

# Die Brauttruhen der Paola Gonzaga

## Zu Herkunft, Ikonographie und Autorenfrage der Cassone-Tafeln im Kärntner Landesmuseum

Daniela Gregori

In einem Brief von 1852 an das k. u. k. Finanzministerium ersucht Gottfried Freiherr von Ankershofen im Namen des Kärntner Geschichtsvereins um Überlassung einiger mittelalterlicher kunstgeschichtlicher Denkmäler von unbedeutendem Kunstwert, aber von genügend historischem Interesse, auf daß sie vor dem gänzlichen Zugrundegehen geschützt werden sollten. Namentlich handelte es sich um Basreliefs aus Gips (Abb. 1) und einige Gemälde, die in der k. u. k. Staatsdomäne in Millstatt aufbewahrt wurden und der Zerstörung durch Feuchtigkeit und Witterungseinflüssen nicht mehr standzuhalten drohten.<sup>1</sup> Diesem Ansuchen wurde ohne weiteres Folge geleistet, und so befinden sich die beiden gipsernen Basreliefs seit 1852 im Kärntner Landesmuseum in Klagenfurt. Im Jahre 1996, also knapp eineinhalb Jahrhunderte später, wurde die Restaurierung der beiden Reliefs, die in den letzten Jahren durch extreme klimatische Schwankungen noch mehr in Mitleidenschaft gezogen wurden, in Angriff genommen und sind bis heute noch im Gange.<sup>2</sup>

Zur Tiroler Landesausstellung „www.1500circa.net“ im Jahre 2000 werden die beiden prachtvollen Reliefs erstmals in ihrem gereinigten und restaurierten Zustand auf Schloß Bruck bei Lienz – Ausstellungsteil „Leonhard und Paola. Ein ungleiches Paar“ – präsentiert werden. Neben alten Schäden an den Reliefs, wie dem Fehlen plastischer Formungen an Teilen von Figuren und dem Holzwurmbefall an den geschnitzten, vergoldeten Rahmungen, kam es in den letzten Jahren aufgrund von Klimaschwankungen zur Blasenbildung am gemalten Hintergrund bzw. zu teilweise stark klaffenden Rissen in den plastischen Stellen. Wie das Bundesdenkmalamt bereits 1982 in einem Laborbericht feststellte, reagiert die Modelliermasse, die aus Bologneser Kreide und etwas Leim besteht, auf klimatische Schwankungen höchst empfindlich und sensibel.

Geplante Röntgenaufnahmen sollen weiteren Aufschluß über die Reliefs geben. Die Technik der Werke läßt sich an einer Fehlstelle aus früherer Zeit gut erkennen: Nach der Vorzeichnung auf die Tafel werden breitköpfige Nägel in das Holz geschlagen, die der Stuck-Modelliermasse nach dem Trocknen den nötigen Halt geben. Danach werden die Figuren be-, der Hintergrund gemalt.

Die Reinigung der Reliefs brachte nicht nur eine andere Farbigkeit, sondern auch eine Vielzahl an kleinen bis dato kaum erkennbaren Details zum Vorschein. Als Beispiele wären hier die Zähne im Mund eines Kriegers, einzeln gemalte Pferdehaare, die Schatten von Kieselsteinen oder die fein gemalten Architekturversatzstücke im Hintergrund zu nennen. Was dies für die weitere kunsthistorische Beurteilung der Reliefs bedeutet, wird noch zu klären sein.

<sup>1</sup> Robert Eisler, Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz; in: Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission, Bd. 3/2, 1905, S. 5-156, S. 89

<sup>2</sup> Mein besonderer Dank gilt dem Bundesdenkmalamt, Wien, für Informationen über den Fortschritt der Restaurierungsarbeiten und dem Kärntner Landesmuseum, Klagenfurt, namentlich Herrn Mag. Robert Wlatting, für zahlreiche Hilfeleistungen.

