

STUDIEN ZU MANTEGNA UND DEN BILDERN IM STUDIERZIMMER DER  
ISABELLA GONZAGA

VON RICHARD FOERSTER

II

DIE BILDER DES STUDIOLO DER ISABELLA GONZAGA IN MANTUA

Ungefähr um dieselbe Zeit, in welcher, wenn unsere Vermutung das Richtige trifft, die Zeichnung des British Museum entstanden ist, nämlich am 15. Februar 1490, zog Isabella Este als neuvermählte Markgräfin in Mantua ein. Es hätte nicht der Bitte Mantegnas an Battista Guarino, ihren ehemaligen Lehrer in Ferrara, um eine Empfehlung, nicht der warmen Fürsprache, welche dieser darauf von Verona aus am 22. Oktober jenes Jahres bei ihr einlegte,<sup>1)</sup> bedurft, um ihr Auge auf den Künstler zu lenken. Brachte sie doch nicht nur lebhafteste Teilnahme für Kunst und Wissenschaft, sondern auch eine ganz besondere Vorliebe für die Antike mit. Konnte Guarino aber schreiben: »in seiner Kunst hat er nicht seinesgleichen«, so war er unbestritten der erste Meister in »antikischer« Art. Hatte ein anderer Veroneser, Felix Felicianus, ihm seine Sammlung lateinischer Inschriften gewidmet: »*quia te huiusmodi antiquitatis investigandae promptissimum amantissimumque percepi*«, so war auch der von ihm in der Widmung (*idibus Ianuariis MCCCCLXIII*) geäußerte Wunsch in Erfüllung gegangen: »*te fieri perquam doctissimum atque omnibus in rebus praeclaris consumatum virum evadere*«. <sup>2)</sup> Es konnte nicht fraglich sein, dass sie an ihn zuerst zu denken hatte, wenn sie den Plan fasste, ihr Studierzimmer (*studio*,

---

<sup>1)</sup> Der Brief, ein Muster von Feinheit, lautet: *Miss. Andrea Mantegna me pregò assai che lo raccomandasse ala V. Ex.<sup>ta</sup> persuadendose che le mie parole siano appresso quella de alcun momento. Alquale io riposi che li homini virtuosi quale e lui non bisognano apresso la Vostra S. de raccomandatione perche da se la e inclinatissima ad amare e favorire che lo merita et che pur lo farei: et cosi prego quella lo vogli acarecciare et farni bona stima perche in vero lui oltre la excellentia del arte sua in la quale non ha pare, egli e tuto gentile: et la Vostra S. ne pigliara mile boni constructi in designi et altre cose che accadera: lui e apto fare honore a quello Ill.<sup>mo</sup> S. et a quella cita Braghirolli, a. a. O. p. 202.*

<sup>2)</sup> Maffei, Verona illustrata II p. 519.

*studiolo, camerino, paradiso*) zu einem Heiligtume der Kunst zu machen, auch wenn es nur die ersten Maler Italiens sein sollten, welche zur Ausschmückung desselben berufen wurden.<sup>1)</sup> Und so übertrug sie ihm nicht nur ein, sondern zwei Gemälde,<sup>2)</sup> und diese wurden den folgenden Künstlern nicht blofs in malerischer Hinsicht als Vorbilder, sondern auch als Mafsstab in den Dimensionen hingestellt. Es verstand sich von selbst, dass Isabella, als sie das »alte Schloss« (*castello vecchio*) verließ, die Bilder in ihr neues Studiolo in der *Corte vecchia* überführte.<sup>3)</sup> Dort wurde, lange nach ihrem Tode, ein Inventar von ihnen aufgenommen.<sup>4)</sup> Dort blieben auch sämtliche Bilder bis zum Jahre 1632,<sup>5)</sup> in welchem sie Richelieu für sein Schloss du Plessis in Richelieu kaufte, aus dem sie 1801 in den Louvre überführt wurden.<sup>6)</sup> Hier sind

<sup>1)</sup> Dies spricht Isabella selbst aus in dem an ihren Vertrauensmann Francesco Malatesta gerichteten Briefe vom 15. September 1502: *Desiderando mi havere nel camerino nostro picture adhistoria de li excellenti pictori che sono al presente in Italia* (Braghirolli a. a. O. II p. 159 n. IV).

<sup>2)</sup> Ausserdem zwei Sopraporten in Bronzeton (vergl. das Inventar in Anm. 4 nr. 5 und 7).

<sup>3)</sup> Yriarte, *Gazette des beaux-arts* t. XIII p. 190. 382 und *The Art Journal* 1898, 41 ff. (wo das im South Kensington Museum befindliche Modell des ersten »studiolo« abgebildet ist).

<sup>4)</sup> Da wir auf dieses Inventar im folgenden ständig zurückgreifen müssen, bringe ich es hier aus dem *Archivio storico italiano*, Appendice t. II, Firenze 1845, p. 324 ff. (etwas weniger vollständig in Carlo d' Arco, *Notizie* t. II p. 134 n. 174 wenigstens, soweit es sich auf die hier behandelten Gemälde bezieht, zum Abdruck:

*Le infrascritte robbe si sono trovate nello studio, che è in corte vecchia appresso la Grotta.*

1. *Un quadro di pittura di mano del già M. Lorenzo Costa pittore, con diverse figure dentro, ch' è dallato della finestra, a man destra, e con verdure dentro, et una Incoronatione.*
2. *È più, un altro quadro di pittura appresso el soprascritto, ne la medema facciata, di mano del già Pietro Perugini, nel qual è dipinto diversi amorini, et altre figure de Ninfe stimulate da detti amori, con alcuni alberi e verdure.*
3. *È più, un altro quadro di pittura appresso el soprascritto, nela medema facciata, di mano del già M. Andrea Mantegna, nel qual è dipinto un Marte e una Venere che stano in piacere, con un Vulcano et un Orpheo che sona, con nove Ninphe che balano.*
4. *È più, due quadri posti dal capo dela porta, ne la intrata, di mano del già Antonio da Coregio, in uno de' quali è dipinto l'istoria di Apolo et Marsia, ne l'altro è tre Vertù, cioè Giustitia et Temperantia (et Fortezza), le quali insegnano ad un fanciullo misurare el tempo, a ciò possa esser coronato di lauro et acquistare la palma.*
5. *È più, un quadro finto di brongio, sopra a la detta porta, di mano di M. Andrea Mantegna, con quatro figure dentro.*
6. *È più, un altro quadro, a man sinistra de la finestra, de mano di M. Lorenzo Costa, in lo qual è depinto un archo triumphale e molte figure che fano una musica, con una fabula di Leda.*
7. *È più, un altro quadro finto di brongio, posto sopra a la porta, ne lo intrare ne la Grotta, di mano del detto Mantegna, in lo quale è depinto una nave di mare, con alcune figure dentro, et una che cascha ne l'acqua.*
8. *È più, un quadro di pittura, posto allato sinistro de l'intrata de la Grotta, di mano de Andrea Mantegna, nel quale è depinto la Vertù che scaccia li Viti, e vi è l'Otio condotto da la Inertia, e la Ignorantia portata da la Ingratitudine et Avaritia.*

<sup>5)</sup> Nur die zwei Bilder Correggios gelangten bereits 1628 in den Besitz Karls I von England, 1650 nach Paris, zuerst in Privatsammlungen, dann in den Louvre (Jul. Meyer, *Correggio* S. 354).

<sup>6)</sup> Yriarte, *Gazette des beaux-arts* 3 per. t. XIV (1896 p. 129).

sie seit Friedrich Schlegel<sup>1)</sup> viel bewundert,<sup>2)</sup> aber noch keiner wissenschaftlichen Erörterung unterzogen worden,<sup>3)</sup> so dass sie teilweise noch gar nicht oder falsch gedeutet sind. Dies nachzuholen ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Vorangeschickt sei die Bemerkung, dass Isabella selbst eine starke Einwirkung auf den Gegenstand der Bilder hatte und dass der Gedanke, welcher durch alle hindurchklingt, ein ähnlicher ist wie in der zuerst betrachteten Zeichnung Mantegnas, nämlich der Gegensatz von *πνεῦμα* und *σῶμα*, Geist und Fleisch, Tugend und Laster.

Indem wir die Reihenfolge, in welcher die Bilder entstanden sind, festhalten, beginnen wir mit denen des Mantegna. Es sind Temperabilder, aber gefirnisst. Über ihre Entstehungszeit sind uns nur sehr wenige Nachrichten überliefert. Da Mantegna in Mantua lebte, wurde alles mündlich zwischen ihm und Isabella abgemacht. Nur das scheint festzustehen, dass er bereits im September 1493 mit ihnen beschäftigt war und dass sie 1497 vollendet wurden.<sup>4)</sup> Welches von beiden, der »Parnass« oder »die Austreibung der Laster«, das frühere ist, vermögen wir nicht zu sagen. Doch möchte ich für die Vermutung, dass »die Austreibung der Laster« das jüngere ist, anführen, dass demselben im wesentlichen dasselbe Programm zu Grunde liegt, wie dem nächstfolgenden, dem des Perugino. Jedenfalls stehen sich dieses Bild des Mantegna und das des Perugino so nahe, dass es angezeigt ist, sie in der Betrachtung nicht auseinander zu reißen.

## 1.

Wir beginnen daher mit dem Parnass. Einer Beschreibung der einzelnen Figuren sind wir überhoben. Um so mehr müssen wir suchen die richtige Gesamtaufassung des Bildes zu gewinnen. In Bezug auf diese befinde ich mich in vollem Gegensatze gegen Thode, welcher sich (Mantegna S. 103) folgendermaßen äußert: »Das Bild stellt das Reich der Liebe und der Kunst dar. . . . In ihrem (der Venus) Anblick versunken und von ihrem Zauber gefesselt, weilt der Kriegsgott, seines wilden Berufes vergessend, an ihrer Seite, unbekümmert um den durch den spottenden Amor aus seiner Arbeit aufgeschreckten Vulkan, der aus dem Dunkel seiner Schmiedehöhle den lichten Glanz des glückseligen Paares gewahren muss. Wo die Liebe über die Zwietracht siegt, wird die Liebe zum seligen Traum künstlerischen Spieles; der Frieden des Parnasses ist der Venus Werk. Unter ihrem Schutze und von ihrem Anblicke begeistert findet Apollo auf seiner Lyra die Weisen, nach denen der Musenchor den leichtbeschwingten Reigen schlingt, und gern vergisst, vom süßen Blick der holden Tänzerinnen gebannt, Merkur den rastlosen Schritt, um, auf den Pegasus gelehnt, im Schauen und Hören sich zu verlieren. War dieses Bild eine

<sup>1)</sup> Er sah sie 1802 und erklärte: »Vor keinem Gemälde habe ich öfter und länger verweilt, als vor zwey allegorischen Bildern des Mantegna« (Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Sämtl. Werke, 6. Bd., Wien 1823, S. 12).

<sup>2)</sup> Vergl. Levéque, Rev. des deux mondes (1868) vol. 76 p. 61 ff.; Paul Mantz, Gazette des beaux-arts t. XXXIV (1886) II p. 120.

<sup>3)</sup> Yriarte hat sich in einer Reihe von Aufsätzen, welche in der Gazette des beaux-arts t. XIII—XV erschienen sind, erfolgreich mit der Entstehungsgeschichte der Gemälde beschäftigt. Wo er sich auf ungedrucktes Material stützt, bin ich auf ihn angewiesen. Um die Deutung der Gemälde hat er sich, wie auch Müntz, Histoire de la Renaissance I p. 306. II p. 62, 281, nicht bemüht.

