-Gall. Mantegna, Madonna 337 ff. 341. 463. 470.
— — Correggio 331.
— — Raffael 260.
Drexler und List 466.
Dublin, National-Gallery 390. 465. 486.
Dubray, Photograph 462. 480.
Duchesne aîné 483.
Duncan, W. 462.
Duplessis, Georges 406.
Dürer, Albrecht 42. 133. 284. 371. 399. 404. 414. 417. 426 f. 429. 442. 452. 466 f. 483. 504 f.
Duroveray, Samml. 476.
Dutuit, Eugène 467. 483.
Duvet, Jean 466.

Ephrussi, Charles 402. 483. 534.
Equicola, Mario 195. 257. 287. 293. 453. 471. 497.
Ercole da Ferrara 509.
Ercole Roberti 322. 450. 475.
Erlangen, Univ.-Bibl. 485.
Escorial, Schloss 475.
Esdaile, Samml. 483.
Eschenburg, J. J. 455.
Este, Familie der Herzöge von Ferrara 14. 200.
— Alfonso, Principe 473.
— Borso 302. 471.
— Cesare Ignazio, Principe 472.
— Eleonora d'Arragonia 204. 321. 543 f.
— Ercole 287. 292. 297. 300. 544. 568. 588.
— Isabella s. Gonzaga, Isabella.
— Leonello 41. 59. 514.
Etschthal 174.
Eugen IV., Papst 178.
Euripides 356.
Ezzelino da Romano 16.

Fabriczy, Corn. v. 201. 302.
Facciolati, Jacobus 15.
Facius, Bartholomäus 13. 201.
Falconetto, Gio. Maria 272. 448.
Falier, Marino 9. 11. 31.
Fancelli, Luca 191. 202 f. 516 f. 535.
Farnese 461.
Farrone, Gabriele 585.
Faustina, Büste der 215. 217. 434. 437. 577. 580 ff.
Federici, Dom. 11.
Federico, König von Neapel 588.
Feldsberg, Samml. Fürst Liechtenstein 412.
Felibien, André 242. 454.
Feliciano, Felice 19. 184 f. 190. 453. 489 f. 509. 523 f.
Ferdinand von Tirol, Erzherzog. Samml. 254. 312.
Fernando, König von Neapel 282. 324.
— König von Spanien 324.
Ferrara 41. 52. 183. 212. 285. 299. 321. 526. 563. 567. 588.
— Schule von 2. 8. 14. 59. 64. 174. 445. 447. 450.
Ferrara, Universität 203.
— Palazzo Ducale 469 ff.
— Palazzo Calcagnini-Beltrame 273.
— Sammlung Conte Roberto Canonici 469. 473.
— Samml. Lombardi 450. 475.
— Palazzo del Seminario 273.
Ferrari, Benedetto 220. 558.
— Bianchi 450.
— Gaudenzio 505 f.
Fesch, Samml. 460.
Fiesole, Abt von 185.
— Badia von 500.
Filarete, Antonio Averulino 490.
Filelfo, Francesco 9 f. 15. 17. 19. 179. 199. 203. 281.
— Mario 198.
— Senofonte 198.
Filippo da Verona 448.
Finiguerra, Maso 398. 400. 403.
Fiorenzo di Lorenzo 450. 463.
Fischel, Oscar 460.
Flamengo, Jacopo, de Fossa lovaria 517.
Florenz VI. IX. 2 ff. 7 f. 16. 18 f. 32. 39. 47. 86. 178. 194 f. 203. 282. 302. 317. 524.
— Kunstschule von 34. 36. 45. 47 ff. 60. 66. 82. 87. 104. 112. 121. 124. 218. 235. 238.
— S. M. dell' Annunziata 218.
— S. M. del Carmine 67. 121.
— S. M. del Fiore (Dom) 264. 379.
— S. M. Novella 107. 194. 379. 520.
— S. Marco, Garten 216.
— Or. S. Michele 238.
— Accademia 224.
— Archivio di Stato 542.
— Galleria Pitti 480.
— Uffizi. Mantegna. Triptychon 45. 57. 219. 224 ff. 241. 407. 409 f. 461. 486.
— — — Madonna 239 f. 241 f. 276. 342 f.
— — M. zug. (Carotto) 479.
— — Domenico Veneziano 159.
— — Statue des Marsyas 170.
— — Zeichnungen und Kupferstiche 393. 448. 461. 465 f. 474. 480 ff.
— Museo Nazionale (Sammlung Carrand) 180. 475.
— Casa Bardini 475. 477.
— Casa Bernardo Giunta 463. 470.
— Samml. Capponi 476.
Folco da Villafuora 41. 471. 514.
Folengo, Teofilo 453. 496.
Foliano, Lodovico de Aragonia 215. 557.
Foligno 527.
Fontane, Theodor 482.
Foppa, Vincenzo 52. 60 f. 490. 495. 505. 508.
Fornari, Simone 499.
Fornovo, Schlacht bei 325.
Förster, Richard 366. 393. 483.
Fortis, Abbate 240.
Fortuna 392.
Forzetta, Oliviero 11. 31.
Foscareno, Lodovico 9.
Foscaro, Marco 9.
Framberti, Eugenio, Notar 567. 572. 578.
Francesconi, Abbate 459.
Francisco de Hollandia 498.
Francia, Francesco 203. 275. 285. 316. 337. 362. 364. 367. 376. 450. 483. 491. 509.
Frankfurt, Städelsches Institut 466 f. 478. 481. 484.
Franz I., König von Frankreich 499.
Frati, L. 213.
Freyberg, Max von 455.
Friedländer, Julius 178. 199. 252. 254.
Friedrich III., Kaiser v. Deutschland 24. 212. 257. 471. 497. 502. 526.
Frigimelica, Bonifazio 18. 119.
Frimmel, Theodor 20. 42. 54. 73. 120.
Frizzoni, Gustavo 151. 181. 321. 331. 422. 452 f. 470. 472. 478 f. 496. 567.
Fuessli, Heinrich 455.
Fulin, Rinaldo 325.
Fünfkirchen 183.
Fussaro, Guglielmo 514.

Gabotto, Federico 256.
Galbidrio 220. 524.
Gallareto, Andrea 507.
Gallipoli 556.
Gambacurta 553.
Gambinus 552.
Gardasee 174. 184. 523 f.
Garofalo, Benvenuto Tisi 273.
Gasparo da Gonzaga 532.
— da Verona 178.
Gathorne-Hardy, A. E. s. London.
Gattamelata, Erasmo, da Narni 40. 47. 472. 502.
Gauricus, Pomponius 103 f. 453. 462. 495 f.
Gaye, Johannes 545. 550. 557 f. 560. 569. 574. 577. 579. 586.
Gaza, Teodoro 197 f.
Gebhardt, E. 4.
Geiger, Ludwig 4.
Gemisto Plethon 10.
Gentile da Fabriano 35. 39. 203. 224 f.
Genua, Palazzo Bianco 467.
— Marchese Durazzo-Adorno 466.
— Marchese Durazzo 475. 485.
Georgios Trapezuntios 9 f. 17. 197. 203.
Gerardo da Verona 211. 282. 435. 537.
Ghisi, Alessandro 587.
Ghisolfo, Bernardo 326. 436. 550. 555. 558. 583. 585.
Giambono, Michele 28. 476.
Gian Cristoforo Romano 364 f. 575. 581.
Giocondo, Fra Giovanni, da Verona 184 ff. 509.
Giolfino, Niccolò 448. 479.
Giorgione VI. 37. 445. 453. 497.