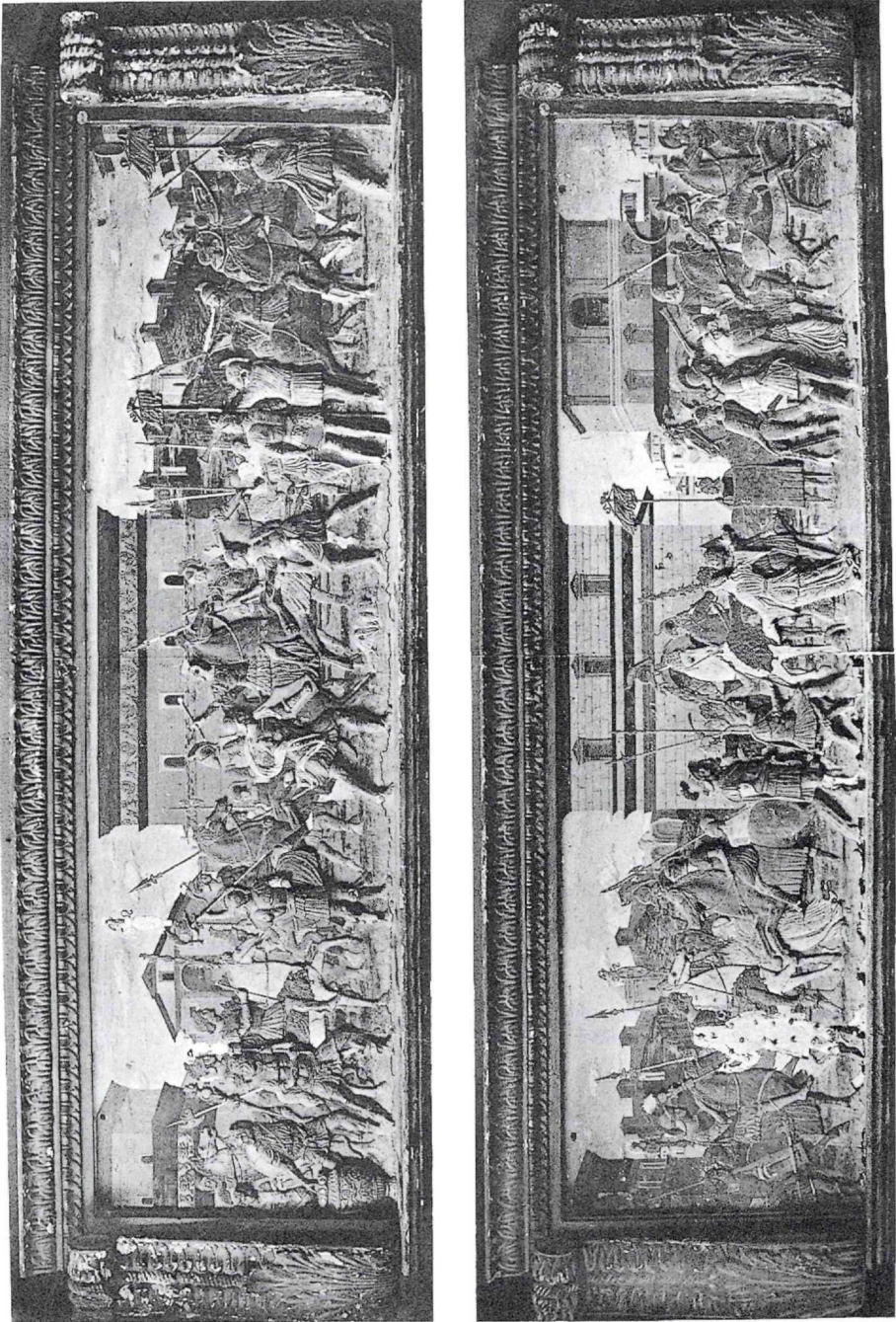


Abb. 1: Brautruhen der Paola Gonzaga, Repro aus R. Eisler, Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz (s. Anm. 1)