<sup>4)</sup> Yriarte a. a. O. t. XIII p. 395.

schmeichelnde Verheißung der Friedensfreuden, welche Isabella ihrem auf beständigen Kriegsunternehmungen fern weilenden Gatten in ihrem Musenhofe bereitete? Mantegna wusste die Zauberformel für ihren Wunsch zu finden« u. s. w. Die Venus des Parnasses ist eine Ehebrecherin. Nicht Mars, sondern Vulkan ist ihr Gemahl. Und steht nicht fast überall über der Geschichte von Vulkan, Venus und Mars das Wort,

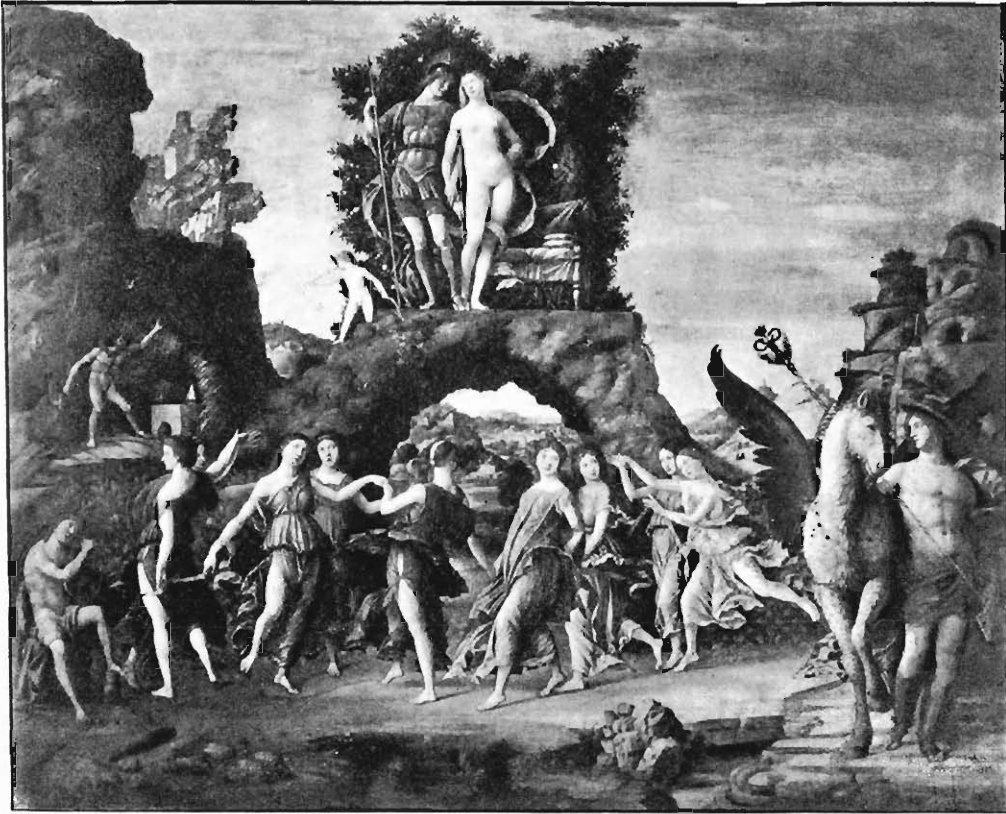


Abb. 1. Andrea Mantegna  
Der Parnass  
Im Museum des Louvre zu Paris

welches ihr Vater, Homer, über sie gesetzt hat: »Niemals frommt schlimme That; der Langsame fasset den Schnellen«?<sup>1)</sup> So lässt auch Botticelli in seinem »Mars und

<sup>1)</sup> Od. VIII 329. Vergl. auch Boccaccio de geneal. deor. IX 1. 5. Hinck, Annali dell' Istituto (1860) 97 ff. Dilthey, Über einige Bronzebilder des Ares (Bonner Jahrb. 1873) S. 16. Petro Perugino hatte gemalt »la storia quando Vulcano cuopre con la rete Venus et Marte« (Braghirolli a. a. O. II p. 281 n. LV); desgleichen ein Unbekannter in einem Zimmer des Bankhauses von Agostino Chigi in Rom mit der charakteristischen Beischrift:

*Mars, Venus, et Natus, Somnusque paterque Lyæus  
Sint procul: is quoniam Mercurii est thalamus*

(Gnoli, Archivio storico dell' Arte I 174) und Cosimo Tura im Palazzo Schifanoja in Ferrara (Harck, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. V S. 106).

Venus« (in Berlin) Satyrkinder, als Verkörperungen des Lasters,<sup>1)</sup> neben dem Paare Kurzweil treiben.

Und man wende nicht ein, Mantegna habe Mars und Venus als Ehepaar gefasst. Dem widerspricht, dass er nicht vergessen hat, den Vulkan in seiner Höhle am Feuer stehend zu bilden, ja sogar drohend den linken Arm gegen Amor, der ihn reizt, indem er mittels eines Rohres in das Feuer des Herdes hineinbläst und seine Eifersucht entfacht,<sup>2)</sup> und gegen das Paar zu erheben und einen Ring in die rechte Hand zu geben.<sup>3)</sup> Jeder Beschauer weiß, welch übles Netz für das Lager des Paares aus seiner Schmiedearbeit hervorgehen wird. Weder siegt Venus in Mars über die Zwietracht, noch ist der Friede des Parnasses ihr Werk. Apollo steht weder unter ihrem Schutze, noch singt er von ihrem Anblicke begeistert. Das hat nicht einmal der hinreißendste Lobredner der *alma Venus*, Lukrez, im Eingange seines Lehrgedichtes, *de rerum natura*, behauptet. Und im Bilde blickt Apollo durchaus nicht zu ihr auf, sondern zu seinen Musen. Man könnte höchstens sagen, dass auch Mars und Venus an dem Gesange ihre Freude haben, obwohl sie doch nur mit sich selbst beschäftigt scheinen. Während, durchaus passend, zwischen Vulkan in der Höhle und dem Liebespaare in der Laube nebst Amor, ein Verkehr stattfindet, ist kein sichtbares Band zwischen der unteren und der oberen Scene. Jedenfalls ist das Reich, welches der Maler verherrlichen will, wie schon der räumliche Umfang und die Zahl der Figuren beweisen, das untere. Das obere dient diesem, wie als Gegensatz, so zur Hebung. Derjenige, welcher dem Gesange und Tanze der Musen seine Aufmerksamkeit widmet, ist Merkur, der Erfinder der Syrinx, welche er in der linken Hand hält, und sein Begleiter, Pegasus, zwar nicht erst die »Musenquelle«<sup>4)</sup> aus dem Boden schlagend — denn sie ist bereits neben ihm sichtbar —, wohl aber durch die Wendung des Kopfes und die Hebung des einen Hufes seine Teilnahme und so sich selbst als Musenross<sup>5)</sup> bekundend. Und der Teilnahme Merkurs entspricht der auf ihn gerichtete Blick der einen Muse. Die letzteren aber sind die Hauptfiguren des Bildes, und sie sind gerade die reinen (*ἀγνάι*), welche von Venus nichts wissen wollen.

<sup>1)</sup> Auch Poliziano (Giostra I 104. 122 ff., II 1. 3 ff.) ist nicht anders zu beurteilen, und Mario Equicola d' Alvetto führt in seiner der Isabella gewidmeten Schrift *Di Natura d' Amore* (di nuovo ricorretto, per Thomaso Porcacchi, Venetia 1583) libro I fol. 12<sup>v</sup> (letzte Zeile) nach Petrarca unter den von Cupido aus »*concupiscenza*« Bezwungenen gerade *Venere Marte* auf; vergl. auch fol. 27<sup>v</sup> *chi nasce quando Marte è nella casa di Venere, è lussurioso* nach Boccaccio a. a. O.; libro II fol. 85<sup>v</sup>. Die Wendung, welche Goethe in der 19. römischen Elegie der Geschichte gegeben hat, steht allein da.

<sup>2)</sup> Vergl. Poliziano a. a. O. II 1. 8: *l' foco suo gli mise in seno*.

<sup>3)</sup> Beides ist zwar nicht in der Braunschen Photographie, wohl aber im Stich von Danguin völlig deutlich.

<sup>4)</sup> *Fons Castalius* (Myth. Vat. I 130, II 112; Albericus de deor. imag. cap. 21) oder Hippokrene, welche in der Renaissance auf den Parnass versetzt wurde (vergl. Francesco Zambeccari und die Briefe des Libanios S. 238 f.).

<sup>5)</sup> Dass er dies erst in der Renaissance geworden, ist bekannt; dass er aber als solches, wie gewöhnlich (seit Lenz, N. Teutsch. Merkur 1796, 2 S. 285) gesagt wird, zuerst in Bojardos Orlando innamorato begegnet, scheint nicht richtig zu sein. Auch mit Merkur findet er sich in der Antike nicht gruppiert. An die bei Antoninus Liberalis Metam. 9 überlieferte Fabel, dass Pegasus beim Wettgesang der Musen mit den Töchtern des Pieros den Gipfel des vor Entzückung sich himmelwärts erhebenden Helikon niedergeschlagen habe, ist hier natürlich nicht zu denken. Aber Anlass zur Einführung des Pegasus könnte sie doch gegeben haben.

Denn wie ein Epigramm, welches — wenn auch mit Unrecht — keinen geringeren Namen als den des Platon trägt, sagt:

Α Κύπριε Μούσαισι κοράσιαι, τὴν Ἀφροδίταν  
 τιμᾶς ἢ τὸν Ἔρωτ' ὕμνων ἐφροσύλισσαι.  
 Καὶ Μοῦσαι ποτὶ Κύπριον ἄρει τὰ σταυρῶνα τῶνδ' αἰ  
 ἡμῶν δ' οὐ πίπταται τούτο τὸ παιδίσκιον

(Kypris sprach zu den Musen: »ihr Mägdlein, ehrt Aphroditen,  
 oder ich muss gegen Euch senden gewappnet Eros«.  
 Und es sprachen die Musen: »für Ares sind solche Worte;  
 nimmer jedoch an uns waget zu fliegen dies Kind«)

haben die Musen die Zumutung der Venus, ihr zu huldigen, dahin beantwortet: dieses Wort passt für Mars, nicht für uns, denen Amor nichts anhaben kann. Ich halte es für wahrscheinlich, dass dieses Epigramm, welches sowohl von Diogenes Laertius III, 33 als auch in der Anthologia (Pal. IX, 39. Plan. p. 11 St.), aber auch sonst in Handschriften, z. B. cod. Wolfenbütteleanus Gud. gr. 77 fol. 401, überliefert ist, in irgend einer Weise dem Künstler die Anregung zu seiner Komposition gegeben hat.<sup>1)</sup>

Nur bei dieser Auffassung ergibt sich endlich ein Parallelismus zwischen diesem und dem zweiten Bilde, »der Austreibung der Laster«, welchem wir uns nunmehr zuwenden.

2.

Venus ist geblieben, an Stelle des Apollon und der Musen aber ist, wie im Parisurteile,<sup>2)</sup> nur mit verschiedenem Ausgange, Minerva getreten, im Geleit von Diana und Castitas und deren Genossinnen. Aber auch Venus ist durchaus nicht allein, sondern wie in Petrarca's Trionfo d' Amore (IV, 130 f.)<sup>3)</sup> mit großem Gefolge und Bundesgenossen. Gewiss wird Petrarca's von Isabella hochgeschätztes Gedicht auch Mantegna, wie so vielen Künstlern vor ihm,<sup>4)</sup> vertraut gewesen sein, aber wir dürfen es als sicher betrachten, dass er sich für dieses Bild des Beirates, ja der Führung eines Gelehrten bediente, wenn er nicht das ganze Programm der Invenzione von Isabella und so von Paride da Ceresara empfangen hat. Trotzdem er aber zahlreichen Figuren Inschriften zu geben für nötig befunden hat, bleiben doch manche bisher nicht gelöste Dunkelheiten und Schwierigkeiten für die Interpretation übrig.

<sup>1)</sup> Auch bei Lucian (dial. deor. 19, 2) sind die Musen für Amor unerreichbar: »ich scheue sie«, sagt er zu Venus, »denn sie sind hehr, und immer sinnen sie über etwas oder sind mit Gesang beschäftigt, und ich trete oftmals heran von dem Liede bezaubert«. Aber es wird nicht zugleich direkt auf Mars hingewiesen. Auch bei Mario Equicola a. a. O. libro I fol. 5<sup>v</sup> bilden *Muse et Apollo* und *Venere e Cupido* Gegensätze.

<sup>2)</sup> Dass man dieses auch damals ethisch als Sieg der Lust über die Weisheit deutete, zeigt Mario Equicola a. a. O. libro IV fol. 187<sup>v</sup>: *rappresentano Paris la nostra vita, Minerva la contemplatione, l'attione Giunone, Venere la voluttà, e l'giudicio il libero arbitrio.*

<sup>3)</sup> Danach bei Mario Equicola a. a. O. libro I fol. 14<sup>r</sup>.

<sup>4)</sup> Vergl. Duc de Rivoli, Gazette des beaux-arts II ser. t. 35 (1887) p. 311 f. und t. 36 p. 25 f.; Varnhagen, Über die Miniaturen in vier französ. Handschriften des XV und XVI Jahrhunderts Erlangen 1894. Anm. 18; Müntz, Fondation de Piot I p. 216 f.; Harck, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. V S. 99 f., Mackowsky ebendasselbst XX 198. 281; Ulmann, Botticelli S. 128 Anm. 3. Aber wie schon mittelalterliche Schriftsteller nach dem Vorbilde der Kirchenväter, so hatte auch bereits Giotto den Triumph der Castitas und die Austreibung des Amor in einem der Fresken in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi behandelt.

