



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Die Paduaner Schule. Jacopo Bellini. Andrea Mantegna.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

weiteren Aufgaben, die mehr dramatische Zuspitzung der Handlung und tiefere Bejeelung der Köpfe, stießen auf die Schranken seiner Natur. Ihre vollkommene Lösung blieb dem jüngeren Geschlechte vorbehalten.

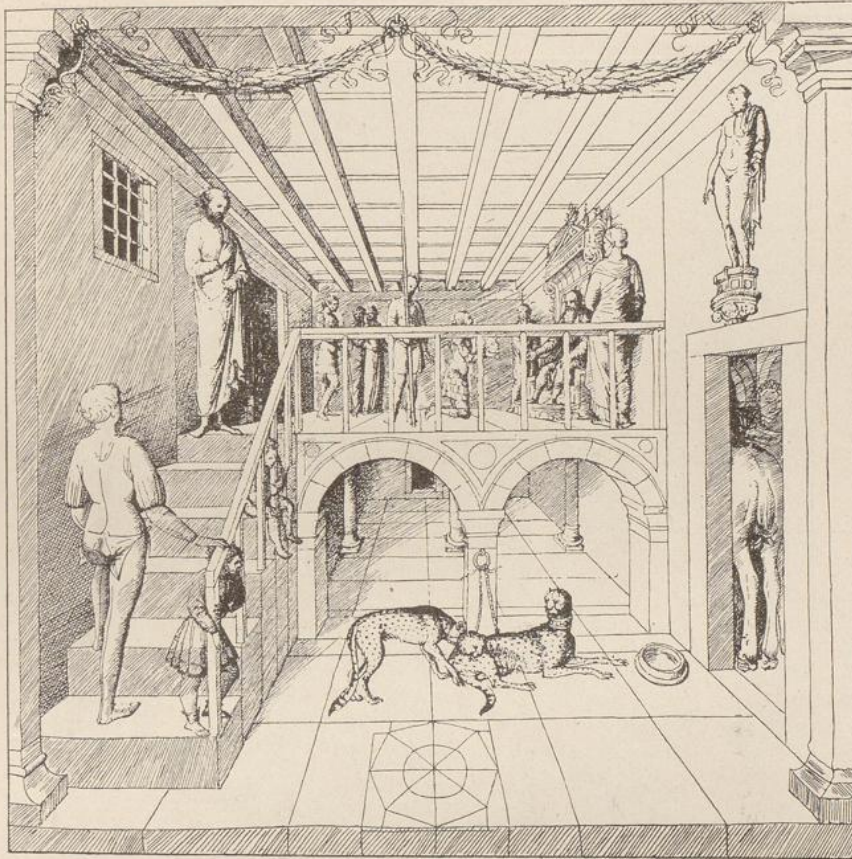


Fig. 147. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Paris, Louvre.

Wie in der Skulptur, so tritt auch in der Malerei Oberitalien der florentiner Schule selbständig, vielfach sogar ebenbürtig gegenüber. Den wichtigsten Schauplatz der Kunstpflege bildet hier Padua. Der Sammeleifer des Kunststückerers Francesco Squarcione (1394—1474), der eine Reihe von Vorlagen, Zeichnungen (auch Gipsabgüsse?) auf Reisen erworben hatte und danach junge Leute arbeiten ließ, gab den äußeren Anlaß, daß sich in Padua eine Richtung entwickelte, welche vom Studium der Antike, besonders auch in dekorativer Richtung, ausging. Der doktrinaire Geist der Paduaner Universität förderte sowohl die Vorliebe für Allegorien, als auch die Neigung zur Lösung mathematisch-perspektivischer Aufgaben. Der Einfluß Donatellos empfahl die schärfere Beobachtung plastischer Formen und ihre Nachahmung. Alle Eigentümlichkeiten der Paduaner Schule erblicken wir verschmolzen und überdies durch eine kräftige Persönlichkeit wirksam gehoben in den Werken des Hauptmeisters: Andrea Mantegna (1431—1506). Die Beziehungen zu seinem Schwiegervater, Jacopo Bellini, der längere

Zeit in Florenz gelebt und hier sich dem milden, farbenreichen Gentile da Fabriano (s. weiter unten S. 145) angeschlossen hatte, fügten noch ein neues Element zu Andreas künstlerischem Charakter. Wir müssen sogar auf Grund der uns (Paris, London) erhaltenen Zeichnungen Jacopos annehmen, das dessen Einfluß der nachhaltigste und wichtigste war. Schon bei Jacopo Bellini stoßen wir auf das eifrige Studium der Antike (Fig. 146) und der Perspektive (Fig. 147) und erblicken Mantegnas künstlerische Eigenschaften gleichsam vorgebildet. Mantegnas früheste



Fig. 148. Der heil. Jakobus tauft einen Heiden. Von Mantegna. Padua, Eremitani.