## Die Millstätter Truhe

1905 nahm sich Robert Eisler erstmals ausführlich in einem Aufsatz im Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission der beiden Reliefs an und erkannte deren Bedeutung und Wert.<sup>3</sup> Sein vorerst gehegter Verdacht, es dürfte sich bei den beiden Tafeln um Supraporten oder Kaminfriese handeln, konnte wegen deren Größe (67 x 212 cm), Stil und inhaltlicher Zusammengehörigkeit verworfen werden. Die Vermutung, die beiden Reliefs wären die vorderen Seitenwände eines Prachtcassone-Paares, bestätigte sich auf das vortrefflichste als man einen Zusammenhang mit einer in Millstatt verbliebenen Truhe herstellte, an deren einer Schmalseite das Wappen der Gonzaga zu erkennen ist. (Abb. 2) Trotz des leider wenig guten Zustands der Truhe ist es ein leichtes, sich vorzustellen, welch Prachtexemplar dieser Cassone einst gewesen sein muß. Die Basis bildet, gleich dem Sockel der Traiansäule, ein mit Bändern umwundener Lorbeerkranz, darüber liegen nach einem Blattfries eine starke Platte und darüber wiederum ein vorkragendes Gesims. Das Wappen wird an den beiden Seiten von Akanthusvoluten flankiert, darüber ein Gesims aus stilisierten Akanthusblättern und ein langgezogenes Perlstabfries. Die Akanthusvoluten und das nach oben hin abschließende Gesims finden sich auch auf den beiden Paneelen im Landesmuseum, so daß, würde man eine der beiden Tafeln einfügen, das Gesims rundumlaufen würde.

Der Scheitel des Truhendeckels ist gleich einem geflochtenen Tau gebildet, von dessen Seiten zwei Blattreihen ausgehen. Die Enden des Seiles sind samt Blättern eingerollt. Die Schräge des Deckels ist mit Kränzen und flatternden Bändern geschmückt, den ebenen Rand des Deckels ziert eine wunderbare Ranke, die aus Rosetten, Spiralen und zweierlei Blattwerk zusammengesetzt ist. Eben dieses Wappen, vier schwarze Adler auf weißem Grund begleitet von einem rotem Kreuz, durften die Gonzaga seit 1433 führen, ihr früheres Wappen behielten sie, wie auch auf der Truhe gezeigt, als Herzschild. Es findet sich auch als Schlußstein im Netzrippengewölbe der Stiftskirche von Millstatt gleich neben dem Wappen der Grafen von Görz und Tirol. Der einzige, der dieses Wappen am Ende des 15. Jahrhunderts führen durfte, war Leonhard, der letzte Graf von Görz, mit Paola Gonzaga, der fünften Tochter Lodovicos, verheiratet.<sup>4</sup>

Der Scheitel des Truhendeckels ist gleich einem geflochtenen Tau gebildet, von dessen Seiten zwei Blattreihen ausgehen. Die Enden des Seiles sind samt Blättern eingerollt. Die Schräge des Deckels ist mit Kränzen und flatternden Bändern geschmückt, den ebenen Rand des Deckels ziert eine wunderbare Ranke, die aus Rosetten, Spiralen und zweierlei Blattwerk zusammengesetzt ist. Eben dieses Wappen, vier schwarze Adler auf weißem Grund begleitet von einem rotem Kreuz, durften die Gonzaga seit 1433 führen, ihr früheres Wappen behielten sie, wie auch auf der Truhe gezeigt, als Herzschild. Es findet sich auch als Schlußstein im Netzrippengewölbe der Stiftskirche von Millstatt gleich neben dem Wappen der Grafen von Görz und Tirol. Der einzige, der dieses Wappen am Ende des 15. Jahrhunderts führen durfte, war Leonhard, der letzte Graf von Görz, mit Paola Gonzaga, der fünften Tochter Lodovicos, verheiratet.<sup>4</sup>

## Paola Gonzaga und Leonhard von Görz

Paola war für Leonhard zweite Wahl, interessierte er sich doch eigentlich für Paolas ältere Schwester Barbara, die jedoch bereits 1474 mit Graf Eberhard im Bart aus dem Hause Württemberg ver-



Abb. 2: Brauttruhe der Paola Gonzaga, li. Schmalseite mit Gonzaga-Wappen, Repro aus R. Eisler. Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz (s. Anm. 1)

<sup>3</sup> op. cit., S. 92

<sup>4</sup> Zur Biographie Paola Gonzagas s. Eisler, op. cit., S. 114ff.