Denn gerade dieses Bild hat man bisher mehr einer Bewunderung aus der Ferne als einer Untersuchung in der Nahe gewürdigt.<sup>1)</sup> Völlig ging Fr. Schlegel (a. a. O. S. 13) in die Irre, wenn er in dem Bilde ein christliches Seitenstück zum Parnass, in Minerva, Diana und Castitas »heilige Frauen, die Priesterinnen der christlichen Dreyheit, des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe, von Engeln begleitet«, erkennen wollte. Die Widerlegung ergibt sich aus dem, was wir zu sagen haben, von selbst. Wir beschränken uns auch hier auf das Notwendigste.



Abb. 2. Andrea Mantegna  
Die Austreibung der Laster  
Im Museum des Louvre zu Paris

Die Laster, an ihrer Spitze Frau Venus, sind in das Reich der Tugenden eingedrungen, haben vom Schloss und Park Besitz ergriffen. Da ruft Virtus um Hilfe, die drei Göttinnen Minerva, Diana und Castitas gehen bewaffnet gegen die Laster vor und jagen sie aus den von Granatäpfelbäumen, Citronenbäumen und Rosensträuchern gebildeten Garten in ihren Sumpf zurück, während drei Kardinaltugenden vom Himmel herab zu Hilfe eilen. Die »Mutter der Tugenden«, also wohl die Wahrheit,

<sup>1)</sup> Die älteren Behandlungen von Selvatico (a. a. O. V S. 191) und Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. V S. 429) sind besser als die jüngeren von Paul Mantz, Gazette des beaux-arts 2 per. t. XXXIV (1886) II p. 120, und Yriarte ebendasselbst 3 per. t. XIII (1895) p. 397.

ist noch in dem Gemäuer, an der rechten Seite des Bildes, eingesperrt, wie die Inschrift beweist, welche an einem weißen Bande von diesem herabhängt: ET MIHI VIRTVTV̄ MATRI SVCCVRRITE DIVI.<sup>1)</sup>

Dass es aber Virtus ist, welche die Göttinnen zu Hilfe ruft, zeigt nicht bloß der schmerzlich geöffnete Mund des Kopfes mit fahler Gesichtsfarbe, in welchen der Baumstamm ausgeht, sondern auch die Inschrift, welche zweimal, oben in Antiqua, unten in verschnörkelter Kursive, auf dem Bande steht, das sich um den Baumstamm schlingt: AGITE PELLITE SEDIBVS NOSTRIS | FOEDA HAEC VICIORV̄ MONSTRA | VIRTVTVM COELITVS AD NOS REDEVTIVM | DIVAE COMITES. Die *divae comites* sind die drei Göttinnen, die *Virtutes coelitus ad nos redeuntes* die drei Kardinaltugenden. Ganz unten ist eine hebräische Inschrift,

וְיָשִׁיעַ אֱלֹהִים  
אֶת־עַמּוֹתָאֵלֹהִים

deren Buchstaben zwar deutlich geschrieben, teilweise aber absolut nicht hebräisch sind, so dass man sieht, Mantegna hat die ihm gemachte Vorlage nicht genau nachzumalen verstanden. So ist es auch nicht möglich, den Zeilen einen befriedigenden Sinn abzugewinnen oder auch nur eine Vermutung über den Inhalt zu äußern. Nur so viel lässt sich sagen, dass der Satz nicht dem Alten Testament entnommen ist. Dies ist die übereinstimmende Ansicht der beiden Gelehrten, welche auf meine Bitte mit größter Liebenswürdigkeit die Inschrift untersucht haben, Hartwig Derembourg und Max Lohr, welchen ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank ausspreche.

Der Baumstamm selbst aber ist nicht, wie in der *Virtus deserta*, ein Lorbeer-, sondern ein Ölbaum, über welchen mir mein in der Botanik der Künstler der italienischen Renaissance besonders erfahrener Kollege, Herr Privatdozent Dr. Rosen, folgendes mitteilt: »Als Ölbaum ist er gekennzeichnet durch die kleinen, weißen, vierteiligen Blüten, die gegenständigen verloren crenulierten Blätter. Der zweibeinige Stamm, die armähnlichen Äste u. s. w. sind sehr gut den natürlichen Formen abgelauscht«. Für die Wahl dieses Baumes war vermutlich aufser der Rücksicht auf den Ölweig als Siegespreis die Führerschaft der unmittelbar voranstehenden Minerva maßgebend. Ehe wir zu ihr übergehen, ein Wort über die schön charakterisierten *Virtutes coelitus redeuntes*: die Gerechtigkeit ist durch Schwert und Wage, sowie den strengen Gesichtsausdruck charakterisiert; die Stärke mit teilnehmendem Ausdruck durch das wie ein Helm getragene Löwenfell, durch die Säule<sup>2)</sup> und die Keule; die Mäßigkeit durch den gehaltenen Ausdruck und durch die zwei Mischgefäße, von denen sie das eine mit der Öffnung nach oben, das andere nach unten hält. Die Klugheit fehlt, offenbar weil sie durch Minerva vertreten ist. Diese ist eine vorzüglich gelungene, ebenso schön gebildete wie lebhaft bewegte Gestalt, vor deren Ansturm alles flieht. Sie hat bereits ihre Lanze gebraucht, denn ihre Spitze liegt abgebrochen am Boden.<sup>3)</sup> Jetzt blickt sie aufwärts nach ihren nächsten in der Luft befindlichen Gegnern, einem Schwarm von Amoren, welche, wie bewältigt von der Erscheinung der Göttin, sich jählings in die Flucht stürzen. Wenn Schlegel sie als Engel auffasste,

<sup>1)</sup> Schon hierin zeigt sich Siciolante als Nachfolger Mantegnas, wenn er die Wahrheit in einem Hause eingesperrt sein lässt, an welchem die Inschrift angebracht ist: VIRTVTVM OMNIVM HIC VI RETENTA EST MATER (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII S. 54).

<sup>2)</sup> Auch hierin folgt Siciolante dem Mantegna (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. a. a. O.).

<sup>3)</sup> Diesen Zug hat Correggio (s. unten S. 26) wiederholt.

so war dies das Gegenteil des Wahren. Auch sie sind sowohl im ganzen wie in Bezug auf den verdutzten Gesichtsausdruck sehr gelungen. Die ganze Gruppe erinnert wieder lebhaft an das neunzehnte der lucianeischen Göttergespräche, wo Aphrodite den Eros fragt, warum er sich von Pallas fern halte, und dieser antwortet: »Ich scheue sie, denn sie ist furchtbar und funkelnden Auges und gewaltig männlich. Wenn ich mit gespanntem Bogen gegen sie losgehe, dann schreckt sie mich durch das Schütteln ihres Helmbusches und ich fange an zu zittern, und die Geschosse schwinden mir aus den Händen«. Sie haben Schmetterlingsflügel und sind teils mit Pfeil und Bogen, teils mit Schlingen und Bändern versehen. Hinter ihnen fliegt ein zweiter Trupp, welcher zwar mit Uhuköpfen, der eine mit einem alten und garstigen Menschengesicht, ausgestattet ist, jedoch ebenfalls mit Schlingen — einer mit einem Degen und einem unkenntlichen Gegenstande — bewaffnet und von dem anderen Amoren-Truppe im Wesen nicht verschieden ist.<sup>1)</sup> Unterhalb der Amoren, also dicht vor Minerva, läuft eine weibliche Figur mit Ziegenohren und -beinen, welche im Bausche ihres aufgenommenen Gewandes drei bocksbeinige Kinder trägt und mit der rechten Hand einen Knaben (mit Bocksbeinen und zwei Hörnchen an der Stirn) führt. Sie selbst, wohl die Lascivia, blickt sich, wie der Knabe, schreiend nach Pallas um. eilt aber, soviel sie nur kann, von dannen. Und doch ist Pallas hier nicht »Vorkämpferin« im eigentlichen Sinne, sorgt vielmehr dafür, dass alle Laster aus dem Hause der Tugend herauskommen. In der vordersten Reihe stehen vielmehr dicht nebeneinander Diana<sup>2)</sup> mit Köcher und Bogen und Castitas mit einer (nicht brennenden) Fackel. Sie wenden sich gegen Venus, welche, in koketter Haltung auf dem Rücken eines Kentauren stehend, auf den Zuruf der beiden Gegnerinnen hört, um ihnen im nächsten Augenblicke eine schnippische Antwort zu erteilen. Sie trägt den Bogen, und ihr rechter Arm ist mit Spangen geschmückt. Nach ihr, einer ebenfalls sehr gelungenen Figur, dreht sich der Kentaur mit brünstigem Ausdruck. Diese Gruppe befindet sich zwischen Diana mit Castitas und einem zweiten Paare weiblicher Figuren, welche bekränzt Arm in Arm gehen, offenbar Gefährtinnen jener. Denn die eine von beiden trägt einen Bogen. Vor ihnen fliegt ein Amor, in jeder Hand eine brennende Fackel haltend, davon.

Die übrigen Laster-Figuren befinden sich bereits, wie der Kentaur mit Venus, in der durch einige Wasserpflanzen belebten Sumpflache. Am meisten links erscheint ein Paar: ein fettleibiger Alter mit ungekämmtem Haar, dickem Gesicht, schläfrigen, halbgeschlossenen Augen, gähnendem Munde und Armstümpfen. Der Künstler selbst hat ihn durch die beigefügten Inschriften als Dämon des Nichtsthuns bezeichnet. Im klaren Wasserstreifen, welcher sich zwischen dem Erdboden und dem Sumpfe befindet, steht rechts von der Figur: OTIVM — griechisch wäre es *Ἄθυμος* —, links: OTIA SI TOLLAS PERIERE CVPIDINIS ARCVS (d. i. Vers 139 aus Ovids *Remedia amorum*). Die Beine vermögen kaum den schweren Leib zu tragen. Er ist unfähig, sich allein vorwärts zu bewegen und wird daher an einem um seinen Leib geschlungenen Bande gezogen. Aber auch die ihn zieht, ist sein Weib und seines Geistes, die Trägheit, durch die Inschrift INERTIA über dem rechten Handgelenk bezeichnet.

<sup>1)</sup> Auch der von S. Penitentia ausgetriebene Amor im oben erwähnten Fresko des Giotto in der Unterkirche zu Assisi (von Crowe und Cavalcaselle I S. 199 fälschlich für ein Weib gehalten) hat Krallen statt Füße. Ebenso sagt Boccaccio, *Geneal. deor.* IX 5: *pedes gryphis illi apponuntur*. Diesem folgt Equicola a. a. O. fol. 27 v.

<sup>2)</sup> Auch diese wird von Lucian im oben angeführten neunzehnten Göttergespräch als unverwundbar für Eros bezeichnet.

Ihr Gesicht ist, wie das ihres Mannes, fahlgelb. Sie richtet einen feindlichen Blick rückwärts gegen die Störer ihrer Ruhe und öffnet den Mund zur Äußerung ihres Unmutes. Kopftuch und Hemd sind zerrissen. Ihre Magerkeit bringt sie in wirkungsvollen Gegensatz zu ihrem Manne. Rechts von dieser Gruppe watet ein dunkelbraunes Weib mit einem Affenkopf. Sie blickt sich nach Minerva um mit einem Gesichtsausdruck, der ein Gemisch von Hohn und Verschmitztheit ist, und hebt die rechte Hand, als wollte sie sagen: *piano, piano!* Sie ist der Inbegriff aller Bosheit. In der linken Hand hält sie ein Band mit der Inschrift:

IMMORTALE ODIUM.  
FRAVS · ET MALITIAE.

Von beiden Schultern hängen (4) Beutel herab, welche die Inschriften MALA PEIORA PESSIMA SEMINA tragen,<sup>1)</sup> und an einem Riemen ist ein weißes Band mit der Inschrift SUSPICIO und kleinen kursiven Buchstaben, welche ebenso unleserlich und unverständlich sind wie diejenigen, welche an einem Bande unterhalb der rechten Schulter stehen. Dieser Figur entspricht auf der rechten Seite des Kentauren ein Tiermensch, der menschlichen Kopf, jedoch mit tierisch-stumpfsinnigem Ausdruck, zwei Hörnchen an der Stirn und zwei Bocksbärtchen am Kinn, einer breitgedrückten Nase mit Knollen, und die Beine eines zottigen Tieres hat. Über den linken Arm ist ein Bärenfell geschlungen, welches sie wohl als die Schwelgerei<sup>2)</sup> oder Gefräßigkeit bezeichnen soll. In seinen Armen trägt er einen Knaben, der in der linken Hand Blätter hält. Der Gruppe von Otium und Inertia entspricht die am meisten rechts befindliche: IGNORANCIA getragen von INGRATITVDO und AVARICIA. Die dickwanstige, vor sich hinstarrende Ignorantia hat ein goldenes gezacktes Diadem. Ingratitudo wendet sich schimpfend um. Avaricia ist alt und mager, mit Hängebrüsten, hat wirre über Stirn und Schläfe lang herabhängende Haare und gleicht, mit Ausnahme der hier nicht tierischen Ohren, wie Ignorantia, der entsprechenden Figur der Zeichnung der Virtus combusta. Nur ist in beiden Figuren die Hässlichkeit der Zeichnung im Gemälde gemildert, was mir auch dafür zu sprechen scheint, dass letzteres jünger ist, als erstere (vgl. oben S. 87).