Giotto 20. 35. 48. 60. 124. 444. 509.
Giovanni da Crema 526.
— da Imola 18.
— da Padova 192. 213. 220. 517. 522. 528 f. 539.
— da Pisa 47.
— da Ravenna (Malpaghini) 5. 196. 203.
Giovanni Antonio da Brescia 304. 343. 427. 430. 431 f. 463. 466 f. 480. 482. 484 ff.
Giovanni Francesco orefice 541.
Giovio, Paolo 472.
Giraudon, Photograph 40 ff. 465 ff.
Girolamo 524. 580.
Girolamo da Treviso 63.
Giuliano da Casalmaggiore 539.
Giulio Romano 273. 447. 498. 506.
Giusti, Timoteo 469.
Giustiniani, Bernardo 9.
— Leonardo 9.
— S. Lorenzo 264.
Giusto Menabuoi 32.
Gloria, Andrea 15 ff. 46.
Goethe 125. 304 f. 455.
Goito, Schloss bei Mantua 202. 205. 219. 224. 417. 522 f. 526. 536. 539. 543 f. 550. 569.
Golphus, Sigismundus 553.
Gonzaga, Schloss bei Mantua 202. 417. 527 f. 531. 536. 555 ff. 575. 585.
Gonzaga, Familie 194 ff. 210 f. 216. 219. 224. 234. 249 ff. 364. 417. 422. 426. 436. 546 ff.
Gonzaga, Alessandro 197.
— Barbara, von Brandenburg 124. 194. 198 f. 203. 229. 254 ff. 282. 469. 471. 487. 520 f. 526. 529.
— Barbara, Tochter Lodovicos 256.
— Carlo 197 f.
— Carlo II., Duca 468.
— Cecilia 155. 197. 201.
— Chiara 149. 256.
— Elisabetta siehe Montefeltre, Duchessa d'Urbino.
— Kard. Ercole 469.
— Febo 564.
— Federico, Marchese 149. 205. 211. 214. 220. 242. 252 ff. 281 f. 292. 451. 497. 529. 536 ff. 587.
— Federico, Sohn March. Francescos 436. 583. 588.
— Francesco, Kardinal 181 ff. 199. 210 f. 221. 240. 249. 257 ff. 281 f. 489. 521. 527 f.
— Francesco, Marchese 204 f. 211 f. 214. 242. 251. 257. 282 ff. 321 ff. 343. 358. 360. 417. 434. 436. 496. 498. 506 f. 541. 543 ff. 565 f. 568. 575. 582 ff.
— Gian Francesco I. 196.
— Gian Francesco II. 196 ff. 201 f.
— Gian Francesco (Sohn March. Lodovicos) 255 f. 258. 479.
Gonzaga, Gian Lucido 197 f.
— Giovanni 562. 575.
— Giovanni Pietro 554.
— Guido 196.
— Isabella d'Este 37. 124. 134. 187. 210 f. 215. 217. 221. 242. 251 f. 268. 275. 283 ff. 293. 321. 326. 328. 337. 344. 354. 357 ff. 390. 422. 434 ff. 471. 506. 549. 553 f. 558. 561. 564 ff. 569 f. 572. 574 ff. 577 ff.
— Lodovico (XIV. Jahrh.) 196.
— Lodovico, Marchese 68. 153. 155. 171. 184. 188. 190 ff. 193 ff. 209 ff. 214. 218 f. 221. 235. 240. 247. 249 ff. 281 f. 352. 402. 417. 422. 471. 473. 487. 497. 499 f. 503. 513. 516 ff. 529—537. 540. 565.
— Lodovico, Bischof von Mantua 206. 251. 255. 258. 292. 541 f.
— Luigi (XIV. Jahrh.) 194.
— Luigi detto Rodomonte 498.
— Maddalena 471.
— Margherita di Baviera 253 f. 256. 497.
— Margherita, Duchessa 468 f. 472 f.
— Paola Malatesta 197.
— Paola, Tochter Barbaras 256.
— Rodolfo 256. 269.
— Sigismondo, Kardinal 242. 257 f. 326. 343. 347. 381. 558 ff. 561. 573 f. 580. 582 f. 585.
— Vespasiano 479.
— Vincenzo, Duca 293 ff.
Gonzati, Bernardo 20. 30. 46. 53. 86. 139. 459.
Gosford House, Samml. Earl of Wemyss 450. 477 f.
Graham, W., Esq., Samml. 474. 476.
Granacci, Francesco 302.
Grandi, Ercole 273.
Graul, Richard 202.
Graz, Dom 298.
Gregor XVI., Papst 155.
Gregorio da Tiferno 10.
Griechenland 10 ff. 24.
Grimani, Domenico 11.
Grossi, Fra Zuane, in Verona 563.
Gruyer, Gustave 273. 321.
Guariento 32.
Guarino da Verona 9 f. 12 ff. 15. 47. 183. 196. 199. 203.
— Battista 210. 360. 549.
Guastalla, Bibliothek 491.
Guglielmo, Maestro 515.
Guido da Crema 525.
Guidoriccio de' Fogliani 264.
Guidotto, Stefano 565.
Gutekunst, Otto IX.
Guzon 515.

Hadrianus, Kaiser 524.
Hals, Franz 267.
Hamilton, Samml. 254. 465. 471.
Hampton Court Palace, Triumph Cäsars 176. 286—317. 322 f. 346. 354. 357. 364. 373. 414 f. 418. 426. 430. 449. 462. 495 f. 497 ff. 503 f. 507 f. 544. 551. 554. 568. 579 f. 583.
Hanfstängl, Photograph 459 ff.
Hannibal 382.
Hansen & Weller, Photographen 463.
Haseloff, Arthur 451.
Hauck, G. 107.
Hawkwood, John 264.
Heiss, Alois 201. 254.
Henzen, Wilhelm 186.
Herkules 249 f. 408 f. 428. 430. 432. 473. 482.
Herman, Herm. Julius 451.
Hermolaus 553.
Heydemann, Heinrich 414. 467.
Hiero von Syrakus 292. 551.
His de la Salle, Samml. 476.
Hoffmann, Bernhard 199.
Holbein, Hans d. J. 452.
Hollar, Wenzel 482 f.
Holtzinger, H. 273. 495.
Hopfer, Daniel 459. 466 f.
— Hieronymus 486.
Huyberts, C. 462.

Jacob von Strassburg 462.
Jacobus de Mantua 451.
Jacometto miniatore 563.
Jacomino tubicen 548 f.
Jacomo miniatore (Belbello?) 522.
Jacopo da Capua, Bargello von Mantua 326.
Jacopo da San Cassiano 198.
Jameson, Mrs. 471.
Janitschek, Hubert 103. 202.
Janus 580.
Janus Pannonius 119. 183. 199. 453. 472. 489 f.
Ilg, Albert 133. 498 f.
Innocenz VIII., Papst 119. 212. 220. 284. 311 ff. 499 ff. 503. 508. 510 ff. 513. 545 ff. 551.
Intra, G. B. 194. 201 f.
Invidia 415. 580.
Johannes de Alemania 143.
Johannes Palaeologos, Kaiser 9.
Jordan, Max 51.
Ischia 566.
Isola Bella 61.
Jugurtha 16.
Julius II., Papst 220. 251. 582 f. 588.
Justi, Carl 313.
Juvenal 383.

Karl I. von England 230. 294 ff. 365. 461. 468 f. 470. 473.
Karl III. von Spanien 461.
Karl V., Kaiser 284.
Karl VIII. von Frankreich 318. 324 ff. 557. 561.
Kartarus, Marius 485.
Kenner, Friedrich 254. 479.
Klosterneuburg, Museum 466.
Köln 2. 38.

Konstantinopel 10. 12 f. 555 f.
Konstanz, Konzil 10.
Kopenhagen, Museum 240. 340. 342 ff. 370. 432. 463. 486.