ehelicht wurde. Eine Per-procura-Trauung Paolas fand am 16. Juli 1476 im Dom zu Mantua statt, die eigentliche Hochzeit wurde erst am 15. November 1478 in der Pfarrkirche von Bozen nachgeholt. Es scheint, so will es jedenfalls die Literatur, daß diese Ehe zwischen Leonhard und Paola keine glückliche gewesen ist und von ständigen Geldnöten überschattet war. Jedenfalls kehrt Paola bereits 1480 für einige Zeit nach Mantua zurück und denkt, wie es der Chronist der Gonzaga verzeichnet, vorerst nicht an eine Rückkehr zu ihrem Gemahl. In den gürzischen Urkunden, in denen der Name Paolas ohnehin nur selten vorkommt, findet sich 1495 die Eintragung, daß Leonhard und Paola vom Dogen Agostino Barbarigo ein Geleit und einen Paßbrief zur Reise nach Abano erhalten haben, woraus man schließen kann, daß Paola erkrankt ist. 1496 dürfte sie verstorben sein, denn im Archiv in Mantua sind aus diesem Jahr die Akten betreffend der Rückforderung ihrer Mitgift aufbewahrt. Leonhard verwendete jedoch den reichen Brautschatz der Prinzessin zu einer Stiftung an den Georgsritterorden in Millstatt, wodurch sich das Gonzagasche Wappen im Netzgewölbe erklären läßt. Wie umfangreich die Heiratsausstattung Paolas war, läßt sich an dem Inventar ermes sen, welches sie 1478 zusammenstellte.<sup>5</sup> Nach all dem Hausrat, dem Schmuck, den Gewändern und Kunstwerken heißt es: „Item zwo große truh en von helfandbein, ausgeschnitzt mit triumphn und wapn des haus zu Mantua. Item zwo große truhn, gemalt mit des trojanischen kaiser historien, sind wohl auch ubergoldet. Item vier große Truhen supra (auf rossen zu fueren, in Rom gemacht), gemalt mit gruen, mit den wapen des Haus zu Mantua.“ Bei den ersten beiden Truhen ist jenes mit Elfenbeinreliefs geschmückte Cassone-Paar gemeint, welches seit Anfang des 17. Jahrhunderts in der Jesuitenkirche in Graz steht. Bei den zweitgenannten Truhen dürfte es sich dann um unsere beiden handeln, wobei sich bei dem Motiv auf den Reliefs ein Übertragungsfehler eingeschlichen haben dürfte, aus den „traianischen kaiser historien“ wurden „trojanische“. Im Gegensatz zu den Grazer Truhen, bei denen ausdrücklich verzeichnet ist, sie trügen die Wappen des Hauses Gonzaga, wird bei der Millstätter Truhe bedauerlicherweise nichts erwähnt. Die zweite Seitenansicht der verbliebenen Truhe ist nicht erhalten, was für eine genaue Datierung notwendig wäre. So muß man spekulieren. Für den Fall, die Truhen wären als Hochzeitstruhen angefertigt worden, müßte man an der Fehlstelle das Wappen von Leonhard annehmen, was die Datierung auf den Zeitraum von 1476, dem Abschluß der Hochzeitsverhandlungen, und 1478, Paolas endgültigem Eintreffen auf Schloß Bruck bei Lienz einschränken ließe. Andernfalls wäre theoretisch - nicht jedoch stilistisch - eine Datierung ab 1433, dem Zeitpunkt, ab dem die Gonzaga das Wappen in dieser Form führten, möglich. Die Truhe, ital. ‚cassa‘ oder ‚cassone‘, ist eines der wichtigsten Möbel der Renaissance. Da die Truhen an die Wand gerückt werden, stehen nur drei Seiten zur Ausschmückung frei, oft sind die Frontseiten mit bildlichen Darstellungen, die Seiten mit Wappen verziert. In der Regel bildeten zwei Cassoni ein Pendant, die Paare entsprechen sich, korrespondieren mit- oder gegeneinander. Auch die beiden Brauttruhen der Paola Gonzaga bilden ein Paar, gezeigt wird Traians gerechtes Urteil. Die gesamte Legende ist in vier Szenen dargestellt und so aufgeteilt, daß sie - wie oftmals bei Cassone-Paaren - ein Pendant bilden. In diesem Falle könnte man sie mit den Schlagworten „Schuld und Sühne“ oder „Unrecht und Gerechtigkeit“ bezeichnen.

### Traians gerechtes Urteil und die literarischen Vorbilder

Als der Kaiser Traian mit seinem Heer von Rom nach Asien aufbricht, reitet ein Soldat ein Kind nieder. Die Mutter des getöteten Kindes, eine Witwe, fordert den Kaiser auf, bevor er weiterzieht,

<sup>5</sup> Vollständiges Inventar bei Eisler im Anhang

Recht zu sprechen. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei dem Schuldigen um den Sohn des Kaisers. Doch als Traian seinen eigenen Sohn zum Tode verurteilt und das Urteil sogleich vollstreckt werden soll, bittet die Witwe, den kaiserlichen Erben an Sohnes Statt annehmen zu können.