Auch dieses Bild, ausgezeichnet durch Zeichnung und Rundung der Figuren, sowie durch die Farbengebung und -stimmung, nicht minder durch feine Charakteristik der einzelnen Gestalten, Übersichtlichkeit der Komposition, Lebendigkeit des Vortrags, war ganz nach dem Geschmacke der hohen Bestellerin und wohl gegnet, wie sein Gegenstück, als Norm für die übrigen zu dienen.

### 3.

Dem guten Anfange in der künstlerischen Ausschmückung des Studiolo entsprach durchaus nicht der Fortgang. Es hielt sehr schwer und dauerte sehr lange, »die großen Künstler«, an welche Isabella allein dachte, für ihre Wünsche und Invenzioni zu gewinnen.

Der erste, welcher in Frage kam, war Giovanni Bellini. Die Bilder Mantegnas waren vielleicht noch nicht an ihrem Platze, als ihr Gemahl, um seiner »putina dolce e chara« etwas Liebes zu erweisen, in Venedig dem Künstler das Versprechen

<sup>1)</sup> Auch diese Beutelträgerin hat Siciolante für seine Invidia benutzt (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. a. a. O.).

<sup>2)</sup> Matthias Farinatoris, Lumen animae tit. 75 de septem apparitoribus *luxuria quae sedet super ursum*. Vergl. Zöckler, Bibl. und kirchenhistor. Studien Heft 3 (München 1893 S. 88.

abnahm, ein Gemälde für das Studio zu machen. Aber die Freude über diese Aussicht, welche ihr der Schatzmeister des Markgrafen, Alberto da Bologna, in einem Briefe vom 26. November 1496<sup>1)</sup> eröffnete, war zu früh. Bellini kam seinem Versprechen nicht nach. Isabella selbst richtete ihre Aufmerksamkeit auf Pietro Perugino und gab ihrem Agenten, dem Instrumentenmacher und Intarsiatore Lorenzo von Pavia, am 3. April 1497 den Auftrag, bei ihm anzufragen.<sup>2)</sup> Allein auch dieser Versuch war ergebnislos; ebenso ein zweiter, welchen sie im September 1500 bei Giovanna, der Prefetessa di Roma, machte, um Pietro zu einer Zusage zu bewegen. »*Quello homo è difficile ad indurlo*« lautete die Antwort Giovannas.<sup>3)</sup> Nicht minder scheiterte die auf Lionardos Mitwirkung gesetzte Hoffnung. »Sie will«, so schreibt sie am 27. März 1501 an den Karmeliter-General Fra Pietro da Nuvolara in Florenz. »Lionardo gern die inventione und auch die Zeit überlassen, wenn er nur den Auftrag annimmt.« Aber Pietro konnte (3. April 1501) nur berichten: Lionardo will jetzt nichts vom Pinsel wissen (*dà opra forte ad la geometria, impacientissimo al pennello*).<sup>4)</sup> Und es ist durchaus zweifelhaft, ob Lionardo nachher sich überhaupt entschlossen hat, nur einen Entwurf zu machen.<sup>5)</sup> Jedenfalls ist es zu keinem Gemälde von seiner Hand gekommen.

Aber Isabella liefs sich durch alle diese Misserfolge nicht beirren. Mit der ihr eigenen Zähigkeit fing sie wieder von vorn an, also bei Giovanni Bellini. Schon im März 1501 muss sich der kunstverständige Michele Vianello wieder mit ihm in Verbindung setzen. Der Künstler erklärt sich auch wieder bereit, der Preis wird auf 100 Dukaten festgesetzt, 25 erhält er als Anzahlung, und in einem Jahre soll das Bild fertig sein. Aber das Thema (istoria), welches Isabella ihm giebt, sagt ihm durchaus nicht zu. Offenbar war es dem letzten der beiden von Mantegna gemalten Bilder verwandt. Er fürchtet sowohl das Urteil der hohen Bestellerin als auch den Vergleich mit Mantegna.<sup>6)</sup> Vianello rät daher, ihm Freiheit in der Wahl des Themas zu lassen. Isabella geht auch darauf ein: nur möge Bellini eine antike Geschichte oder Fabel malen oder selbst etwas erfinden, was einen antiken Stoff sinnvoll behandelt.<sup>7)</sup> Aber auch dies half nichts. Der Künstler versprach zwar: *farà una bella fantasia circa il quadro*, aber Lorenzo von Pavia, dessen Hilfe Isabella auch hier wieder in

<sup>1)</sup> Abgedruckt von Luzio im Archivio storico dell' Arte I p. 277.

<sup>2)</sup> Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XIV p. 130 ff.

<sup>3)</sup> Braghirolli, Giornale di erudizione artistica II p. 143 ff.

<sup>4)</sup> Venturi, Archivio storico dell' Arte I p. 45 ff.

<sup>5)</sup> Manfredo de' Manfredi, der Gesandte des Herzogs von Ferrara in Florenz, an welchen sich Isabella ebenfalls in dieser Angelegenheit gewandt hatte, schreibt ihr am 31. Juli 1501: (*Lionardo*) *fecime rispondere che per hora non li accadeva fare altra risposta a la S. V., se non ch' io la advisasse che epso havea dato principio ad fare quello che desiderava epsa V. S. da lui* (Luzio, Archivio storico dell' Arte I p. 182). Isabella aber hatte gebeten in erster Linie *uno quadro nel nostro studio*, in zweiter Linie *uno quadretto de la Madonna, devoto e dolce* (Venturi a. a. O.).

<sup>6)</sup> So schreibt Michele Vianello an Isabella aus Venedig am 25. Juni 1501: *ma de quel istoria li a dato V. S. non si poria dire, quanto la fa male volentieri, per che sa il giudicio di V. S. poi va al paragone di quel opera de M. Andrea* (Braghirolli, Archivio Veneto t. XIII (1877) p. 377, wo von p. 371—383 die gesamte dieses Bild betreffende Korrespondenz veröffentlicht ist).

<sup>7)</sup> Isabella schreibt an Vianello am 28. Juni 1501: *siamo contente remetterne al judicio suo, pur chel dipinga qualche historia o fabula antiqua, aut de sua inventione ne finge una che representi cosa antiqua, et de bello significato* (Braghirolli a. a. O. p. 377).

Anspruch nahm, hatte Recht: *lui non è omo per fare istorie*.<sup>1)</sup> Bellini legte nicht Hand ans Werk, und die Bestellerin musste im September 1502 einwilligen und schliesslich (im Juli 1504) froh sein, an Stelle der *istoria* ein Bild der Geburt Christi (*Presepio*) von der Hand des Meisters zu erhalten.

An demselben Tage aber (15. September 1502), an welchem Isabella sich überzeigte, dass sie auf die *Istoria* Bellinis verzichten müsse,<sup>2)</sup> ging sie von neuem an Pietro Perugino heran.<sup>3)</sup> Francesco Malatesta zwar, dessen Vermittelung sie zunächst in Anspruch nahm, suchte es ihr auszureden, indem er als auf eine bekannte Thatsache hinwies, dass auch Pietro ein *homo longo* sei, und empfahl ihr an seiner Stelle den Botticelli oder Filippino Lippi.<sup>4)</sup> Aber Isabella blieb bei ihrem Ausgewählten, und dieser nahm den Auftrag an, ein Bild nach der ihm mitgeteilten Invenzione oder Instructione und der beigelegten Skizze in den vorgeschriebenen Mafsen für 100 Dukaten zu malen. Die Invenzione, vielleicht dieselbe, welche schon dem Bellini aufgegeben worden war, hatte den Dichter und Übersetzer Paride da Ceresara zum Verfasser.<sup>5)</sup> Am 19. Januar 1503 wurde der notarielle Vertrag zwischen Francesco Malatesta, als dem Beauftragten Isabellas, und dem Künstler geschlossen. Bis Ende Juni des laufenden Jahres 1503 sollte das Bild abgeliefert werden. Aber bald zeigte sich, wie recht Malatesta mit seiner Charakteristik gehabt hatte. Am 7. November war nur die Zeichnung fertig und die Leinwand für das Bild gespannt. Bald darauf fand der Künstler, dass die Figuren zu klein werden würden,<sup>6)</sup> und liefs sich von neuem die Mafse, welche die Figuren in Mantegnas Bildern hatten, schicken. Aber die Arbeit rückte nur sehr langsam vorwärts und wurde fortwährend unterbrochen, trotzdem Isabella es nicht am Drängen fehlen liefs. Am 22. Januar 1505 fand einer der Mahner, Agostino Strozza, der Abt des Benediktinerklosters von Fiesole, das Bild noch nicht zur Hälfte fertig. Auch eine andere Sorge Isabellas, dass der Künstler von der Instructione abweiche und dadurch den Sinn des Ganzen verkehre, musste dieser zerstreuen (19. Februar 1505). Hatte sie doch im Vertrage dem Künstler jegliche Abweichung vom Programme, insbesondere Hinzufügung von Figuren, untersagt. Schliesslich war es wohl die Befürchtung, dass die Bestellerin, durch so lange Verzögerung verstimmt, ihm das Bild ganz auf dem Halse lassen werde,<sup>7)</sup> welche

<sup>1)</sup> Braghirolli a. a. O. p. 372.

<sup>2)</sup> Braghirolli a. a. O. p. 379.

<sup>3)</sup> Braghirolli, *Giornale di erudizione artistica* II p. 159 n. IV, wo von p. 73 an die dieses Bild betreffende Korrespondenz veröffentlicht ist.

<sup>4)</sup> Braghirolli a. a. O.

<sup>5)</sup> Vergl. Braghirolli a. a. O. p. 248 n. XXXVII. Über Paride da Ceresara vergl. Bettinelli, *Delle lettere e delle arti Mantovane*, Mantova 1774 p. 118 und Tiraboschi, *Storia della lett. ital.* t. VII (ed. Venez. 1796) p. 447 und unten S. 18f.

<sup>6)</sup> Wenn der Brief n. X (p. 166), in welchem Pietro die Marchesa um erneute Angabe der Grösse der Figuren bittet, als Datum *A di vincte quatro de genaro 1503* trägt, so muss er sich verschrieben haben. Er lebte nicht mehr im Jahre 1503, sondern 1504. Denn er bezieht sich selbst auf einen schon vor 1½ Monaten in dieser Angelegenheit geschriebenen Brief. Das ist der noch erhaltene Brief (XIX) vom 10. Dezember 1503 (p. 213). Wenn aber Isabella am 12. Januar 1504 (n. XX p. 214) an Angelo Del Tovaglia schreibt, dass sie die Mafse nicht eher habe schicken können (*prima non havemo potuto havere da M. Andrea Mantegna*), so ist daraus nicht zu schliessen, dass damals die Bilder noch nicht im Studiolo, sondern erst im Atelier Mantegnas waren, sondern nur, dass Isabella die genaue Vermessung der Figuren von Mantegna selbst ausgeführt wissen wollte.

<sup>7)</sup> Vergl. den Brief des Luigi Ciocca an Isabella vom 24. April 1505 (n. XLV p. 275).

ihn zum letzten raschen Abschluss trieb. Am 30. Juni 1505, also volle zwei Jahre nach dem vertragsmäßigen Termine, war das Bild im Studiolo angelangt. Aber nicht bloß über die Verzögerung war Isabella verstimmt. Sie missbilligte, dass er in Tempera gemalt hatte. Sie hatte gerade von ihm Ölmalerei, in der sich grössere Feinheit erzielen liefs, erwartet, während er um der Konformität mit Mantegna willen Tempera gewählt hatte. Auch in Bezug auf die Sorgfalt der Ausführung war sie nicht befriedigt.