Labus, Giovanni 467. 582.
Laguerre, Maler 296.
Lamo, Pietro 469.
La Motta, Samml. Scarpa 344. 463.
Lancislago Padovano 54.
Lanzi, Abb. Luigi 455.
Lanzoni, Marchese 513.
Laokoon, Statue 216.
Laurent, Photograph 461.
Lawrence, Thomas, Samml. 464. 483.
Lazzara, Giovanni de' 53. 152. 459. 463. 514. 521. 553.
— Leone de' 25.
Lazzaro pittore 567.
Lemonnier 472.
Leo X., Papst 14. 185. 302. 588.
Leonardi, Antonio 9.
— Camillo 453. 495.
Leonardo da Vinci VI. 2. 203. 206. 223. 226. 235. 264. 275. 285. 336. 359. 361. 376. 440. 453. 487. 495 ff. 499. 505 f.
Leonbruno, Leonardo 268.
Leone, Francesco 178.
— Jacopo 67.
Lermolieff, Ivan s. Morelli, Giovanni.
Letarouilly, Paul 313.
Levi, Cesare Augusto 11.
Liberale da Verona 61. 448. 475. 477 f. 482.
Lichtwarck, Alfred 467.
Lille, Musée Vicar 484.
Lipomano, Marco 9.
Lippi, Filippo 20. 32. 48. 52. 79. 86 f. 112. 135. 490.
— Filippino 54.
Lippmann, Friedrich IX.
Lise da Crema 526.
Livius, Titus 17. 382. 485. 492.
Lodi 467.
Lodovico da Bologna 544.
Lomazzo, Gio. Paolo 274. 454. 473. 505 ff.
Lombardei IX.
Lombardo della Seta 16. 31.
Lonato 282.
London. National-Gallery, Mantegna, Oelberg 44. 129. 171 ff. 177. 193. 276. 304. 460.
— — — — Madonna mit H. 335 ff. 338. 463.
— — — — Triumph Scipios 380 ff. 464. 576 f. 579. 583. 585.
— — — — Simson und Delila 387 f. 464.
— — — — Tucia und Sophonisbe 389 f. 465.
— — — Francesco Mantegna zug. 110. 476.
— — — Bellini, Gio. 63. 172 ff.
— — — Bono da Ferrara 52. 76.
— — — Crivelli zug. 56.
London. National-Gallery, Liberale da Verona 448.
— — — Rubens, P. P. 452. 462.
— — — Schiavone 54 f.
— British Museum Printroom 39 ff. 172. 391 ff. 424 f. 427. 460. 462. 465 f. 481 f. 483 f. 485. 487.
— South Kensington Museum 364.
— Accademy-Winter-Exhibitions 459 ff. 474. 476 f.
— Burlington-Fine-Arts-Club-Exh. 58. 60.
— Grosvenor-Gallery-Exh. 483.
— New-Gallery-Exh. 463 ff.
— Samml. Lady Ashburton IX. 151 ff. 460.
— — Baring-Northbrook 460.
— — Barker 480.
— — Barnard 483.
— — Duke of Buccleuch IX. 388. 390. 465.
— — Ch. Butler IX. 127. 130 f. 459 f.
— — Coningham 460.
— — Durlacher Brothers 466.
— — Eastlake 463. 470.
— — Hon. A. E. Gathorne-Hardy 106. 108. 465. 484.
— — Heseltine 467. 478. 482.
— — Holford 481 f.
— — Malcolm 390. 465.
— — Mond IX. 340 ff. 463.
— — Northwich 462. 478.
— — Lord Roseberry 480. 483.
— — Lady Hannah Rothschild 480.
— — R. Hon. A. H. Smith-Barry 476.
— — Stirling-Dyce 459.
— — Taunton 476.
— — Taylor IX. 390. 465.
— — Earl of Warwick 484.
Loredano, Pietro 9.
Lorenzo Mantovano 576.
Lorenzo da Pavia 363 f. 369. 435. 563. 572 f. 584 f.
Loreto, S. Maria di 271 ff. 498. 550.
Loschi, Jacopo d'Ilario 63.
Lotze, Photograph 463. 483.
Lovere, Galleria Tadini 39. 44.
Löwy, Photograph 461 ff.
Luca tagliapietra s. Fancelli, Luca.
Lucanus 199.
Lucas von Leyden 505.
Lucca 302.
Ludwig, Gustav IX.
Luini, Bernardo 506.
Luther, Martin 160.
Luzio, Alessandro VIII f. 134. 199. 215. 257. 268. 275. 281. 283. 325. 327. 358. 362. 364. 367. 422. 436. 469. 471. 479. 516. 553 f. 556 ff. 561. 563. 567 f. 575. 583. 586 ff.
Lysipp 292. 492. 551.

Macchiavelli, Nicolò 318.
Mackowsky, Hans 203.
Madrid, Prado 224. 230 ff. 461.
Maffei, Scipione 471. 490.
Maffeius, Raphael da Volterra 496.
Mafii tapeciero 524.
Maganza, Gio. Batt (Magagnò) 468. 503.
Mailand 8. 15. 195. 198. 201. 317 f. 324. 480. 545. 551. 553.
— Kunstschule von 2. 60 f. 64. 447. 450.
— Universität 203.
— Herzoge siehe Sforza.
— Herzogin von 211 f. 217. 282. 451. 538.
— Ambrosiana 460. 462. 474. 482 f. 485 f.
— Archiv 538.
— Biblioteca Nazionale 521.
— Brera. Mantegna, Lukasaltar 41. 43. 54. 141 ff. 319. 371 f. 460. 478. 502.
— — — Madonna 185. 321 ff. 338. 459. 462. 470. 543 f.
— — — Leiche Christi 164. 242 ff. 270. 381. 461. 583. 585. 588.
— — Antonio da Pavia 447.
— — Bonsignori 449.
— — Butinone 61.
— — Girolamo da Treviso 63.
— — Piero della Francesca 320.
— — Verlas, Fr. 450.
— — Vivarini, Ant. 43.
— S. M. delle Grazie 499.
— Samml. Borromeo 57.
— — Crespi 347.
— — Gallerate 473.
— — Melzi 477.
— — Kard. Monti 463.
— — Poldi-Pezzoli 138 f. 153. 413.
— — Duca Scotti 477.
— — Principe Trivulzio 188. 293. 331 ff. 335 f. 368. 462. 562 f.
Mainoldi, Benedetto 552.
Malagise (Malagiste), Musiker 210. 258 f. 527.
Malaguzzi-Valeri, Francesco 203.
Malatesta, Carlo 566.
— Cecilia 215. 557.
— Francesco 569.
— Giovanni Francesco 215. 545.
— Paola s. Gonzaga, Paola.
Malpaghini, Giovanni, da Ravenna 9. 12. 17.
Malpieri (Malipiero), Dom. 325.
Mancini, Girolamo 202. 218.
Manfredi, Bartolomeo 256. 522.
Mantegna, Andrea.
Antike 31. 45. 75. 92. 114. 120 ff. 142. 145. 162. 164. 169. 176. 184 ff. 186 f. 215. 217. 232. 277. 302 ff. 308. 355 ff. 372 f. 417. 421.
Altarbild 151 ff. 159. 319 f. 328 ff.
Baumeister 218. 277. 326. 499. 501.
Beleuchtungsprinzip 116 f. 167 ff. 279 f.