Auf dem ersten Relief ist nur die Szene des Niederreitens, auf dem zweiten die Anklage, das Urteil und das durchaus positive Ende der Geschichte abgebildet. Das Relief I zeigt demnach nur einen Zeitpunkt, im Gegensatz zu Relief II, auf dem drei verschiedene Szenen von links nach rechts additiv aneinandergereiht werden.

Durch die Bewegung des Frieses in Leserichtung und die Verschiebung der Häuserkulisse im Hintergrund wird ein Früher und Später, also die Reihenfolge der beiden Cassoni deutlich, oder wie Arnulf Rohsmann es nennt, „ein raumzeitlicher Verlauf vorgezeichnet“.<sup>6</sup>

Beim Vergleich des Hintergrundprospektes der beiden Tafeln fällt auf, daß das letzte Drittel des ersten Reliefs mit dem ersten Drittel des zweiten übereinstimmt, so daß sich, stellt man die Truhen nebeneinander, weniger ein räumliches Nebeneinander als ein temporäres Hintereinander dadurch ergibt. Folglich ist dem Hintergrund eine Bedeutung in der Darstellung von Zeit beigemessen. Dieser verschobene Raumprospekt zeigt dem Betrachter, daß zwischen den beiden Reliefs nur kurze Zeit vergangen ist, es dauert sozusagen ein Drittel des Hintergrundes, bis die Witwe zum Kaiser vorgezogen und der Zug zum Stillstand gekommen ist. In der Art der Erzählweise ist Relief I der „komplettierenden“ oder auch „distinguierenden“ Darstellung zuzuordnen, Relief II hingegen, wie Franz Wickhoff es am Beispiel der Traiansäule benannt hat, der „kontinuierenden“ Darstellung.<sup>7</sup>

Wie ungefähr die Hälfte aller Cassone-Stoffe, von Petracea, Boccaccio oder Dante überliefert, aus der Antike stammen, liegt auch die Quelle dieser Legende aus dem römischen Altertum in Dantes „Göttlicher Komödie“, nämlich im 10. Gesang des Fegefeuers. Bei Dante gibt es noch keine Schuldzuweisung, schon gar nicht an einen Blutsverwandten des Imperators. Die Geschichte endet bei ihm mit der Einwilligung Traians zur Rechtsprechung.

Bereits die ältesten Dante-Kommentatoren Jacopo dalla Lana, Benvenuto da Imola und Francesco da Buti erweitern die Legende, indem sie den Schuldigen als Sohn des Kaisers nennen, der vom Vater zum Tode verurteilt, von der Witwe gerettet und als Adoptivsohn angenommen wird. Der Kommentar von Jacopo dalla Lana wurde 1477 in Venedig bzw. Mailand erstmals gedruckt und war demnach, als die Truhen der Paola Gonzaga entstanden, brandaktuell.

Das Ende der Geschichte setzt sich aus mehreren Legendenstoffen zusammen, deren Ursprung im Orient liegt. Die Herkunft des Motivs der Rechtsprechung eines Herrschers im Vorüberziehen ist somit nicht römisch, sondern orientalisch.

Auch das Alte Testament bedient sich im 2. Buch der Könige (6,26ff.) in leicht veränderter Form dieses Stoffes, hier findet die Recht- oder Urteilssprechung jedoch nicht im Vorüberziehen, sondern vor oder auf der Stadtmauer statt.

Dante selbst hatte zwei Quellen, die ihm als Anregung dienten. Zum einen die Anekdotensammlung „Fiori di filosofi e di molti savi“, die früher dem von Dante sehr geschätzten Brunetto Latini zugeschrieben wurde, zum anderen die Biographie Gregors des Großen.

Bald nach dem Tod Gregors im Jahre 604 n. Chr. wurde eine Legende über eben diesen Papst niedergeschrieben, die in einem St. Galler Kodex erhalten ist. Nach dieser fällt Gregor, als er über das Forum Traiani geht, eine im christlichen Sinn schöne Tat von Traian ein, und er weint in der Peters-

<sup>6</sup> Arnulf Rohsmann, Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hildesheim 1984, S. 89

<sup>7</sup> Franz Wickhoff, Römische Kunst (Die Wiener Genesis); in: Die Schriften Franz Wickhoffs; hrsg. von Max Dvorak, Bd. 3, Berlin 1912, S. 124ff.