Abb. 3. Pietro Perugino  
Der Kampf der Keuschheit gegen die Sinnlichkeit  
Im Museum des Louvre zu Paris

Betrachten wir, ehe wir hierüber selbst ein Urteil abgeben, das Bild zuerst nach seiner inhaltlichen Seite, so müssen wir ehrlich eingestehen, dass wir ein volles Verständnis der Darstellung in alle Einzelheiten hinein nicht erlangen würden, wenn uns nicht in der dem Vertrage beigegebenen Instructione ein authentischer Kommentar erhalten wäre. Die vorherige Mitteilung derselben ist daher unerlässlich, zumal wir uns dann in der Beschreibung des Bildes kürzer fassen können.

Sie lautet, im Anschluss an die Worte des Vertrages <sup>1)</sup> *pingere teneatur predictus Petrus conductor quoddam opus Lascivie et Pudicitie cum quampluribus et multis aliis*

<sup>1)</sup> Braghirolli a. a. O. p. 164 ff.

ornamentis, de quibus in quadam instructione transmissa dicto domino Petro per dictam dominam Marchionissam Mantue, cuius tenor talis est, videlicet, folgendermaßen:

»La poetica nostra inventione, la quale grandemente desidero da voi essere dipinta, è una bataglia di Castità contro di Lascivia, cioè Pallada e Diana combattere virilmente contro Venere e Amore. E Pallade vol parere quasi de avere come vinto Amore, havendoli spezato lo strale d' oro et l' arco d' argento posto sotto li piedi, tenendolo con l' una mano per il velo che il cieco porta inanti li ochi, con l' altra alzando l' asta, stia posta in modo di ferirlo. Et Diana al contrasto de Venere devene mostrarsi eguale nella vittoria; et che solamente in la parte extrinsecha del corpo come ne la mitra e la girlanda, overo in qualche velettino che abbi intorno, sia da lei saettata Venere; et Diana dalla face di Venere li habbia brusata la veste et in nulla altra parte sian fra loro percosse. Dopo queste quatro deita, le castissime sequace nimfe di Pallade e Diana habbino con varii modi e atti, come a voi più piacerà, a combattere asperamente con una turba lascivia<sup>1)</sup> di fauni, satiri et mille varii amori: et questi amori a rispetto di quel primo debbono essere più picholi con archi non d' argento, nè cum strali d' oro, ma di più vil materia come di legno o ferro o d' altra cosa che vi parrà; et per più expressione et ornamento della pittura dallato di Pallade li vuole esser la oliva arbore dedicata allei, dove lo seno<sup>2)</sup> li sia riposto col capo di Medusa, facendoli posare fra quelli rami la civetta, per essere ucciello proprio di Pallade; dallato di Venere si debbe farli el mirto, arbore gratissima allei. Ma per maggior vaghezza li vorrebbe uno acomodato lontano, cioè uno fiume overo mare dove si vedessero passare in sochorso d' Amore, fauni, satiri e altri amori, e chi di loro notando passasse el fiume e chi volando, e chi sopra bianchi cigni cavalcando, se ne venissero a tanta amorosa impresa. E sopra el lito del detto fiume o mare Jove con altri Iddei, come nemico di castità, trasmutato in tauro portasse via la bella Europa, e Mercurio, qual aquila sopra preda girando, volasse intorno ad una nympa di Pallada chiamata Glaucera, la qual nel braccio tiene uno cistello ove sono li sacri della detta idea; e Polifemo ciclope con un solo occhio coresse direto a Galatea, et Phebo a Daphne già conversa in lauro, et Pluton, rapita Proserpina, la portasse allo infernale suo regno, et Neptuno pigliasse una nimpha e conversa quasi tutta in cornice.

Le quali cose tutte ve le mando in un picholo disegno, acciochè fra le parole e il disegno consideriate in questa parte qual sarebbe el desiderio mio. Ma parendo forse a voi che queste figure fussero troppe per uno quadro, a voi stia di diminuire quanto vi parerà, purchè poi non li sia rimosso el fondamento principale, che è quelle quatro prime, Pallade, Diana, Venere, et Amore: Non accadendo incomodo mi chiamerò satisfatta sempre: a sminuirli sia in libertà vostra, ma non agiugnierli cosa alcuna altra. Vi piaccia contentarmene.«

Also eine *battaglia di Castità contro di Lascivia* in Gestalt eines Kampfes der Pallas und Diana gegen Venus und Amor war das Thema der Invention. Ihr gemäß verlegte der Künstler den Kampf in den Vordergrund, während der landschaftliche Hintergrund von der Castitas abgeneigten Göttergruppen eingenommen ist. Der Vordergrund aber wird durch zwei übermächtig hohe Bäume, welche wie Pfähle emporragen, in drei Felder, ein breites Mittel- und zwei schmale Seitenfelder, zerlegt. Von den Bäumen sollte der eine der der Pallas heilige Öl-, der andere der der

<sup>1)</sup> Verschrieben statt *lasciva*.

<sup>2)</sup> Das ist *segno*, nicht, wie Braghirolli vermutet, verschrieben statt *scudo*.

Venus geweihte Myrtenbaum sein, aber keiner von beiden ist als solcher charakterisiert. Sie sind durchaus schematisch und gleichen einander fast ganz, nur dass der zur Linken Beeren an den Zweigen aufweist. Als Baum der Pallas ist er durch ein auf einem Aste sitzendes Käuzchen und den mit Medusenhaupt versehenen Wappenschild bezeichnet, während ein unterhalb des letzteren befestigtes Täfelchen ohne Inschrift geblieben ist. Der andere (zur Rechten) ist durch einen Amor, welcher an ihm emporgeklettert ist, als Baum der Venus bezeichnet. Die Hauptscene ist zwischen die zwei Bäume verlegt. Sie zerfällt in zwei Gruppen. Die linke, welche wir nach der Hauptfigur die Pallasgruppe nennen, zeigt zunächst diese Göttin, den Cupido — er hat rote Flügel, wie einzelne der Amoren, ist aber größer als diese — an den Haaren fassend und mit der gezückten Lanze bedrohend. Über den Augen hat er, wie die Amoren, eine Binde. Er ist seiner Waffen beraubt. Bogen und Köcher liegen vor ihm. Eine zweite Gruppe befindet sich hinter dieser. Eine Gefährtin der Pallas, wie diese mit grünem Rock und einer Fußbekleidung, welche die Zehen hervortreten lässt, aber ohne Helm und Kürass, eilt, in der Rechten eine gebrochene Lanze, mit der Linken den Schild haltend, nach Pallas hin, von zwei Amoren verfolgt, von denen der eine ihre Haare fassend hinter ihr fliegt, der andere, auf den Schultern eines bocksfüßigen bärtigen Satyrs sitzend, den Bogen auf sie anlegt.

Die rechte, Dianagruppe, zeigt einen Kampf in drei Gliedern: im ersten Diana und Venus, im zweiten und dritten deren Gefährtinnen. Diana und die erste Gefährtin halten den gespannten Bogen, die zweite eine gezückte Lanze, Venus und ihre Gefährtinnen eine brennende Fackel, welche jedoch nur den Rand des Gewandes der Gegnerin erfasst, wie es das Programm vorschrieb. Gegen den Unterkörper der Diana richtet noch ein Amor einen Pfeil, während unmittelbar vor ihr ein zweiter (mit blauen Flügeln) schlafend liegt. Vor Venus steht ein Kreuz im Boden, an dessen Querholz die Inschrift VENERI steht. Zu dieser Gruppe ist auch eine rechts von dem Venusbaume stehende Genossin der Pallas zu rechnen, welche in der Linken den Schild, mit der Rechten aber eine Fackel hält und gegen die erste Gefährtin der Venus stößt.

Schon darin wich Perugino vom Programm Isabellas ab, dass er nicht nur der Pallas und Diana, sondern auch der Venus Genossinnen gab, während jenes nur eine Schar von Faunen, Satyrn und Amoren auf ihrer Seite kämpfen ließ. Erst recht aber darin, dass er die Hauptscene zu beiden Seiten der Bäume in Gruppen von weiblichen Figuren, welche sich in der Gewalt von Amoren und Faunen befinden, ausgeben ließ. Obwohl die eine von ihnen, die am meisten links befindliche, welche an Arm und Bein je einen Amor hängen hat und von einem dritten mit dem Pfeile bedroht wird, in der Rechten eine gezückte Lanze hält, ist es doch unmöglich, sie für eine Gefährtin der Pallas oder Diana zu halten; denn sie ist fast ganz unbekleidet und hat außerdem geschlossene Augen. Sie ist von blinder Liebe besessen und vermag sich der sie bedrängenden Geister kaum noch zu erwehren. Erst recht gilt dies von der im Vordergrund liegenden fast ganz nackten und die Augen geschlossen haltenden Figur, welche auf einem Amor liegt, von zwei anderen an Arm und Haar gepackt, von einem vierten mit dem Pfeil bedroht wird. Sie ist ihnen wehrlos preisgegeben und nahe daran zu unterliegen. Gänzlich aber ist in der Gewalt der bösen Lüste die rechts befindliche, fast völlig Nackte, welche an beiden Armen mit einem Strick gefesselt von zwei Amoren gezogen und von einem Faun an den Haaren geschleift wird, während ein dritter Amor triumphierend die Fackel gegen sie schwingt, ein vierter mit Behagen auf den Schultern eines Fauns sitzend, sich an diesem Schauspiel

ergötzt. Wohl ist sie inne geworden, von welchen Geistern sie besessen ist: schmerzvoll richtet sie Augen und Mund nach oben, aber sie vermag sich nicht zu erheben. Da naht zu ihrer Rettung eine Gefährtin der Pallas, welche mit der Linken den Faun an den Haaren packt und im nächsten Augenblick die geschwungene, halbgebrochene Lanze auf ihn niedertallen lassen wird. Zwar tragen diese Gruppen unleugbar viel nicht bloß zur Füllung des Raumes, sondern auch zur Belebung des Ganzen bei, aber es ist doch auch klar, dass es selbst der letztgenannten Gefährtin der Pallas nicht gelingt, diese und die entsprechenden Gruppen der Gegenseite in den Rahmen der Haupthandlung, den Kampf der Göttinnen der Keuschheit gegen die der Unkeuschheit, hineinzuziehen.

In der Belebung des Hintergrundes folgte er wieder ganz dem Programme, freilich ohne Glück. Es ist nicht bloß die Kleinheit der Figuren, sondern auch teils die Schwäche, teils der Mangel der Charakteristik, welche hindern würde ohne die Instruktionen die Gruppen richtig zu deuten. Im Wasser befindet sich, außer den schwimmenden oder auf Schwänen reitenden Amoren, nicht nur der Jupiter-Stier mit Europa, sondern auch Pluton mit Proserpina und Neptun mit Koronis. Und letztere umarmt ebenso den Neptun wie Proserpina den Pluton, obwohl doch beide wider Willen geraubt werden. Ja, Koronis reitet nach Männerart wie Neptun auf dem Delphin. Aber auch, dass sie gerade Koronis sein soll, ist durch nichts angezeigt.

Gehen wir zu den auf dem Lande befindlichen Figuren über, so dürfte es nicht ganz leicht sein, in der weiblichen Figur, welche aufwärts blickend einen Korb an einen Altar trägt, Herse zu erkennen, welche Merkur wie ein Adler umkreist. Hier aber ist durchaus für mildernde Umstände zu plädieren. Die Instruktion selbst gab nur das Motiv für Merkur, nannte aber die Geliebte *Glaucera*, wobei sowohl ein Irrtum statt *Aglauros*, als auch eine Verwechslung dieser mit ihrer Schwester Herse vorlag. Die Quelle, aus welcher Paride schöpfte, waren Ovids *Metamorphosen*. Dafür freilich, dass Merkur einen Helm (mit rotem Busch) trägt, ist allein Perugino verantwortlich. Noch weniger thut Polyphem, was die Instruktion vorschrieb. Er umfasst mit beiden Armen einen Fichtenbaum, steht breitbeinig da und lässt Galatea laufen, ohne sich auch nur nach ihr umzuwenden. Wenn das Auge auf der Stirn nicht wäre, würde niemand in ihm Polyphem vermuten. Kaum zu verfehlen war Apollo und Daphne. Und doch hat der knieende Jüngling nur wenig von einem Apollo.

