

Originalveröffentlichung in: *Pantheon : Internationale Zeitschrift für Kunst* 34 (1976), Nr. 1, S. 63-64
 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2021), DOI:
<https://doi.org/10.11588/artdok.00007506>

Louvre

Ausstellung: Le Studiolo d'Isabelle d'Este

Bis 17. November 1975

(siehe Abbildungen)

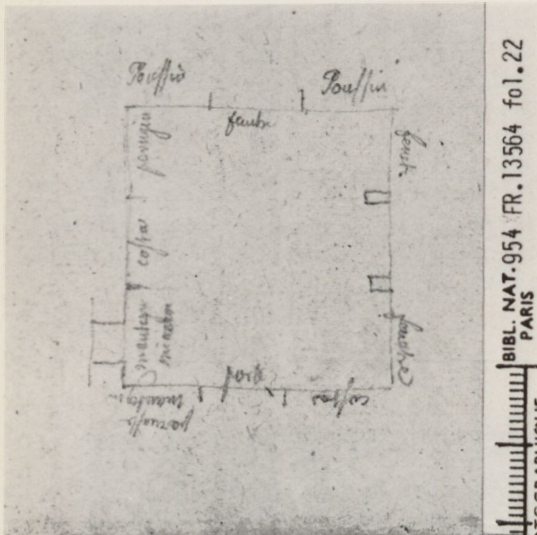
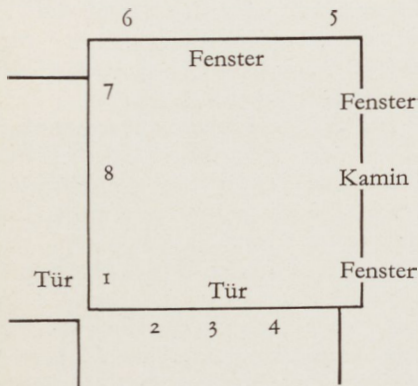
Der Louvre zeigt zur Zeit eine umfangreiche Dokumentation zu den frisch restaurierten Gemälden des Mantuaner Studiolo der Isabella d'Este, denen zuletzt E. Verheyen eine Untersuchung widmete¹. Der kleine Katalog, der als Dossier 10 des Département des Peintures zur Ausstellung erschien, unterrichtet über Gestalt und Umgebung der »Prima donna del mondo«, die Geschichte vergleichbarer »Studierstuben« der Renaissance, Kopien und Auswirkungen der von Mantegna, Perugino, Costa und Correggio stammenden Bilder.

Es ist hier nicht beabsichtigt, ausführlich zu den Katalogergebnissen Stellung zu nehmen, obwohl etwa zu seinem ikonographischen Teil manche Anmerkung zu machen wäre; u. a. gibt es erstaunliche Lesefehler: auf einer der Fliesen aus dem Castello di San Giorgio (Kat.-Nr. 79) steht nicht BUENA FE NON ES MVDABLE als »devise espagnole« wie auf dem Berliner Exemplar, sondern BONA FE(DE) NON EST MVTABLE; die Canti C sind 1503, nicht 1504, bei Ottaviano Petrucci (Kat.-Nr. 37) erschienen.

Ergänzt werden sollen einige Feststellungen, die John Schloder zum Schicksal der fünf bedeutendsten Bilder (Parnaß, Minerva, Comus, Kampf der Liebe mit der Keuschheit, Allegorie des Hofes) für die Zeit

nach 1624 macht. Wenig interessiert hat die meisten Bearbeiter der Gemälde, daß diese im Cabinet du Roi des Schlosses Richelieu, das sich der Kardinal gleichen Namens ab etwa 1630 an seinem Geburtsort erbauen ließ, noch einmal zu einer Folge vereinigt wurden, ergänzt durch drei verlorene Bilder Poussins und eines von J. Stella. Mit Sicherheit sind die Mantuaner Meisterwerke 1636 nach Richelieu gekommen, da sie in den bisher bekannten Beschreibungen des Schlosses nicht genannt sind². Doch kann der Kardinal sie schon 1624 erworben haben³. Am 19. 5. 1636 meldete Pompeo Frangipani⁴: »Hò pregato Monsig^o il Vescovo d'Albis di portare a V^{ra} Em^{za} due quadri de' Bacchanali, che il Poesino Pittore hà già forniti conforme al desiderio, et intentione di lei.« Ende 1636 oder Anfang 1637 hat sie Gaspard de Daillon, Bischof von Albi, gesehen und beurteilt⁵: »... pour satisfaire au Commandement que V.E. me fit d'apporter icy les deux tableaux du poussin, i'y suis venu passer, ie les ay veus ceux de Monsieur de Mantoue, lesquels quoy que bons n'approchent point de la beauté, et de la perfection des deux que i'ay apportés. Cela n'empeschera pas qu'ensamble ils ne rendent le Cabinet de la Chambre du Roy parfaitement beau.«

Wie Richelieu in den Besitz der Bilder kam, ist bisher nicht geklärt; möglicherweise hat sie der in der Wahl der Mittel nicht zimperliche Würdenträger vom damaligen Herzog Ferdinando »geschenkt« erhalten. Mit Sicherheit hat er die ebenso berühmten Michelangelo-Sklaven des Louvre – zu ihnen wird zur Zeit in Paris eine Fotodokumentation gezeigt –, die die Fassade des Schlosses Ecouen schmückten, ehe sie zur gleichen Verwendung nach Richelieu kamen, nicht freiwillig von den Erben des von ihm hingerichteten Duc de Montmorency erhalten.