Thätigkeit gehörte Padua an, wo er neben anderen Meistern aus dem Kreise Squarciones eine Kapelle der Eremitenkirche mit Fresken aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus schmückte (um 1448 begonnen). Reiche Architekturen füllen den Hintergrund, die Gestalten sind trefflich in den Raum komponiert, die Verkürzungen mit Sicherheit gezeichnet, auf die prägnante Wahrheit, „die scharfe, sichere Gegenwart“ der Darstellung, ist überall Bedacht genommen (Fig. 148). Im Jahre 1459 empfing Mantegna einen Ruf des Marchese Lodovico Gonzaga und siedelte nach längeren Verhandlungen im Anfange der sechziger Jahre nach Mantua über. Die



Fig. 149. Markgraf Ludovico III. mit seiner Familie. Von Mantegna.
Mantua, Castello di Corte.

Fresken im Castello di Corte, ein Bild des Markgrafen Lodovico III. im Kreise seiner Familie, sowie ein anderes, welches ihn mit seinen beiden geistlichen Söhnen nebst Enkeln und

Fig. 150. Aus dem „Triumphzug des Cäsar“, von Mantegna. Schloß Hamptoncourt.



Herrn des Hofes vorführt (Fig. 149), vor allem aber der zwei Jahrzehnte später geschaffene Triumphzug Cäsars: neun Bilder auf Papier mit Leimfarben gemalt und dann auf Leinwand gezogen, zur Dekoration eines Saales bestimmt (gegenwärtig in Hamptoncourt bei London),

sind die hervorragenden Denkmäler seiner Mantuaner Thätigkeit. Tubabläser, Krieger, welche auf Tafeln die Abbildungen der Siegesthaten tragen oder Trophäen emporhalten, Opfertiere, Elefanten mit Beute beladen (Fig. 150), Gefangene, Sänger und Tänzer, endlich auf einem zweispännigen Wagen der Triumphator selbst, ziehen in langem Zuge an uns vorüber. Ein befreundeter Paduaner Gelehrter hat offenbar dem Künstler aus alten Schriftstellern das Programm zusammengestellt, dieser selbst antike Kunstwerke auf viele Einzelheiten hin genau angesehen. Dennoch trägt das Werk keineswegs einen antiquarischen Charakter. Im Gegenteil lauscht Mantegna die Mehrzahl der Gestalten unmittelbar der Natur ab und verleiht besonders einzelnen Jünglingsköpfen eine anmutige Frische, wie sie im 15. Jahrhundert kaum ihresgleichen findet. Auch jene Fresken im Castello di Corte befunden in den Porträfiguren des Marchese und seiner Familie eine scharfe Naturbeobachtung, welche sich in den Deckenbildern (Fig. 151) bis zum Streben nach Sinnestäuschung steigert. Er zeichnet, ähnlich wie Melozzo, die Gestalten



Fig. 151. Von den Deckenfresken Mantegnas im Castello di Corte zu Mantua.

an der Decke so, wie sie im wirklichen Luftraume, von unten gesehen, dem Auge sich darbieten würden. Schon an den Freskobildern Mantegnas bemerkt man die Vorliebe für eine reiche Ausstattung des Hintergrundes. Hier konnte er seine antiken Anschauungen und perspektivischen Studien unbehindert geltend machen. Die gleiche Neigung zeigt er auch in den Tafelbildern, namentlich in der früheren Zeit. Leppige Fruchtkränze, reiche Pilaster schmückten das Altargemälde in S. Zeno (Verona), welches die thronende Madonna, umgeben von musizierenden Knaben, darstellt (um 1460); von einer antiken Säule hebt sich die von tiefem Schmerz gepackte Gestalt des h. Sebastian in der Wiener Galerie ab; auch die Madonna della Vittoria im Louvre (1496) sitzt inmitten einer Blumenlaube. Daß es aber bei ihm eines solchen Prunkes nicht bedarf, um die volle künstlerische Wirkung zu erzielen, beweisen die Madonna mit dem h. Johannes und der h. Magdalena in der Nationalgalerie in London (Fig. 152) und die von einem jubelnden Engelchore eingeschlossene Madonna in der Brera zu Mailand. Die Fülle der Anmut, die Weichheit der Formen, welche Eigenschaften nach gangbarer Meinung nur von der venezianer Schule gerühmt werden, kommen hier bereits zur Geltung. Mantegna zog auch mythologisch-allegorische Gedanken in den Kreis seiner Schilderungen. Sie waren in

der höfischen Welt, welche jetzt die Kunstpflege vielfach übernahm und in Kabinetten oder Studios zur Unterhaltung Bilder sammelte, wie es z. B. Isabella Gonzaga in Mantua that,