Perugino war eben alles andere, nur nicht »Mytholog«. Selbst auf die Charakterisierung der Venus und der Faunen verstand er sich gar nicht. Seine Venus unterscheidet sich äußerlich nur wenig von der Diana und hat auch dasselbe milde und sanfte Gesicht wie alle seine weiblichen Figuren. Und auch den Faunen fehlt nicht ein gewisser weicher Zug. In dieser Beziehung steht das Bild hinter der »Minerva« Mantegnas, zu welcher es das Gegenstück sein sollte, weit zurück. Aber auch in Bezug auf Lebendigkeit der Handlung, namentlich in der Hauptszene — nur einzelne Figuren, besonders Amoren, sind wohl gelungen — und in Bezug auf Geschlossenheit der Komposition. Es fehlt an einem Mittelpunkte. Endlich aber auch in Bezug auf Kraft der Farbengebung, Harmonie der Tönung — in der Landschaft waltet das Grün zu sehr vor; auch die Farbe der Gewänder ist etwas eintönig —, ja selbst in Bezug auf Feinheit und Sorgfalt der Ausführung. Sogar ein Fehler der Zeichnung ist auffallend. Der linke Fuß der Gefährtin der Pallas, in der rechten Seitengruppe, dürfte nicht mehr rechts vom linken Oberschenkel des Faunen sichtbar sein.

Perugino war gewiss von dem Auftrage, welcher ihm nicht zusagte, wenig erbaut, hatte aber doch auch nicht den Mut, ihn nachträglich abzulehnen, sondern

ging widerwillig an die Ausführung und arbeitete ohne Lust und Liebe, zuletzt eilte er nur um fertig zu werden. Das Urteil eines neueren Kunstgelehrten,<sup>1)</sup> dass das Bild mehr einer leichten Skizze gleiche, ist freilich stark übertrieben; aber auch die Erwartung, welche der Abt Strozza der Bestellerin gegenüber aussprach,<sup>2)</sup> dass »das Bild, wenn auch nicht zu den schönen und ausgezeichnetsten zu rechnen, doch sich würde unter den anderen sehen lassen können«, war nicht begründet. Isabella hatte Ursache etwas enttäuscht zu sein.



Abb. 4. Lorenzo Costa  
Der Musenhain der Isabella Gonzaga  
Im Museum des Louvre zu Paris

+

Peruginos Bild berührte sich inhaltlich mehr mit der Minerva als mit dem Parnass von Mantegna. Und so sollte auch dieser möglichst bald sein Pendant erhalten. Isabella war noch nicht im Besitze des Bildes von Perugino, glaubte sich aber der sicheren Erwartung, es demnächst zu haben, hingeben zu können,<sup>3)</sup> als sie sich nach

<sup>1)</sup> Villot, vergl. v. Reumont, *Giornale di erudizione artistica* III p. 177.

<sup>2)</sup> Braghirolli a. a. O. p. 247 n. XXXV.

<sup>3)</sup> Am 31. Oktober 1504 schreibt sie an den Künstler: *ne siamo in la maggior expectatione del mundo* (Braghirolli a. a. O. p. 242 n. XXVIII).

einem Künstler für das vierte Bild umseh. Und angesichts der Enttäuschungen, welche sie mit Lionardo, Bellini und Perugino erlebt hatte, beschloss sie, wie sie am 11. November 1504 an Paride schrieb, es mit »neuen Malern« zu versuchen.<sup>1)</sup> Antonio Galeazzo Bentivoglio hatte ihre Aufmerksamkeit auf den in Bologna lebenden Lorenzo Costa gelenkt. Dieser nahm den Auftrag an, das Bild nach der Invenzione, welche wieder Paride zu geben hatte, und einer beigelegten Skizze zu machen, und lieferte es zu Weihnachten des nächsten Jahres 1505, also nur sechs Monate später als Perugino, ab.

Und welches der zwei in Frage kommenden Bilder ist dieses? Ich glaube dasjenige, welches, vom Künstler selbst mit L. COSTA F. signiert, im Inventar (Nr. 1) als Incoronazione, im Katalog des Louvre (Nr. 154) als La Cour d'Isabelle bezeichnet ist. Es stimmt allein in den Dimensionen mit den beiden Bildern Mantegnas überein. Wie Paride nur fünf Tage für die Invenzione, Costa nur kurze Zeit für die Ausführung gebraucht hat, so erweist sich auch der Gegenstand dieses Bildes als recht einfach. Es ist gleichsam der Parnass von Mantua zur Darstellung gebracht, genauer, die Krönung Isabellas durch den Genius der Poesie im Kreise der Dichter und Musiker ihres Hofes.<sup>2)</sup> Im Vordergrund sitzen zwei weibliche Figuren, ein Rind bzw. Schaf bekränzend, die Verkörperungen der in Mantua besonders gepflegten bukolischen Dichtung. Sie werden eingefasst links von einem bärtigen Manne, der mit Harnisch und Mantel bekleidet ist, und in der Linken eine lange Streitaxt hält, mit welcher er soeben einem Drachen das Haupt abgeschlagen hat, rechts von einer weiblichen Figur, welche mit einem die Brust freilassenden Mantel bekleidet ist und Pfeil und Bogen hält. Da mir diese als Diana charakterisiert zu sein scheint, möchte ich in der ersteren, welche sich deutlich als ihr Gegenstück giebt, Apollo<sup>3)</sup> als Drachentöter erkennen. Er hat dem Drachen der Zwiétracht, welcher sich dem Dichterhaine nahte, den Kopf abgeschlagen und steht jetzt, wie Diana, gleichsam als Wächter des Friedens vor dem mantuanischen Parnass, während in der Ebene am Flusse ein Reiterkampf tobt. Anatole Gruyer<sup>4)</sup> hat in dieser Figur den Castiglione erkennen wollen, aber ich kann weder genügende Ähnlichkeit mit dessen Portrait im Louvre noch überhaupt im Drachentöter einen Mann von 27 Jahren — so alt war Castiglione im Jahre 1505 — erkennen. Und wie kam Castiglione in jenem Jahre zu einer solchen Auszeichnung in Mantua, wo er doch nur sehr kurze Zeit gewesen war? Die offenkundige Responson mit Diana aber spricht durchaus gegen ihn. Dass wir in den Köpfen der männlichen und weiblichen Figuren, welche Isabella umgeben, wirkliche Portraits ihres Dichterkreises sehen dürfen, bestreite ich nicht. Am meisten scheint mir dies bei dem links im Vordergrund Stehenden angebracht, weil er eine absichtliche Wendung des Kopfes aus dem Bilde heraus nach dem Beschauer macht. Und den ersten Anspruch würde wohl Paride da Ceresara haben. Aber auch er kann kaum in diesem über die Blüte der Jahre hinaus gelangten Manne mit

<sup>1)</sup> Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XV p. 330ff.

<sup>2)</sup> Vergl. Canal, Della musica in Mantova, Venezia 1881. D' Ancona, Giornale stor. della letterat. ital. V 1ff.

<sup>3)</sup> Dieser war als Töter des Pytho der Renaissance durchaus geläufig (vergl. Müntz, Histoire de la Renaissance II p. 109. 113) und wohl auch Gegenstand einer Aufführung in Mantua. Vergl. D' Ancona a. a. O. p. 2.

<sup>4)</sup> In einer Abhandlung (Le Comte Balthazar Castiglione et son portrait par Raphaël, Paris 1879 p. 16ff.), welche ich nur aus Müntz, Histoire de la Renaissance II p. 614 kenne.

graumeliertem Barte erkannt werden. Denn Paride, am 10. Februar 1466 geboren, war damals erst 39 Jahre alt und hatte roten Bart.<sup>1)</sup>

## 5.

»Der neue Künstler« hatte den Auftrag zwar schnell ausgeführt, aber das Bild musste doch gegen die beiden Mantegnas gewaltig abfallen. Wir begreifen, dass Isabella zunächst nicht eben große Sehnsucht hatte, ein zweites Bild von ihm malen zu lassen. Doch war der Platz für noch ein Bild frei, und Isabella wollte endlich zum Abschluss kommen. Noch ehe Costas Bild eintraf, hatte sie sich gleichzeitig an mehr als einen Künstler gewandt. Zunächst — zum dritten Male — an Giovanni Bellini, und zwar durch Vermittelung des Pietro Bembo. Sie nahm ihm, als er im Sommer des Jahres 1505 zum Besuch in Mantua weilte und die Bilder des Studiolo sah, das Versprechen ab, noch einen Versuch bei Bellini zu machen. Er fand auch, besonders durch Paolo Zoppo, den dem Künstler befreundeten Miniaturmaler, unterstützt, keine tauben Ohren, meinte aber, dass, wenn die Veste sich ganz ergeben solle, es eines »warmen Briefes« Isabellas an den Künstler selbst bedürfe (27. August 1505). Und diese ermangelte nicht, einen solchen zu schreiben (19. Oktober), in welchem sie den Künstler an sein erstes Versprechen erinnerte und die Erfüllung ihrer Bitte als »*obbligo immortale*« bezeichnete. Die »*inventiva poetica*« solle er selbst machen — wenn er sie nicht ihr überlassen wolle. Der Brief und das Drängen von Zoppo und Lorenzo von Pavia gewannen dem Künstler alsbald das Versprechen ab.<sup>2)</sup> Der schwierigste Punkt, die Invenzione, sollte so geregelt werden, dass Isabella — sie lag im Wochenbett — Bembo bat, sich über sie mit Bellini ins Einvernehmen zu setzen, d. h. »eine Invenzione zu machen, welche Bellini befriedigte«. Bembo ging auf ihre Bitte ein. Dem Stile des Künstlers jedoch, welcher gewohnt war, »*di sempre vagare a sua voglia nelle pitture*« sollten keine festen Schranken gesetzt werden.<sup>3)</sup> Es erübrigte nur noch die Mafse zu schicken. Da brach die Pest aus, Isabella musste sofort Mantua verlassen, Bembo siedelte nach Urbino über, und die letzte Hoffnung, nun doch noch ein Bild von Bellini zu erhalten, zerrann in nichts.<sup>4)</sup>

Nicht anders ging es mit dem zweiten Künstler, an welchen sie sich wandte, demselben, dessen Schöpfungen Vorbild und Richtschnur für die folgenden Bilder geworden waren — Mantegna. Auch an ihn muss Isabella noch im Jahre 1505 von neuem herangetreten sein, denn schon am 13. Januar 1506 schreibt ihr der Künstler: »Da ich mich gegenwärtig durch die Gnade Gottes auf dem Wege der Besserung befinde, so ist, obwohl ich noch nicht alle Teile des Körpers in ihrem früheren Stande habe, doch das Bischen Geist, welches mir Gott gegeben hat, nicht vermindert. Es steht zu Ew. Excellenz Befehl, und ich habe beinahe die Zeichnung des Bildes

<sup>1)</sup> So schildert ihn aus eigener Kenntnis Lucas Gauricus, *Nativitatum tractatus secundus* (opp. t. II Basileae 1575 p. 1634): *Erat facie et barbitio rufus, remistus, procerae staturae, sed proportionatus* (vergl. Tiraboschi, *Stor. della lett. Ital.* VII 447.)

<sup>2)</sup> Carlo d' Arco, *Notizie* II p. 60 n. 72. 73; p. 61 n. 74 = Gaye, *Carteggio d' artisti* II p. 76. 80. 81.

<sup>3)</sup> Dass der Brief Bembos vom 11. Januar 1506 (nicht: 1. Januar 1505 bei Carlo d' Arco II p. 57 n. 68 = Gaye p. 71) die Antwort auf den Brief Isabellas vom 2. Dezember 1505 ist, hat Cian, *Giornale stor. della letterat. ital.* IX p. 105 ff. gezeigt.

<sup>4)</sup> Vergl. die Briefe Isabellas und Bembos vom 11. bezw. 13. Mai 1506 bei Cian a. a. O. p. 108 ff. Mit Unrecht reden Luzio, *Archivio della Soc. Rom. di stor. patr.* IX p. 564, und ihm folgend Venturi, *Archivio storico dell' Arte* I p. 251, von einem Gemälde Bellinis im Studiolo.

des Comus von Ew. Excellenz beendet, und ich werde sie weiter verfolgen, wenn die Phantasie mir zu Hilfe kommen wird« (*et ho quaxi fornito de designare la instoria de Como de Vra Ex. quale andarò seguitando quando la fantasia me ajuterà*).<sup>1)</sup> Zwar ist hier nicht ausdrücklich von einem für das Studiolo bestimmten Bilde die Rede, aber wir werden sehen, dass die »instoria de Como« in der That in diesem Platz finden sollte. Aber der Zustand des Künstlers verschlimmerte sich von neuem; auch Geldnöte hinderten ihn an ruhiger Arbeit; am 15. Juli, wo Gian Giacomo Calandra, der Sekretär des Markgrafen, die Zeichnung sehen wollte, war sie noch nicht vollendet: es fehlten noch einige Figuren.<sup>2)</sup> Am 13. September hatte der Künstler ausgelitten.