Mantegna, Andrea.
Bildhauer 421 ff. 451. 564. 566 f.
Bildniskunst 118 ff. 123. 160. 180 ff. 262 ff. 274 ff. 439. 449.
Bildnisse 118.
Charakter 209 ff.
Chronologie seiner Werke 134 ff.
Dramatik 45. 92. 124.
Entwickelung seines Stils 19 ff. 65. 134 ff. 148 f. 152. 219. 223 f. 233 ff. 267 f. 309 ff. 319 ff. 338 f. 340 f.
Familie 188.
Farbengebung 130. 152. 161 f. 167 ff. 229 f. 241. 278. 308. 322 f. 330. 339. 378 ff.
Frauentypus 241.
Geburtsort u. Jahr 21 ff.
Gewandfalten 120. 241. 245. 334. 505.
Haus 213 ff. 326. 350. 501. 513. 529. 545. 553. 557.
Kapelle in S. Andrea 215. 346 ff. 501. 503. 573 f. 583 f.
Kompositionsprinzip 44. 82. 92. 95—100. 109. 111 f. 118.
Kupferstich 208 ff. 337. 356. 379. 395—433. 499 ff. 503 f. 505 f. 530.
Landschaft 44. 76. 115. 120. 150. 174 f. 232 f. 238 f. 240. 276 f. 343. 370.
Lebensstellung, äussere 203 ff. 207. 212 ff. 434 ff.
Madonnentypus 127 ff. 139. 151. 241. 320. 323.
Malgrund 132 ff. 145. 534. 550.
Maltechnik 46. 112—115. 143. 245. 277. 322. 574.
Miniatur 212. 282. 451. 521. 538.
Ornamentik 71 ff. 91. 150. 278.
Persönlichkeit 210 f.
Perspektive 31. 92 f. 98 f. 102—107. 111 f. 115 f. 244. 505. 507 f.
Plastik der Formengebung 31. 49. 113. 123.
Proportionen 371 ff.
Raumverzierung, illusionistische 70 ff. 96 ff. 107 f. 248 ff. 262 ff. 268 ff.
Reisen 218. 235.
Rhythmik 237. 441.
Sammler u. Archaeolog VII. 207. 210. 213 ff. 564. 575. 577. 580 f.
Schönheitsideal 124. 142. 275. 441 ff. 523 f. 527.
Schüler 52. 57. 59 ff. 109. 445 ff.
Teppichentwürfe 220. 524. 526. 588.
Testament 215. 570 ff. 578 f.
Theater 200. 299 f.
Tod 434. 582 ff.
Typik 333. 443.
Urteile über ihn VI f. 453 f.
Mantegna, Andrea.
Verhältnis zur Natur und zum Gegenstande 48 f. 65. 100. 107 f. 120 f. 123 ff. 142. 147. 165. 169 ff. 232. 241. 276. 438 ff.
Wappen 192. 207. 212. 352. 518.
Zeichnungsstil 110 f. 209 f. 395 f. 426 ff.
Mantegna, Andrea (Enkel) 437.
— Anna (Enkelin) 571. 578.
— Biagio (Vater) 22.
— Francesco (Sohn) 23. 110. 220. 251. 277 f. 298. 346. 358. 377. 381. 434. 436 f. 474 ff. 550. 555 ff. 570 ff. 575. 578 ff. 582 ff.
— Giovanni Andrea (natürlicher Sohn) 437. 571. 578 f.
— Laura (Tochter) 206. 435. 544.
— Libera (Gattin Lodovicos) 437. 571. 578 f. 586 f.
— Lodovico (Sohn) 220. 242. 251. 277 f. 312. 343. 346 ff. 353. 377. 381. 435 ff. 546. 557. 563. 569 ff. 578 f. 582 ff.
— Nicolosia Bellini (Gattin) 42. 113. 187 f. 515. 570.
— Taddea (Tochter) 206. 435. 567.
Mantua S. Andrea 202. 215. 422 f. 469. 477. 570.
— — Kapelle Mantegnas X. 207. 257. 259. 315. 317. 346 ff. 393 f. 433 f. 437. 439. 450. 457 f. 464. 475. 509 f. 573 f. 583 f.
— S. Francesco 214. 470 f. 477. 541.
— S. Giacomo 532.
— S. Maria degli Angeli 477.
— S. Maria della Carità 479.
— S. Maria della Corneta 565.
— S. Maria delle Grazie 474.
— S. Maria de Vado 567.
— S. Maria della Vittoria 214. 218. 509. 560. 562.
— S. Pietro (Duomo) 201 f. 470. 480.
— S. Sebastiano 202. 214. 477. 499. 561.
— S. Simone 558. 561.
— S. Vincenzo 471.
— Archivio Gonzaga VIII. 516 ff.
— Castello di Corte 337. 462. 470 ff. 544.
— — Camera degli Sposi X. 71. 180 f. 219. 222 ff. 230. 233. 238 ff. 241 f. 244 ff. 280. 285. 287. 292. 306. 309. 363. 414. 427. 434. 436. 439. 461. 477. 479. 491. 493. 497 f. 509. 551. 554. 582 ff.
— — Cappella 193. 218 f. 224 ff. 287. 468. 500. 520. 551.
— — Casa Giocosa 198.
— — Galleria della Mostra 293.
— — Grotta 268. 363 ff. 390. 506. 588.
— — Paradiso 363 ff.
Mantua, Castello di Corte, Scalcheria 268. 364.
— — Studio Isabellas 359 ff. 472 f.
— Hospital 540. 565. 571. 587.
— Museo 201. 447. 477 ff.
— Palazzo di S. Sebastiano 214. 268. 293. 297. 507. 583.
— Palazzo del Té 274.
— Piazza d'Erbe 474.
— Ponte S. Giorgio 230 f.
— Porta Pradella 571. 580. 586.
— — Pusterla 214. 293.
— Theater 200.
— Universität 196.
— Via Borgofreddo 215.
— — Bovis 215.
— — Cavour 37. 479.
— — Corso Vittorio Emanuele 214.
— — S. Domenici 215.
— — equi vermilii 214.
— — S. Giacomo 214.
— — S. Simone 327.
— — Unicorni 215.
— — Vittoria 327.
— Samml. March. Biondi 479.
— — Susanni 470 f. 477.
Mantz, Paul 487.
Manutius, Aldus 12.
Maramaldo, Andrea 522.
Marangone, Vincenzo 525.
Marcanova, Giovanni 19. 184 f. 190. 303. 509. 524.
Marcantonio Raimondi 399. 404. 418. 429.
Marcaria 534.
Marcaurel 524.
Marcello, Alvise 572.
— Giacomo Antonio 171. 192 f. 519.
Marchesan, Angelo 184. 524.
Marcheselli, Pietro 198.
Marini, Batista, dei Raffi 544.
— Pietro Luca, dei Raffi 435. 544. 556.
Marius 16.
Marken, Kunstschule der 2.
Marmirolo, Schloss bei Mantua 202. 220. 292. 417. 436. 539. 550. 555 ff. 587.
Maranzon, Jacopo 515.
Mars 368. 391. 483.
Marzio, Galeotto, da Narni 183. 472. 489.
Masaccio VI, 67. 107. 121. 235. 444.
Mastinus, Benedictus 553. 565.
Matthias Corvinus, König von Ungarn 183. 472.
Matto cavalcator 554.
Maximilian, Kaiser 284. 324. 568. 570. 573. 578.
Mazarin, Kardinal 242. 461. 468 f. 473 f.
Mazzuchelli, Gio. Maria 498.
Medea 479.
Meder, Josef IX.
Medici, Familie 185.
— Antonio, Principe di Capistrano 224.
— Cosimo 11.