Palais Richelieu, Süd-östlicher Pavillon, Cabinet du Roi: 1. Mantegna, Minerva, Supraporte; 2. Mantegna, Parnaß; 3. Poussin, Supraporte; 4. Costa; 5. Poussin; 6. Poussin; 7. Perugino; 8. Costa; Bildfolge 1676.

Palais Richelieu, Skizze des Cabinet du Roi, L. Dufourny, 1800. *Ausstellung: Paris, Louvre, Le Studiolo d'Isabelle d'Este.*

Zu einem bisher unbekanntem Zeitpunkt scheint dann ein drittes Bild von Poussin in das Cabinet du Roi gekommen zu sein, in einen dekorativen Zusammenhang, den vermutlich Simon Vouet entworfen hatte⁶.

Zumindest zwei Zustände lassen sich für dieses Kabinett rekonstruieren. Nach Vignier⁷ ergibt sich diese Abfolge der in die obere Wandverkleidung eingelassenen Gemälde (*Abb. 1*):

1. MINERVE qui chasse les Vices d'un lieu délicieux. (= Mantegna, Kat. Nr. 110)
2. Thema Vignier unbekannt. (= Mantegna, Parnaß, Kat. Nr. 96)
3. Un banquet de SILENE. (= Poussin, Kopie in Tours, Kat. Nr. 172)
4. Une Isle délicieuse où l'Amour couronne les Amans, avec les Poetes qui ont vanté ses victoires. (= Costa, Allegorie des Hofes, Kat. Nr. 136)

5. Un Triomphe de BACCHUS, dont le Char est tiré par des Centaures & des Centaurelles, avec les Menades qui vont jouant de divers instrumens. (= Poussin, Kat. Nr. 170)
6. Une Bacchanale. (= Poussin, Kat. Nr. 171)
7. Un combat de l'Amour, et de la Chasteté. (= Perugino, Kat. Nr. 121)
8. Une Isle consacrée à Venus. (= Mantegna u. Costa, Comus, Kat. Nr. 128)

Vor 1800 ist ein Poussin-Gemälde entfernt worden. Eine Skizze, die Léon Dufourny anfertigte (*Abb. 2*), der in Richelieu museumswürdige Stücke für das »Musée Central des Arts« auswählen sollte, zeigt den reduzierten Bestand⁸. J.-J. Guiffrey hat zusätzlich einen »brouillon de l'écriture de Dufourny« publiziert, in dem die Mantuaner Werke auf 5700 Livres geschätzt wurden.

Ob die von Schloder nach Blunts Vorbild⁹ für Kopien der Poussin-Originale gehaltenen Bilder in Tours als exakte Wiedergaben der Originale zu bezeichnen sind, muß eine genauere Untersuchung zeigen. Die Benennungen bei Vignier (Nr. 2: Banquet de Silène, Tours: Triomphe de Silène – Nr. 6: Une Bacchanale, Tours: Triomphe de Pan) raten zur Vorsicht.

Die Schöpfungen kamen aus dem unzugänglichen Heiligtum der Marchesa als Renommierobjekte nach Richelieu – als Schmuck eines Appartement du Roi, das der Kardinal für Ludwig XIII. in der südlichen Hälfte des Corps de logis hatte einrichten lassen. Sein eigenes lag gleichberechtigt in der nördlichen Hälfte des Flügels. Die Erweiterung der Folge durch Poussins Trionfi und ein Kaminstück von Stella mit der Liberalité des Königs, ein auf den zukünftigen Bewohner bezogenes Thema also, beweist, daß man im 17. Jahrhundert den diffizilen Inhalt der italienischen Gemälde nicht verstand, wohl auch kaum zu verstehen suchte. Es genügte für die auf Sichtbarmachung seiner Stellung gerichteten Absichten Richelieus, durch Provenienz, Namen des Künstlers oder Vorbesitzers, Alter (seine »Antikensammlung«) berühmte Stücke zu vereinen. Die Zeugnisse des höfischen Humanismus gelangten an einen Emporkömmling, der unempfindlich für die Schönheit der Formen und Farben, gleichgültig gegenüber dem gelehrten Inhalt und dem Versuch war, antike Mythologie in der Allegorie der Renaissance wiederzubeleben.

¹ E. Verheyen, *The paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971; vgl. die Besprechungen von Brown, Gould, Marani.

² Vgl. die bei H. Wischermann, *Schloß Richelieu – Studien zu Baugeschichte und Ausstattung*, Diss. Freiburg 1971, 202 ff., angeführten Quellen.

³ So z. B. A. Luzio, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627/28*, Mailand 1913, App. I.

⁴ Wischermann, Diss. S. 73.

⁵ Ders., S. 176.

⁶ Ders., S. 69.

⁷ Benjamin Vignier, *Le chateau de Richelieu, ou l'histoire des dieux et des heros de l'antiquité*, Saumur 1676, 61–64.

⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 13564, fol. 22; die unveröffentlichte Skizze auch jetzt im Kat., Anm. 290, erwähnt. Der »brouillon« bei J.-J. Guiffrey, *Les tableaux du château de Richelieu* (1801), NAAF 2^e sér. 3 (1882) 367–370.

⁹ A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, London 1966, 95–99; Blunt hat auch Stellas Kaminstück in Amerika wiedergefunden, *Revue de l'Art* 1971, 74. *Heinfried Wischermann*