Aber auch der Versuch, einen dritten Künstler, Francesco Francia, zu gewinnen, schlug fehl. Wir wissen, dass auch er schon im Jahre 1505 den Auftrag erhielt, ein Bild für das Studiolo zu malen, dass es aber wiederum nicht zur Ausführung gelangte.<sup>3)</sup> Weshalb, erfahren wir nicht, sondern können nur vermuten, dass die Bindung durch das Programm dem Künstler unerträglich wurde.<sup>4)</sup>

Es war eine Kette von Misserfolgen, und man begreift, dass auch eine Isabella die Lust zu weiteren Fehlschlägen verlor. Aber freilich nur für einige Jahre.

Gegen Ende des Jahres 1510 nahm sie ihre Versuche wieder auf. Sie ließ durch Girolamo Casio, der den ersten Antrag gemacht hatte, wieder bei Francesco Francia anfragen. Dieser antwortete am 11. Januar 1511 zustimmend und bat um die Mafse.<sup>5)</sup> Aber es führte abermals zu einem Misserfolge, wahrscheinlich infolge der Eifersucht des Lorenzo Costa. In der That musste es dieser übel empfinden, wenn der Auftrag nicht ihm, der vom Markgrafen aus Bologna als Nachfolger Mantegnas an den Hof von Mantua gezogen worden war,<sup>6)</sup> sondern seinem alten Nebenbuhler und Feinde in Bologna zu Teil wurde. Und Isabella legte nicht so hohes Gewicht darauf, diesen zu gewinnen, wenn sie damit Costa beleidigte und seine Freundschaft verlor. Verzichtete sie doch, wie sie am 11. September 1511 an Lucrezia Bentivoglio schreibt, aus demselben Grunde darauf, dass Francia nach Mantua kam, um ihr Portrait zu malen.<sup>7)</sup> Costas Eifersucht regte sich in der That so stark, dass sie sich veranlasst sah, ihm den Auftrag zu erteilen. Wiederum ließ er es an Eifer, ihr zu dienen, nicht fehlen. So entstand das fünfte Bild (Louvre Nr. 155).

1) Carlo d' Arco, Notizie II p. 61 n. 75; weniger genau Bottari, Raccolta di lettere VIII p. 28 n. XX. Guhl, Künstlerbriefe I, 59.

2) Carlo d' Arco a. a. O. II, 46. Bottari a. a. O. VIII p. 32 n. XXIII. Vergl. unten S. 24.

3) Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XV p. 336.

4) Der Brief des Künstlers an Isabella vom 11. Januar 1511 (Luzio, Archivio della Soc. Rom. di stor. patr. IX p. 564: *Intendo per una vostra ad Hyeronimo Casio che vostra Ill.<sup>ma</sup> S. havria grato intendere se sia ad ordine per fare la tela del camerino de V. S. a tempi passati ordinata a me per el nostro Casio*) meldet auch nur die Thatsache des Auftrages, nicht den Grund der Nicht-Ausführung. Jedenfalls bezieht sich die Bitte des Girolamo Casio an Isabella vom 17. August 1505 (Archivio storico dell' Arte I p. 251), sie möge die Zeichnung zu dem Bilde schicken, welches Francia machen solle (*pregandola ad mandare il disegno de la tela ha da fare il Francia*), auf das in Rede stehende Gemälde.

5) Der Brief ist von Luzio (s. Anm. 4) veröffentlicht. Im übrigen vergl. Yriarte a. a. O. XV p. 340 f.

6) Vergl. das Schreiben des Markgrafen vom 10. April 1509 (Carlo d' Arco, Notizie I p. 62. Venturi, Archivio storico I p. 253).

7) Vergl. Luzio a. a. O. p. 565.

Wir müssen, da es nur als »sujet allegorique« oder »scène mythologique« bezeichnet wird, in Wahrheit ungedeutet ist, etwas ausführlicher auf dasselbe eingehen. Außer der Braunschen Photographie, welche unserer Abbildung zu Grunde liegt, benutze ich, da meine vor Jahren genommenen Aufzeichnungen nicht genügen, eine von Herrn Direktor Dr. Masner jüngst in liebenswürdigster Weise für mich gemachte Beschreibung des zur Zeit im Restauriersaal befindlichen Gemäldes.

Ein in schräger Richtung stehender Bogen teilt das Bild in zwei ungleiche Hälften. Den Vordergrund der größeren, linken Hälfte bildet der Abhang eines mit Bäumen bestandenen Hügels, der von drei Gruppen von Figuren eingenommen wird.

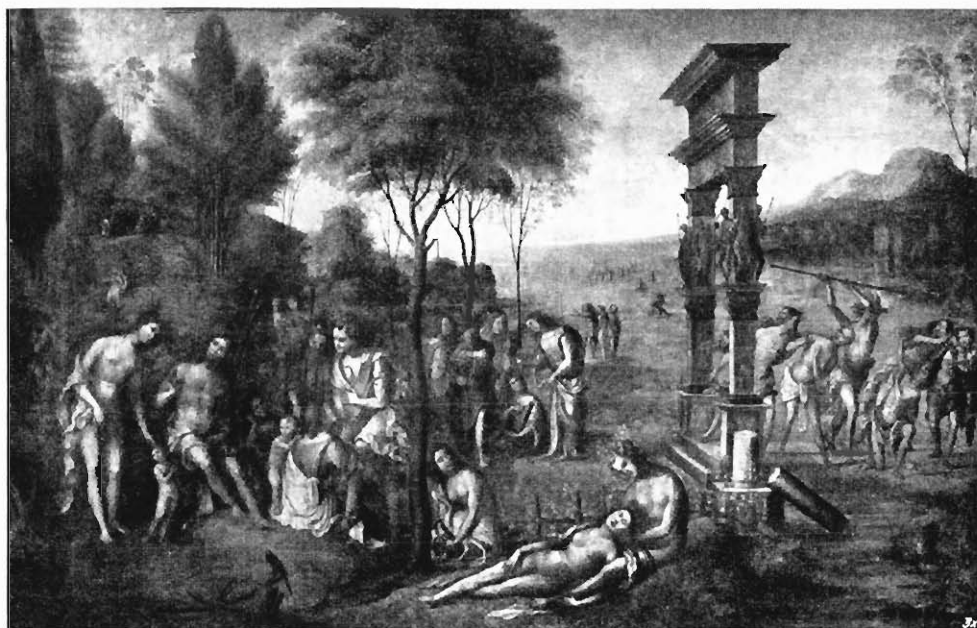


Abb. 5. Lorenzo Costa  
Der Hain des Gottes Komos  
Im Museum des Louvre zu Paris

Den Mittelpunkt der linken Gruppe bildet eine sitzende jugendliche männliche Figur. Im Haar hat sie einen grünen Kranz, mit der Linken hält sie einen langen Ständer, an dem noch ein kürzerer aufgebunden ist, als Fackelbehälter. Sie blickt sich um nach einer nur am Schofse verhüllten Frau und macht eine »favete linguis« gebietende Handbewegung. Die weibliche Figur wird Venus sein. Sie legt ihre linke Hand auf den Kopf eines zu ihr aufblickenden Amor. Ein zweiter Amor (mit Köcher) blickt sich nach ihm um, während er seine Arme auf die Schulter einer sitzenden bekleideten weiblichen Figur legt, die beseligt ein syrinxartiges Instrument hält. Vor sie tritt, sich zu ihr herabneigend, ein jugendlicher Mann, ebenfalls mit grünem Kranze im Haar, mit beiden Armen ein Musikinstrument haltend. Er ist begleitet von einem älteren Manne, der einen großen Stab schultert, an welchem drei Musikinstrumente hängen. Eine sitzende Frau blickt zum Jüngling auf, die rechte Hand an den Kopf gelehnt.

Ähnlich ist eine zweite Gruppe, welche sich rechts, mehr im Hintergrunde, befindet. Ein Jüngling mit langen Locken, ebenfalls bekränzt, spielt auf einer Geige. Links von ihm steht eine weibliche Figur, einen großen Bogen haltend. Macht letzterer sie als Diana kenntlich, so kann der Spieler nur Apollo sein. Die beiden anderen Frauengestalten sind wohl Musen.

Anders ist dagegen die dritte Gruppe, von der ersten durch einen hohen Baum getrennt, rechts im Vordergrund. Neben dem Baum hockt eine nur wenig von einem Mantel bedeckte weibliche Figur, mit beiden Armen einen kranichartigen Vogel (weiß mit bläulichen Rücken-, Hals- und Oberseitenfedern) umschlingend und nach der entgegengesetzten, also rechten Seite, aufblickend. Davor sitzt ein Jüngling mit zwei Stirnhörnchen. Seinem Kopfe entsprossen Zweige von derselben Art wie die an dem Zaune, an welchem er sitzt, wachsenden, desgleichen eine weiße Blüte von der Form einer Mohnkapsel. Mit der Rechten hält er einen lorbeerartigen Kranz, um ihn einer in seinem Schofse schlafenden nackten weiblichen Figur, deren Kopf er mit der Linken hält, aufzusetzen.

Rechts vom Bogen sieht man eine Gruppe von Figuren, welche durch zwei Götter, Janus und Merkur, ausgetrieben werden. Janus hält in der Rechten einen gedrehten Stab, mit der Linken fasst er einen Mann mit hässlichen Gesichtszügen und spärlichem Haarwuchs am Kopfe. Dieser, bis auf einen Lendenschurz nackt, dreht sich nach seinem Verfolger um, beide Hände zur Abwehr erhebend. Merkur, mit Flügelhut und Flügelschuhen, schwingt seinen Flügelstab über dem Kopfe, die drei vor ihm fliehenden Figuren bedrohend. Zu ihm blickt auf, ins Knie gesunken und beide Arme zur Abwehr erhebend, ein junger, fast ganz nackter Mann. Hinter ihm versucht eine bekleidete weibliche Figur Merkur mit erhobener Peitsche zu schlagen. Nur scheu sich umblickend, flieht eine weibliche Figur, die in den Armen ein Kind hält. Diese Gruppe steht auf einem schmalen Streifen Landes, vor dem vorn eine Art Lache, hinten eine breite Wasserfläche sich erstreckt. In letzterer bemerkt man auf einem welsartigen Fische sitzend einen bärtigen bekleideten Mann, der Geige spielt, vielleicht Arion. Dasselbe thut ein zweiter, hinter ihm befindlicher, anscheinend nackter, der vielleicht für einen der nicht selten musizierenden Meerdämonen zu erklären ist. Aus dem im Hintergrunde des Wassers befindlichen Figurengewimmel ragt einer hervor, welcher die Doppelflöte bläst, während andere Ruder zu schultern scheinen.

Suchen wir zu einer Deutung zu gelangen, so ist von der letzten Gruppe auszugehen. Es handelt sich um eine Austreibung der Laster. Leicht kommt uns die auf Baldassare Peruzzi zurückgehende, durch den Holzschnitt des Meisters mit dem Würfel und den Clairobscur von Ugo da Carpi erhaltene Komposition:<sup>1)</sup> »Herkules vertreibt Luxuria (nicht Invidia) vom Parnass«, in den Sinn, erst recht aber Mantegnas zweites Bild. An Stelle von Minerva, Diana und Castitas sind hier Janus und Merkur, die Repräsentanten der Klugheit<sup>2)</sup> und der geistigen Thätigkeit, getreten. Auch die Laster

<sup>1)</sup> Bartsch, P. Gr. XII p. 133 N. 12. Ruland, the works of Raphael p. 137 nr. LX. Mit Gabeln jagen die Musen den »Mentula« von ihrem Berge bei Catull c. 105.