Medici, Francesco, Principe di Firenze 239.
— Giovanni 287. 292. 554.
— Giuliano 238.
— Lorenzo 25. 185. 204. 206. 214. 216 f. 239. 282 f. 302. 468. 541 f.
Melioli, Medailleur 255. 281.
Melozzo da Forlì 2. 79. 103. 266. 268. 271 ff. 310. 445. 454. 495. 498. 509.
Mengs, Raphael 455.
Menon 503.
Mercurius 367 ff. 392. 483. 489. 499. 580.
Merrifield 133.
Metelino 178.
Meyer, Alfr. Gotth. 467.
— Julius 271. 273. 446.
Mezzarota, Lodovico, Kardinal 24. 177 ff. 185. 190. 502.
Michelangelo VI. 216. 223. 273. 319 f. 346. 359. 421. 427. 443. 452 f. 496 f. 505.
Michele da Placiola 563 f.
Michele da Verona 448.
Michiel, Marcantonio 20. 42. 53 f. 73. 75. 79. 85 f. 88. 93. 120. 139. 151. 220. 344. 452 f. 459 ff. 463. 469 f. 472 f. 496. 588.
Michieli, Andrea, detto Squarzola 32.
Miethke, Photograph 461 ff.
Milanese, Messer 584.
Milanesi, Gaetano 133. 542.
Mincio, Fluss 539.
Minerva 366 ff. 489.
Mocetto, Girolamo 393 f. 431. 480 ff.
Modena 19.
— Archivio Estense 514.
— Bibl. Estense 185. 488 f.
— Galleria 57.
— Samml. Campori 475.
— — Ferrari 481.
— Kunstschule von 57. 447. 450.
Moisé hebreo 533.
Molinier, Emile 299. 463. 466 f. 483. 485.
Moltone, Carlo 530.
Mommsen, Theodor 186.
Mongeri, G. 451.
Monnier, Philippe 4.
Montabone, Photograph 459 f.
Montagna, Bartolomeo 449 f. 475. 478.
— Benedetto 482.
Montagnana, Jacopo 447. 475 ff. 482.
Montefeltre, Familie 195.
— Elisabetta Gonzaga, Duch. d'Urbino 358. 435 f. 479. 554. 586.
— Federico, Duca d'Urbino 197. 320. 493 ff.
Monte Oliveto 452. 466.
Morelli, Abb. Jacopo 54. 155. 196. 274. 495. 504.
— Giovanni 63. 145. 151. 161. 445. 463. 465 ff. 474 ff. 478 f. 482.
Moretti, Gaetano IX.
Morone, Domenico 61. 448.
— Francesco 61. 448. 466.
Moroni, Gaetano 155. 178.
Moschetti, Andrea VIII. 67. 514 f.
Moschini, Gianantonio 22. 24 f. 30. 35. 141. 331. 488. 514 f. 542. 549. 553. 572.
Motta, Emilio 538.
Muletto, Aless. Jac. 522 f.
Müller, Giuseppe 257.
München, K. Hof- u. Staatsbibl. 428.
— K. Kupferstich-Kab. 388 f. 464 ff. 482.
Müntz, Eugène IX. 11. 25. 31. 45. 109. 166. 179. 217. 239. 298. 313. 451 f. 466. 468. 471. 481. 484 ff. 510.
Murano, Maler von 54 (s. Vivarini).
Muratori, Lod. Ant. 32. 103. 178. 195. 199. 302.
Murray, Charles Fairfax IX.
Musano, Aurelio 586 f.
Musen 369 ff. 418. 490. 523.
Mussato, Albertino 16. 200.
Mutius Scaevola 388 f. 472. 479.

Nagler, G. K. 469 f. 472. 475. 478. 480 f. 486 f.
Napoléon I. 252. 365.
— Prinz, Samml. 58.
Narciso 584.
Naumann, Robert 466.
Navagero, Andrea 151.
Naya, Photograph 459.
Neapel 2. 8. 195. 253. 317. 566 f.
— König von 221. 566.
— Museo. Mantegna. Euphemia 129. 131 f. 143 f. 147. 151 f. 371. 460.
— — — Kard. Francesco Gonzaga 181 ff. 461.
— — Tizian 267.
— Museo Borbonico 478.
— S. Domenico 469.
— Castello, Arco di Alfonso 302.
Neptun 415. 426. 524.
Nerito, Maler 476.
Nessus 249.
New-York, Hist. Soc. 475.
Niccoli, Niccolò 9. 155. 213.
Niccolò orefice 119.
Niccolò d'Allemagna, Maler 59.
Niccolò da Tolentino 264.
Niccolò da Verona 203.
Nicolaus Jacobi pictor 517.
Nicolaus V., Papst 5. 14. 18.
Nicoletto da Modena 431. 467.
Nigro, Vittore 516.
Norsa, Daniele 326. 559.
Novarra, Bertolino 248.
Novellara, Schloss im Mantuanischen 447.
— Samml. der Gonzaga in 462. 472 f.
Novelli, Francesco 91. 459. 461 f. 475. 480. 485.
Nürnberg 2.
Nuvoloni, Filippo 488.
Nuvoloni, Gio. Franc. 539.
Nys, Daniel 294 ff. 297. 364 f. 461. 469.

Occasio 479.
Odorici, Federico 25.
Ognibene da Lonigo 10 f. 198. 281.
Orpheus 222. 249 f. 378. 483. 555. 588.
Orsini, Fulvio 461.
Ostia 382.
Öttingen, W. von 490.
Ottley, W. Y. 406. 467. 487.
Ovetari, Antonio 67. 178. 514.
Ovid 199. 382. 564.
Oxford, Christchurch College 466 f. 474. 477. 482. 484.

Padua 3 ff. 8 f. 14 ff. 28. 34 ff. 79. 83. 86. 155. 163. 183. 185. 187 f. 190 ff. 203. 234 f. 264. 360. 535. 537 f.
— Malerschule von 32. 36. 46 ff. 51 ff. 59 f. 64 f. 85. 93. 233. 322. 379. 447 f. 514.
— Bildhauer in 422.
— S. Antonio (Santo) 20 ff. 23. 25. 30. 32. 42. 47. 53. 68. 72. 78 f. 86. 127. 139.
— — Mantegna, Fresko 114. 139 ff. 459. 503.
— — Capp. Gattamelata 42.
— — Capp. di S. Felice 121.
— S. Benedetto 470.
— Duomo 25. 55.
— Eremitani X. 18. 24. 45. 52 f. 57. 59. 61. 65—126. 129. 136. 139 f. 142 f. 150. 152. 162 ff. 169. 178. 180. 183. 190. 245 f. 248. 267 ff. 274. 277 f. 378. 410. 459. 471. 481. 485. 502 ff. 510. 514.
— S. Francesco 54. 502.
— S. Giustina 23. 56 f. 68. 141. 471. 502. 515.
— S. Lucia 178. 472. 502. 521.
— S. Maria del Carmine 25.
— S. Maria in Vanzo 56.
— Misericordia (Benedettini) 473.
— S. Sebastiano 478. 482.
— S. Sofia 22. 41. 68. 127. 468. 502. 504.
— S. Spirito 469.
— Cappella dell'Arena 20. 35. 48.
— — di S. Giorgio 20. 121.
— — del Podestà 20.
— Scuola del Santo 448. 466.
— Museo civico VIII f. 25 ff. 54. 127. 466 f. 476. 478. 514. 553.
— Samml. Barbieri 459. 471.
— — Capodilista 476.
— — Dondi-Orologio 120. 459. 478. 482.
— — Dr. Fusaro 183. 459. 471.
— — Gradenigo 460. 463. 478.
— — Scotti 459.
— — M. da Strà 459.
Paglia, Ernico 198.
Palazo 567.