Fig. 152. Madonna mit Johannes und Magdalena. Von Mantegna. London, Nationalgalerie.

beliebt und durch die Anklänge an die gelehrte Poesie des Zeitalters und durch die Zierlichkeit der Malerei doppelt fesselnd.

Mit der Schilderung der Malerthätigkeit Mantegnas ist seine Bedeutung noch keineswegs erschöpft. Unter den älteren italienischen Kupferstechern nimmt er unbedingt den ersten Platz in Anspruch. Mannigfaches Dunkel schwebt noch über der frühesten Geschichte des

Kupferstiches in Italien. Läßt man, wie sich gebührt, Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch Maso Finiguerra beiseite und hält nur an der Thatsache fest, daß die Goldschmiede, ehe sie die Niellomasse in die eingegrabenen Vertiefungen der Silberplatten einschmolzen, von der Gravierung Abdrücke auf Papier zu nehmen pflegten, so kennt man vielleicht die Vorgeschichte des Kupferstiches. Doch mag erwähnt werden, daß die erhaltenen Niellodrucke jünger sind als die ältesten Kupferstiche, die um die Mitte oder kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein mögen. Gerade die ältesten Beispiele, wie das weibliche Bildnis im Berliner Kupferstichkabinet (Fig. 153), weisen auf Florenz als Ent-

stehungsort hin. Immerhin wird nach unserm gegenwärtigen Wissen auf die Frage: Wer hat in Italien zuerst Kupferplatten mit der Absicht graviert, die Zeichnung durch den Druck zu vervielfältigen, und wann geschah es? eine sichere Antwort noch nicht zu geben sein. Gewöhnlich wird der sonst unbekannte Vaccio Baldini (geb. 1435) als der erste italienische Kupferstecher genannt, mit ihm Sandro Botticelli in unmittelbare Verbindung gebracht. Die ihm zugeschriebenen Blätter (zusammenhängende Folgen der Propheten, Sibyllen, Planeten, das sog. Kartenspiel, eigentlich ein lehrhaftes, die menschlichen Stände, Mäusen, freien Künste, Tugenden, Planeten darstellendes Bilderbuch u. a.) verteilen sich aber auf mehrere, nicht einmal immer florentiner Hände und umfassen einen ziemlich weiten Zeitraum. Die allein genau datierbaren Stiche, Illustrationen zu einem Erbauungsbuche: »monte sancto di Dio«, und zu Dante, fallen in die Jahre 1472 und 1481 und zeigen noch eine sehr unbeholfene Technik. Diese Umstände mindern die Ansprüche der florentiner Stecher auf eine führende Stellung und machen es nicht wahrscheinlich, daß die Kunst des Kupferstiches erst von Florenz

nach Oberitalien verpflanzt wurde, oder daß Mantegna von florentiner Stechern gelernt hat. Die Unwahrscheinlichkeit würde sich noch steigern, wenn bewiesen werden könnte, daß Mantegna's Anfänge als Kupferstecher schon in die Paduaner Zeit, also vor 1460, fallen. Jedenfalls gewann der Kupferstich in Oberitalien eine kräftige Entwicklung und trieb reiche Blüten, während er in Florenz rasch verkümmerte. Das größte Verdienst daran gebührt Mantegna. Der herbe Zug in seiner Phantasie und ebenso seine Freude an feinsten Zuspitzung des Ausdruckes erhielten im Kupferstich einen weiten Spielraum. Was in einzelnen Gemälden, wie z. B. in dem toten Christus (Brera), als Herzenshärte erscheint, die selbst vor dem Häßlichen nicht zurückschreckende Wahrheit der Schilderung empfängt hier eine leise phantastische Färbung. So wirken die Geißelung, die Grablegung, Christus in der Vorhölle, die kauende Madonna mit dem



Fig. 153. Italienischer Kupferstich (um 1450).
Berlin, k. Kupferstichkabinet. (Verkleinert.)