<sup>2)</sup> Über Janus als Gott der Klugheit vergl. Macrob. Sat. I, 7, 20. So zweifle ich auch nicht, dass die Figur mit Fackel und Januskopf im Holzschnitte »Istoria Romana« des Jakob von Straßburg (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsaml. V S. 191 nicht als Fortuna Romana, sondern als Prudentia aufzufassen ist. Giebt doch auch schon Giotto in den Fresken der Unterkirche von Assisi der S. Prudentia ein Doppelgesicht (wie hier, das alte rückwärts, das jugendliche vorwärts blickend; desgleichen der Meister der Reliefs des Campanile in Florenz (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses XVII, 61.

erinnern in Einzelheiten des Ausdrucks und der Haltung Figur mit dem Kinde) an dieses Bild. Nur ist im Bilde Costas, wie der Mangel an Attributen zeigt, auf eine genauere Unterscheidung der Laster verzichtet. Dass aber das Reich, aus welchem sie ausgetrieben werden, dasselbe ist, wie in der Komposition von Peruzzi, nämlich der Parnass, scheint zweifellos. Wie dort Apollo mit den Musen, außerdem nur Minerva dargestellt ist, so ertönt hier Saitenspiel, welchem alles lauscht. Aber nicht nur ein Saitenspiel, das des Apollo und einer Muse, sondern auch ein zweites, vielleicht das des Orpheus, des Sohnes des Apollo und der Muse Kalliope, welche vielleicht in der zu seinen Füßen sitzenden Figur zu erkennen ist. So lenkt auch Arion und die klangreiche Schar von Wassergötter ihren Weg hierher. Aber auch Venus ist von dieser Versammlung nicht ausgeschlossen. Doch ist es die Venus caelestis,<sup>1)</sup> welche, wie ihre Amoren, sitzsaam zuhört. Und so bietet auch die Gruppe des Dionysos und der schlafenden Ariadne das reinste Idyll, und Leda, wenn sie es ist, und nicht vielmehr etwa die Poesie,<sup>2)</sup> kost in der unschuldigsten Weise mit dem Schwane. Wer aber



Abb. 6. Antonio Allegri da Correggio  
Die Bestrafung des Lasters  
Im Museum des Louvre zu Paris

<sup>1)</sup> *Venere detta Celeste* bei Mario Equicola, *Di Natura d' amore* fol. 288<sup>v</sup>.

<sup>2)</sup> Die *Poesia* hat einen Schwan zu ihren Füßen. Siehe Ripa, *Novissima Iconologia* p. 520.

ist der schöne Jüngling mit Kranz und Fackel? Etwa Hymenäus? Aber um eine Hochzeit handelt es sich hier nicht. Sollen wir auf einen Namen ganz verzichten?



Abb. 7. Antonio Allegri da Correggio  
Die Belohnung der Tugend  
Im Museum des Louvre zu Paris

phoeus sitzende Muse, an welche sich ein Amor anlehnt, für die bekleidete Venus genommen wird? Die Übereinstimmung kann, wie kaum zweifelhaft, nicht zufällig sein. So fällt der zwischen den zwei Veneri und den zwei Amori befindlichen Figur von selbst der Name »El Dio Como« zu. Auch mit Recht? Wer ist der Dio Como? Er kann nur

Aber die Figur bildet den Mittelpunkt der ganzen Gruppe, ist mithin eine Hauptfigur. Schwerlich würde es möglich sein, aus der Figur selbst den Namen abzulesen, welchen ihr der Künstler gegeben hatte, wenn uns nicht eine glückliche Fügung zu Hilfe käme. Es ist der *dio Como* des Mantegna.

Wir haben bereits oben S. 20) des bisher für uns rätselhaften Bildes gedacht, welches von der Hauptfigur seinen Namen erhalten hatte. Calandra meldete am 15. Juli 1506 an Isabella, welche Figuren in der Zeichnung vollendet seien; es waren: *El Dio Como, doi Veneri, una vestida, l'altra nuda, doi amori, Jano cum la Invidia in braccio subspengendola fora, Mercurio, et tre altre figure messe in fuga da esso Mercurio*. Zeigt nicht auch unser Bild einerseits drei Figuren von Merkur in die Flucht gejagt, und Janus ein Laster herausstossend, andererseits zwei Amori und zwei Veneri, eine nackte und eine bekleidete, wenn die vor Or-

der griechische Κῶμος sein. Dieser aber findet sich, soweit ich sehe, nur beim Philostrat, hier aber an weithin sichtbarer Stelle, nämlich als Überschrift und Gegenstand des zweiten der »Gemälde«, und so, dass man sieht: er ist das Urbild des Dio Como. Denn ὁ δαίμων ὁ Κῶμος, παρ' οὗ τὸ κωμίζειν ταῖς ἀνθρώποις, erscheint hier wie dort als »zarter, noch nicht mannbarer Jüngling« (νέος ἀπαλὸς καὶ οὐπω ἔφηβος), hat einen Kranz (στέρφανος τῶν ῥόδων) und hält eine Fackel (λαμπάδιον). An einer zweiten Stelle, in den »Andriern« (I 25) heißt er und der Gott des Lachens (Γέλωε) »der heiterste Dämon«. Entscheidend aber fällt für die Benennung der Figur als Como (Κῶμος) ins Gewicht, dass sich an dem Eingangsbogen viermal die Inschrift COMES [befindet,<sup>1)</sup> wenn dieser Namensform auch ein — übrigens leicht erklärliches — Missverständnis zu Grunde liegt. Janus und Merkur verjagen die Laster aus dem Reiche des Κῶμος. Damit ergibt sich aber zugleich, dass die Rolle, welche Como hier spielt, von der des Κῶμος bei Philostrat recht verschieden ist.<sup>2)</sup> Jener ist der Gott des nächtlichen trunkenen Schwärmens, ja in den »Andriern« befindet er sich sogar mit Silen und Satyrn im Gefolge des Dionysos. Como ist offenbar der Gott einer anderen Festfreude, eines anderen Schwärmens, der süßen, durch Gesang und Musik geweihten und verklärten idyllischen Lust, an der Neid und andere Untugenden keinen Teil haben.

Dass Costa die Zeichnung Mantegnas benützt habe, ist eine unsichere Vermutung; sicher aber ist, dass er dasselbe Thema behandelt hat, und zwar eben infolge davon, dass Mantegna durch den Tod verhindert worden war, sein Werk zu vollenden.<sup>3)</sup> Auch hier denkt man am ersten an Paride da Ceresara als Erfinder der Isteria. Jedenfalls war es ein im Griechischen, speziell im Philostrat wohl bewandeter Mann, der das Thema gab. Denn auch die Gruppe des Dionysos und der Ariadne, besonders die Figur des ersteren, scheint mir unter dem Einflusse der »Ariadne« des 15. im ersten Buche der »Bilder« zu stehen.<sup>4)</sup> Auch hier wächst dem Dionysos ein Hörnchen aus beiden Schläfen, und das Haupt ist ganz mit Epheu und Rosen umkränzt, und Ariadne ist »ganz Schlaf«.

## 6.

Bald nachher<sup>5)</sup> — Genauerer ist bei völligem Mangel an Urkunden nicht festzustellen — wurde der Bilderschmuck des Studiolo durch zwei kleinere von Correggio<sup>6)</sup> gemalte Werke vollendet. Es sind die zwei heute im Kabinet der Hand-

<sup>1)</sup> Dagegen ergeben, wie Masmer bemerkt, die buchstabenartigen Zeichen an den Stufen des Bogens keine wirklichen Buchstaben.

<sup>2)</sup> Der letzteren steht nahe die Rolle, welche Comus als Sohn des Bacchus und der Circe in Miltons Festspiel Comus (A Mask presented at Ludlow-Castle 1634) hat.

<sup>3)</sup> So auch Yriarte in seinem Werke »Mantegna« Paris 1901 p. 154, welches mir erst zwischen der ersten und zweiten Korrektur dieses Aufsatzes zugeht.

<sup>4)</sup> Danach muss ich meine Bemerkung über die Benutzung des Philostrat in der früheren Renaissance (Repert. f. Kunstwissenschaft XXIII, 8) modifizieren.

<sup>5)</sup> D. h. zwischen 1511 und 1513. Vergl. Carlo d' Arco, Notizie I p. 60. Ricci, Antonio Allegri da Correggio, übersetzt von Hedwig Jahn S. 71. Mit Unrecht schließt Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XIII p. 196, diese Bilder vom Studiolo aus und weist sie den »Privatsammlungen Isabellas« zu.

<sup>6)</sup> Vergl. das Inventar S. 2 Nr. 4. Meyer, Correggio S. 253 f. 354 f., wo auch die Schicksale der Bilder erzählt sind, und Ricci a. a. O. p. 343 f.

zeichnungen des Louvre befindlichen Temperagemälde, öfter (1672 und 1676 von Picart, 1720 von Surugue, zuletzt von Chataigner und Villerey) gestochen<sup>1)</sup> und in Zinkotypien von Ricci (a. a. O. p. 344 und 345) veröffentlicht. Auch diese beiden Gemälde werden durch den Gegensatz von »Tugend« und »Laster« beherrscht. Das eine stellt »die Belohnung der Tugend«, das andere »die Bestrafung des Lasters« dar.

In einer Kolonnade, ähnlich der auf Mantegnas zweitem Bilde, nur verkürzt, sitzt Virtus in der Gestalt der Minerva, in der Linken den Helm, in der Rechten, wie in demselben Bilde Mantegnas,<sup>2)</sup> eine gebrochene Lanze haltend und den Fuß auf einen Drachen setzend, neben dem ihr mit dem Medusenhaupt geschmückter Schild liegt. Links von ihr sitzt eine weibliche Figur, welche, indem sie Schlangen in den Haaren, Zügel in der Linken, ein Schwert in der Rechten, ein Löwenfell neben sich hat, als Verkörperung der vier Kardinaltugenden anzusehen ist, rechts eine zweite weibliche Figur, welche mit dem Zeigefinger der linken Hand nach oben weist und mit der Rechten einen Zirkel auf einem Globus hält, neben dem ein Putto steht, mithin als »Wissenschaft« aufzufassen ist. Eine Viktoria fliegt heran, einen Kranz und einen Palmenzweig über das Haupt der Minerva haltend. Über ihr fliegen, als Verkörperungen des Ruhmes, drei weibliche Figuren, von denen die eine eine Lyra, die zweite eine Trompete hält.<sup>3)</sup>

Nicht ganz so durchsichtig ist auf den ersten Blick die Bedeutung des zweiten Bildes. Ein bärtiger nackter Mann, der in seinem Äußeren an Marsyas — woher die falsche Deutung im Inventario<sup>4)</sup> —, in seiner Lage jedoch mehr an Prometheus erinnert, versucht vergebens, sich von den Fesseln zu befreien, mit denen er an den Armen und einem Beine an einen mächtigen Baumstamm gebunden ist, sowie von den Qualen, welche drei weibliche Figuren ihm bereiten. Die eine (zur Linken) läßt mit beiden Händen Schlangen gegen seine rechte Seite züngeln — wohl nicht, wie zuerst Raphael Mengs<sup>5)</sup> meinte, das Gewissen oder die Leidenschaft (Ricci), sondern der Neid;<sup>6)</sup> die zweite (zur Rechten) bläst auf einer Flöte in sein linkes Ohr: wohl nicht die Freude, wie Mengs, oder das Gewissen, wie Ricci meinte, sondern die Schmeichelei; die dritte zieht mit allen Kräften die Bande an seinem linken Fuße an — wohl nicht die Gewohnheit, sondern die Verdummung. Im Vordergrund guckt der Kopf eines Satyrknaben, der eine Traube hält, aus dem Bilde heraus.

<sup>1)</sup> Vergl. Meyer a. a. O. S. 492.

<sup>2)</sup> Ich erwähne diese Berührungen mit Mantegnas Bild absichtlich, weil sie für die Entscheidung der Frage nach dem Einflusse Mantegnas auf Correggio von Wichtigkeit sind (vergl. Ricci p. 55 f.).

<sup>3)</sup> Über die unvollendete Wiederholung dieser Komposition im Palazzo Doria Pamfili in Rom vergl. Meyer S. 255 und Ricci p. 343 f.

<sup>4)</sup> Vergl. oben S. 2 Nr. 4.

<sup>5)</sup> Opere (Parma 1780) II p. 148.

<sup>6)</sup> Für diese Deutung spricht besonders die Analogie der »Porta virtutis« des Zuccaro, in welcher »l' Invidia avitichata con vipare« dargestellt war (Giornale di erudizione artistica V p. 136), insofern dieses Bild (s. oben S. 87 Anm. 5) Bekanntschaft mit den beiden Bildern Correggios voraussetzt. Denn auch Zuccaro hatte gebildet: la virtù in figura di Pallade calca il Vizio ritratto a guisa di mostro, ferner Invidia, dazu Ignoranza mit der Adulazione und Presuntione, und die Maldicenza mit kleinen Satyrn. Außerdem vergl. Ripa, Novissima Iconologia (ed. Padova 1025) p. 332 f.

---

Unleugbar zeigt sich auch in diesem Bilde, verglichen mit den Werken des Mantegna, eine geringere Kraft geistiger Charakteristik.

Wie bereits erwähnt, nahm Isabella ihre Schätze mit, als sie ihr Studiolo in ein neues Heim, die Grotta der Corte vecchia, verlegte.<sup>1)</sup> Mit ihrem Tode geriet das Studiolo in Vergessenheit, aus welcher es erst durch die Wissenschaft unserer Tage gezogen wurde.

---

<sup>1)</sup> Siehe oben S. 2.

Gedruckt in der Reichsdruck...