Paleologos, Johannes, Kaiser 9.
— Margherita 242. 588.
Panetti, Domenico 322.
Paoletti, Pietro 42. 188. 451. 515. 517.
Paolo della Pergola 10.
Parenzano (Parentino) Bernardino 52. 57. 61. 96. 478.
Paride da Ceresara 362.
Paris. Sorbonne 15.
— Louvre, Mantegna, Kreuzigung 45. 157. 163 ff. 176. 276. 460.
— — — Mad. d. Vittoria IX. 292. 306. 323 ff. 334 f. 337 f. 348. 369. 422. 450. 462. 558 ff.
— — — Parnass 142. 336. 365 ff. 464. 588.
— — — Sieg der Tugend 365 ff. 374 ff. 464. 588.
— — — Urteil Salomos 111. 388. 464.
— — — u. Costa 365 ff. 376 ff. 464. 577. 580.
— — — zug. (Legat Nath. Rothschild) 478.
— — Bellini, Jac. 39 ff.
— — Girolamo dai Libri 339. 463.
— — Justus van Gent 197.
— — Leonardo (Zeichnung) 362.
— — Parenzano 57.
— — Perugino 365 ff.
— — Zeichnungen: 109. 421 f. 465 f. 481. 483. 485.
— Bibl. Nat. Cab. d. estampes 110. 466 f. 481. 483 ff.
— École des Beaux-Arts 109. 481. 485.
— Samml. Me André 99. 120. 340. 459. 463. 475. 477.
— — Cernuschi 255. 471.
— — Galichon 483.
— — Reiset 340. 463. 472.
— — Edm. de Rothschild 429. 462.
Parma. Archivio 542.
— Dom 273. 463.
— S. Giovanni 273.
— Camera di S. Paolo 315.
— Galleria 63. 98. 120.
— Palazzo del Giardino 468. 472.
Parmigianino, Francesco 505.
Parrhasios 488. 492. 505.
Parthey, Gustav 482 f.
Passavant, J. D. 343. 406 ff. 463 ff. 480. 483. 485 ff.
Pastor, Ludwig 193.
Patricolo, Achille IX. 363.
Paul II., Papst 5. 11. 17. 178 f. 199. 267. 302.
Paulus Aemilius 302.
Paulus, Augustinermönch 183.
Pausias 495.
Pavesi, Albertino 521 f. 525.
Pavia 181. 201. 521.
— Galleria Malaspina 477.
Pazzo, Marsilio 119.
Peregrino da Cesena 429. 483.
Perino del Vaga 506.
Persico, Gio. Batt. 472.
Perugia 203. 583.
— S. Pietro dei Benedettini 470.
— Galleria 450. 463.
Perugino, Pietro 203. 337. 359. 362. 364 f. 366. 369. 456. 495. 497. 569 f. 576.
Peruzzi, Baldassare 273. 508.
Pesaro, Bibl. Olivieri 498.
Pessinus 382.
Pest. Museum (Samml. Rath) 466. 481.
Petersburg. Eremitage 460. 483.
— Samml. Stroganoff 475.
Petrarca 9. 11 f. 16. 31. 185. 199. 264. 293. 297. 366. 472. 488. 568.
Petriolo, Bäder von 194. 199. 520.
Phidias 492 f. 507.
Phillips, Claude 462.
Photographische Gesellschaft in Berlin 459 ff.
Piccinini, Niccolò 178.
Pickering, Maler 296.
Pico della Mirandola, Alessandro 472.
— Giovanni 258 f. 318.
Piemont, Malerschule 450.
Piero della Francesca 2. 52. 64. 79. 82. 86. 103 f. 108. 166 ff. 271. 320. 440. 445. 450. 490. 495. 497.
Pietro da Caneto, Fra. 561 f.
— da Nuvolara 564.
Pietrucci, Napoleone 515.
Pignorius, Laurentius 183. 509.
Pini, Carlo 542.
Piot, Eugène 365.
Pisa, Camposanto 204. 235. 525.
Pisano, Vittore 35. 40. 52. 60 f. 64. 69. 76. 189. 197. 201. 221. 476.
Pius II., Papst 5. 179. 181. 193 f. 313.
Pizacomunis, Antonius 538.
Pizzolo, Niccolò 24. 30. 52 f. 57. 67. 73. 75. 79. 83—95. 474. 480 f. 502.
Platina, Bartolommeo Sacchi 5. 194 ff. 258. 422.
Plautus 200. 297. 301. 521. 568.
Plinius 185. 485.
Plutarch 9.
Po, Fluss 201.
Poggio Bracciolini 179. 206.
Pola, Bogen der Sergier 304.
Polidoro 505. 555.
Poliziano, Angelo 200. 211. 238. 258 f. 299 f. 311.
Pollaiolo, Antonio 397. 400. 412. 504.
— Schule der 484.
Polyklet 440. 492.
Pomponius Laetus 5.
Pontanus, Jovianus 422. 566.
Pordenone 506.
Porretta, Bäder von 210 f. 258. 528.
Portheim, Fr. v. 109. 406. 410. 417. 485.
Portioli, Attilio 194. 199. 326. 422. 496. 520. 559. 561 f. 567.
Postille, Joh. Franc. a. 538.
Praxiteles 507.
Premi, Photograph 461 ff.
Prendilacqua, Francesco 196.
Previtali, Andrea 460.
Propertius 199.
Protogenes 492. 505.
Ptolemäus 556.
Pungileoni, Luigi 584.
Putelli, Bernardo 540.
Puteus, Matthäus s. Del Pozzo, Matteo.
Puy-de-Dôme, Dép. 149.
Pygmaleon 507.

Quadrio, Fr. Xav. 22. 488.
Quercia, Jacopo VI. 457.
Quiricius de Murano 63.
Quistello 569.

Radersleben, Samml. von Quast 482.
Raffael 2. 99. 135. 142. 151. 165. 185. 206. 223. 226. 242. 260. 264. 273. 292. 296. 306. 311. 323. 331 ff. 338. 362. 395. 398. 418. 427. 429. 442 f. 452 f. 456. 460. 466. 481. 496 ff. 505 f.
Raffaele, Fra 547.
Raffaello Toscano 268. 288. 293. 297. 364. 506 f.
Rainoldo, Antonio 514.
Ravegnani, Benintendi 9.
Ravenna 414. 467. 564.
Redini, Fra Girolamo 326 f. 558 ff. 561.
Reggio 302. 534.
— Samml. Bisch. P. Coccapani 468. 473.
Rembrandt 187 f. 207. 217 f. 267. 275. 399. 417. 427. 429. 442. 452. 466. 483.
Remenio, Giovanni 537.
Reni, Guido 455.
Renier, Rodolfo s. Luzio.
Rennes, Museum 487.
Resilao, pittore 54.
Reumont, Alfred von 155. 302.
Revere, Schloss bei Mantua 205.
Rezzolo, Schloss bei Mantua 569.
Rhodos 178.
Ricci, Corrado 273. 446.
Richelieu, Kardinal 365. 464.
Richmond, Samml. Sir Francis Cook 476.
Richter, Jean Paul 161. 460.
Ridolfi, Enrico IX.
— Carlo 54. 189. 371. 454. 463. 468 ff.
Rivoli, Masséna, Duc de 402. 534.
Rizzo, Antonio 59. 203.
Rom IX. 2. 6. 8. 16. 23. 45. 149. 206. 211. 217. 220. 239 f. 284 f. 286. 299. 302. 360. 370. 381 ff. 400. 483. 527. 545 ff. 563 f. 588.
— Akademie 186.
— S. Apostoli 271 f. 310.
— S. Lorenzo in Damaso 179.
— S. Pietro 185. 202.
— Vatikan. Stanzen 306. 311. 362.
— — Galleria 226. 266. 466. 475.

Rom, Vatikan. Belvedere 212. 216 f. 311 ff. 348. 352. 373. 468. 496. 499 ff. 503. 508. 510 ff. 545 ff. 551.
— — Museo Pio-Clementino 313.
— Capitol, Galleria 470.
— Campo dei Fiori 172.
— Villa Farnesina 273.
— Galleria Nazionale 63. 466.
— Lateran, Gallerie 54.
— Samml. Binetti 460.
— — Borghese 427. 436. 452. 481.
— — Doria Panfili 57. 475. 478.
— — Giov. Maldura 471.
— — Christine von Schweden 471.
— — Sciarra 479.
— — Graf Stroganoff 466. 484.
— — Kard. Valenti 463.
— Aurelianische Mauer 277.
— Cestiuspyramide 277. 304.
— Colosseum 277.
— Marcaurelstatue u. Säule 304.
— Quirinal, Rossebändiger 163. 304.
— Titusbogen 303.
— Torre di Nerone 277.
— Trajanssäule 304.

Romantiker 187.
Ronca bei Verona 240.
Roncoforte 556.
Rooses, Max 452. 462.
Rosetti, Gio. Batt. 459. 476. 478.
Rosetto, Biagio 567.
Rosini, Giovanni 185.
Rosmini, Carlo 13. 155. 183. 196.
Rossi, Umberto 541.
— Vittorio 4. 32. 186.
Rosso Fiorentino 506.
— Giovanni 534.
Rovellasca bei Saronno 39.
Rovere, Giovanni 206. 220. 251. 292. 541 f.
Rovida 557.
Rubbiani, Francesco 414. 467.
Rubens, P. P. 294. 452. 462. 467.

Sabbadini, Remigio 13.
Sacchetta, Schloss bei Mantua 582.
Saggio, Zaccaria (da Pisa) 124. 192. 194. 229. 518 f. 520 f.
Sainsbury, W. Noel 294. 296.
Salimbeni, Antonio 521 f. 554.
Salviati, Francesco 506.
— Giuseppe 506.
Samuele, Maler 220. 522 f.
Samuele da Tradate 19. 184. 190. 523.
Sandford, Sammlung 476.
Sanfermo, Notar 521.
Sannazaro, Jacopo 453. 483. 493.
Sansovino, Francesco 54. 473.
Santacroce, Francesco 460.
— Girolamo 460.
Santi, Giovanni 273. 275. 453. 493 ff. 554.
Sanuto, Marin 325. 364. 435. 585.
Saraceno 553.
Sasso, Gio. Maria 152. 459. 463.
Saviola, Schloss bei Mantua 202. 536.
Savonarola, Girolamo 5. 355. 357.
— Michele 32. 103.
Scala, Familie der 264.
Scalamonte, Francesco 19. 184. 524.
Scaldamazi 558.
Scaliger, Julius Caesar 422. 508 f.
Scannelli, Francesco 454. 509.
Scarampo, Niccolò und Luigi 179.
Scaramuccia, Luigi 510.
Scardeone, Bernardino 18. 22. 29. 53. 68. 118. 127. 141. 178 f. 186. 303. 378. 428. 468. 471 f. 501 ff.
Schedel, Hartman 428.
Scherillo, M. 493.
Schiavone, Gregorio 25. 31. 52. 54 f. 56. 58 ff. 74. 76. 87. 93. 478. 502.
Schivenoglia, Andrea 193. 257.
Schleissheim, Gallerie 462.
Schlosser, Julius von 16. 35. 60.
Schmarsow, August 79. 103. 268. 273. 474.
Schöne, Richard 186.
Schongauer, Martin 340.
Schubring, Paul 35. 60.
Schumacher, Fritz 202.
Schwerin, Gallerie 460.
Scipio, P. Cornelius 303. 361. 381 ff. 385.
Scola, Ognibene 17.
Scorzarolo 552.
Scultor, Adamo 487.
Selvatico, Pietro Estense 25. 31. 67. 185. 459 ff. 514.
Serlio, Sebastiano 273. 306. 453. 498. 509.
Sernide, Schloss bei Mantua 202. 569.
Serravalle, Schloss bei Mantua 569.
Sestola, Girolamo, detto Cholgia 588.
Sforza, Francesco, Duca di Milano 56. 178. 318.
— Galeazzo Maria, Duca di Milano 258. 324.
— Gian Galeazzo, Duca di Milano 215. 324. 538. 545.
— Isabella, Duchessa di Milano 564.
— Lodovico il Moro, Duca di Milano 250. 282. 324. 417.
— Giovanni, da Pesaro 471.
Sichia, Ort im Mantuanischen 257.
Siena, Schule von 2.
— Palazzo Pubblico 264.
— Istituto di Belle Arti 462.
Sigismund, Kaiser 196. 198.
Signorelli, Luca 2. 319. 457.
Simone di Martino 264.
Sixtus IV., Papst 266. 282.
Socaciano, Antonio 545.
Socrates 496.
Sodoma, Gio. Ant. Bazzi 273. 452. 466.
Sophonisbe 385. 465.
Soranzo, Conte Pietro 364.
Spacini, Giovanni, da Cavriano 570.
Spagnuoli, Battista, Mantuanus 483. 491 ff.
Sperandio, Medailleur 181. 203. 261.
Speth, B. 476.
Spinelli ò Connel, Hetty 488 f.
Springer, Anton 427. 452.
Squarcione, Andrea (Mantegna) 468. 488. 490. 521. 525.
— Francesco 21 ff. 23 f. 37. 41 ff. 51 ff. 57 ff. 67 ff. 73 f. 83. 96. 112 f. 118. 121. 179. 204. 235. 239. 378. 501 ff. 511. 514. 516.
— Joannes 501.
Stefani, S. F. 29. 516.
Stefano da Ferrara 32.
Stivini, Odoardo, Notar 588.
Stoke, Samml. Labouchere 476.
Strigii, Giovanni 524.
Strixner, Joh. Nepomuk 466.
Strozzi, Onofrio di Palla 18. 119.
— Palla di Noferi 9 ff. 18. 47.
Suetonius 303. 382.
Sunderland, Samml. 464.
Supino, Igino 22. 235. 525.
Symonds, I. A. 4.

Taddei, Photograph 460.
Taja, Agostino 313 f. 468. 510 f. 513.
Talpa, Bartolo 254. 258. 263.
Tamme, Photograph 463.
Taramelli, Photograph 459. 479.
Taro, Schlacht am 256. 325.
Tasso, Torquato 7.
Tegrimus, Nic. 302.
Teniers, David 461.
Teofila, Suora 567.
Teplitz, Samml. Graf Clari-Aldringen 306.
Terentius 200. 297. 568.
Térey, Gabriel von 452.
Thalia 489.
Thausing, Moriz 452. 483.
Theodorich (Dietrich) von Bern 175.
Thode, Henri 127. 253. 463. 476.
Thomasinus, Jac. Phil. 178.
Thuasne, L. 312.
Tiber 382.
Tibullus 199.
Ticozzi, Stefano 581.
Timanthes 505.
Tiraboschi, Girolamo 8. 15. 184. 186. 196. 362. 524.
Titolivio Padovano, Maler 59.
Tizian 125. 159. 206. 264. 267. 284. 331. 442. 445. 453. 587 f.
Toller, M. 476.
Tomaso da Sarzana s. NicolausV., Papst.
Tomaso, orefice (?) 541.
Tomeo, Leonico 23.
Tondo, Maler 220. 292. 556.
Topina, Bartolino, il filosofo, Maler 220. 558.

Torelli, Guido 528 f. 540. 587.
Torraca, Francesco 300.
Torrechiara, Schloss bei Parma 56.
Torrigiani, Bartolomeo 216.
Toscana 23. 37. 44. 133. 370.
Toscanelli, Paolo 318.
Tosetti, Filippo 471.
Tours, Museum 157. 163. 165 ff. 171. 279. 460.
Traversari, Ambrogio 9 f. 197.
Treviglio 171.
Trevisano, Zaccaria 9.
Treviso, Biblioteca Capitulare 184. 524.
— Haus Via S. Agostino 467.
— Haus Via Fiumicelli 467.
— Privatbesitz 460.
Tribraco, Pietro 198.
Tridapalus, Diomedes 540.
Triompho s. Salimbeni, Antonio.
Trissino, Giov. Giorgio 358.
Tromboncino 563.
Tschudi, Hugo von 60.
Tucia 385. 465.
Tura, Cosmè 52. 57. 59. 322. 450. 490.
Turin, R. Biblioteca 481. 484.
— Bibl. Nazionale 485.
— R. Galleria 55. 63. 339 ff. 463.
— Samml. Marchese d'Harache 479.

Uccello, Paolo 20. 32. 34. 47 f. 52. 103. 112. 121. 213. 233. 235. 264. 379.
Udine 298.
Ugolini, Baccio 199.
Ulixes, Dichter 22. 453. 488.
Ungarn 119.
Urbani de Ghelthof, G. M. 186.
Urbino 8. 195. 197. 275. 324. 496. 586.

Vairanus 196.
Valenti 560.
Valla, Lorenzo 197.
Valle, Girolamo 18. 119. 471.
Vallona 556.
Vasari, Giorgio 18. 20 ff. 29. 33 f. 41. 53 f. 60. 68. 85. 93. 118 f. 121. 133. 139. 142. 185. 187 f. 213 f. 216. 218. 224. 239 f. 272. 287. 302. 312 ff. 326. 331. 393. 398 ff. 429. 440. 448 f. 453 f. 459 ff. 499 ff. 504. 563.
Vasconcellos, Joaquim 498.
Veia, Ponte di 276.
Velazquez 267. 313. 429.
Velleius, Paterculus 382.
Velletri, Museo Borgia 460.
Venedig 8 ff. 29. 31 f. 47. 59. 120. 155. 179. 195. 198. 203. 211. 226. 282. 317 f. 322. 324 f. 371. 496. 502. 517. 524. 537. 545. 554. 563 f. 568. 573. 577. 584 f.
Venedig, Kunstschule von 2 ff. 8 ff. 29. 31. 35 ff. 47. 52 ff. 60 f. 64. 66. 70. 93. 133. 143. 158 f. 173 f. 233. 238. 378. 447. 449.
— Dogenpalast 44. 71. 203.
— Accademia (Gallerie) IX. Mantegna, H. Georg 230 ff. 241 f. 461.
— — Mantegna zug. 478.
— — Bellini, Jacopo 39.
— — Benaglio, Fr. 60.
— — Vigri, Catarina zug. 58.
— — Vivarini, Antonio 38. 158 f.
— — Zeichnungen 427. 466. 481 f.
— Museo Correr 63. 463. 466. 474 ff.
— Galleria Querini-Stampaglia 151. 460.
— Archivio di Stato 514 ff.
— S. Francesco d. Vigna 63.
— S. Giobbe 476.
— S. Marco 8. 62. 233.
— S. Maria Maggiore 462.
— Scuola di S. Giovanni Evangelista 133. 515.
— Scuola di S. Marco 54.
— Spedale d. Incurabili 470.
— Samml. Contarini, Michiel 459.
— — Cornaro-Mocenigo 464.
— — De Tassis, Ottavio 473.
— — Franchetti IX. 148. 340. 343 ff. 372. 463. 583.
— — Gradenigo 344.
— — Layard 450. 466. 477.
— — Manfrin 58. 461.
— — Oliva, P. Anselmo 469. 473.
— — Pighetti, Jacopo 470.
— — Zio, Francesco 472.
— Kunsthandel 460 f.
Venetien VI f. IX.
Venier, Familie 11.
Venturi, Adolfo 22. 32. 41. 45. 57. 59 f. 203. 273. 321. 450. 462 f. 470 f. 481. 488. 514. 575. 582.
Venus 366 f. 391. 489. 580.
Vercelli 325. 328.
Vergerio, Pier Paolo 9. 17. 566.
Verlas, Francesco 450.
Vernarecci, Augusto 471.
Verona 2. 14. 31. 155 f. 174 ff. 185. 187 ff. 191. 203. 218. 224. 240. 264. 276. 282. 360. 429. 468. 517. 520. 549.
— Malerschule von 52. 59 ff. 264. 447 f.
— S. Anastasia 448. 466. 483.
— S. Bernardino 61. 171. 448. 460 f.
— Dom 448.
— S. Maria in Organo 188. 204. 206. 293. 331. 448. 500. 562 f.
— Monasterium Montanum 491.
— S. Nazaro e Celso 272.
— S. Zeno 61. 68. 154—172. 175 ff. 179. 190. 192 f. 319. 330. 338. 410. 448. 460. 476 f.
Verona, Haus bei S. Fermo in Pescaria 479.
— — Piazza d'Erbe 479.
— — Piazza del Lago 473.
— — des Giolfino 448. 479.
— Museo Civico 39. 57. 60. 63. 133. 339 f. 448. 460. 463. 466. 475. 478. 483.
— Biblioteca Capitolare 184. 490.
— Samml. Angeli 478.
— — Bernasconi 470. 475.
— — S. Bonifazio 469 f.
— — Calduna 472.
— — Curtoni 472.
— — Moscardo 469.
Verrocchio 235. 336.
Vertue, Georges 461. 470.
Viadana, Schloss im Mantuanischen 536.
Vianello, Michele 37. 362. 367. 569.
Viani, Antonio 435. 567.
Vianini, Gio. Batt. 468.
Vicenza 21. 240.
— S. Lorenzo 449.
— Samml. Trissino 459.
Vigilio, Francesco 198.
Vigri, Catarina 58.
Vilimpenta, Schloss im Mantuanischen 202. 556.
Virgilius 5. 194. 198 f. 221. 421 f. 491. 566.
Visconti, Cecilia Bergamina 359.
— Filippo Maria 198.
— Gian Galeazzo 201.
Vitelliana s. Viadana.
Vitruv 185. 292. 497. 551.
Vittorino da Feltre 9 f. 13 f. 17. 155. 196 ff. 201.
Vivarini da Murano, Kunstweise der 25. 46. 54 ff. 63. 114. 130. 141. 476. 478.
— Antonio 28. 35. 37 ff. 43. 46. 50. 52. 54 f. 62 f. 143. 158 f. 224.
— Bartolommeo 37. 52 f. 62 f.
Vivian, Lord, Samml. 381. 464.
Vivianello 582.
Voigt, Georg 4. 8. 155. 178. 186.
Volta, Ort im Mantuanischen 569.
Volta, Leopoldo Camillo 185. 195.
Vosmaer, Carl 452.
Vulcan 368 ff.

Waagen, G. F. 304. 451. 460 ff.
Wastler, Josef 298.
Watteau, Antoine 187.
Weizsäcker, Heinrich 478.
Wickhoff, Franz 484.
Wien, Akademie 339. 463. 466.
— Albertina IX. 462. 466. 481 ff. 485 f.
— K. K. Museum. Mantegna, Sebastian 148. 175 ff. 179. 193. 238 f. 461.
— — — Triumph Cäsars 462.
— K. K. Hofbibliothek 409. 486.
— Samml. Artaria 484.
— Samml. Liechtenstein 480.
— Friede von 157.

Willet, Henry Esq., Samml. 477.
William III., König von England 296.
Wilton House, Samml. Lord Pembroke 474.
Wimborne, Lord, Samml. 58.
Windsor Castle. Zeichnungen 170. 474. 480.
Winterberg, C. 104.
Woltmann, Alfred 452.
Woodburn, Samml. 480.
Woodward, W. H., Samml. 196.
Wychgram, Jacob 16.
Yriarte, Charles 216. 252. 358. 362 f. 474.
Zaccaria da Pisa s. Saggio, Zaccaria.
Zambelli, Gio. Batt. Notar 579.
Zanetto da Milano pittore siehe Bugatti, Zanetto.
Zani, Abb. Pietro 141. 406. 466. 485.
Zanotto, Francesco 471.
Zenale, Bernardino 61. 505. 508.
Zeno, Carlo 9.
Zeuxis 491 f. 507.
Ziletti, Innocenzo 185.
Ziron 560.
Zoan Andrea, Kupferstecher 208 f. 293. 343. 354. 368. 392. 394. 402. 404. 410 f. 418. 431. 456. 463. 465 ff. 480. 482. 484 ff. 530. 534.
Zoan Luca da Novarra 530.
Zoppo, Marco 24. 52. 56 ff. 203. 450. 475. 521.
Zotto, Angelo 53.
— Marco (Zoppo?) 502.

Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte
Rom

E004010042ED29E1

GEN. 1998

ANTONIO AGNOLETTO
LIBRI
VIA P. A. MICHELI, 40-B-C
00197 ROMA