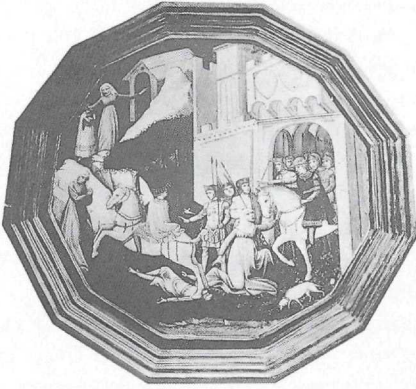


Abb. 3: Traian und die Witwe, Desco, um 1440, Florenz, Conte Serristori

gestellt zu sehen, dessen wesentlichen Zug bereits Dio Cassius von Hadrian berichtet hatte: Der Kaiser trifft auf eine Frau, die eine Bitte an ihn richtet. Als der Kaiser meint, er habe keine Zeit, erwidert diese, dann solle er auch nicht regieren, worauf der Kaiser ihr Gehör schenkt. Diese Darstellung findet sich häufig auf Münzen oder Reliefs von Triumphbögen, wobei die Frau die Personifikation einer Provinz oder eines besiegten Landes ist, welche, sich unterwerfend, vor dem Herrscher kniet. Im Mittelalter wird diese Allegorie mißverstanden - die Reste römischer Triumphalplastik werden im Sinne der christlichen Nächstenliebe gedeutet.

Wir begegnen hier einem Stoff, der nicht nur wegen seiner Beziehung zum römischen Altertum, sondern mehr noch wegen der zum Ausdruck gebrachten, als beispielhaft empfundenen Seelengröße des antiken Menschen oft von Cassone-Malern für ihre Zwecke herangezogen wurde. Jedoch ist mir keine weitere Interpretation dieses Themas als antiker Heerzug bekannt.

### Andere Darstellungen von Traians gerechtem Urteil und antike Reliefs

Auf einem Florentiner Geburts-Desco aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden bereits drei Szenen der Legende in einem Bild gezeigt.<sup>8</sup> (Abb. 3) Im Vordergrund des Tellers liegt unter den Hufen des Schimmels, auf dem des Kaisers Sohn einher springt, der Knabe der Witwe, die dem Reiter händeringend entgegentritt. Rechts von dieser Szene hält sie Traians Pferd am Zügel und fordert kniend Genußtuung vom Kaiser, der an der Spitze des Heeres Rom verläßt. Im Hintergrund auf der linken Seite der zentralen Szene geleitet die Witwe den Sohn des Kaisers, der ihr an Kindes Statt übergeben wurde, heim.

Man fand demnach diese Erzählung zur Zierde eines Desco passend, den man einer jungen Mutter zur Geburt ihres Kindes zu schenken pflegte. Ein solcher Zusammenhang zwischen der Legende und Paola Gonzagas neuer Rolle als Ehefrau wäre nur dann ähnlich zu deuten, wenn Leonhard von Görz aus erster Ehe Nachkommen gehabt hätte, denen Paola eine gute Mutter hätte werden sollen.

<sup>8</sup> Traian und die Witwe, Desco, um 1440, Florenz, Conte Serristori

kirche darüber, daß ein so milder Fürst als Heide zu ewiger Höllenstrafe verurteilt sei. In der nächsten Nacht vernimmt er eine Stimme, seine Bitte um Erlösung für Traian sei erhört worden, er solle jedoch nie mehr für einen Heiden beten. Nach der Legenda Aurea des 13. Jahrhunderts darf Gregor für seine Fürbitte für einen Heiden zwischen zwei von Gott gesandten Strafen wählen: entweder zwei Tage länger in der Vorhölle zu verweilen oder sein restliches Leben Hüftschmerzen zu haben, - Gregor wählt die Hüftschmerzen.

Die Geschichte von Traians Milde, die auch in dieser Legende zur Sprache kommt, beruht zumindest teilweise auf einem Mißverständnis. Im 6. Jahrhundert glaubte man, auf einem Monument auf dem Forum Traiani einen Vorgang dar-



Abb. 4: Traian und Herkinbald, Teppich, Tournai, um 1450, Bern, Historisches Museum

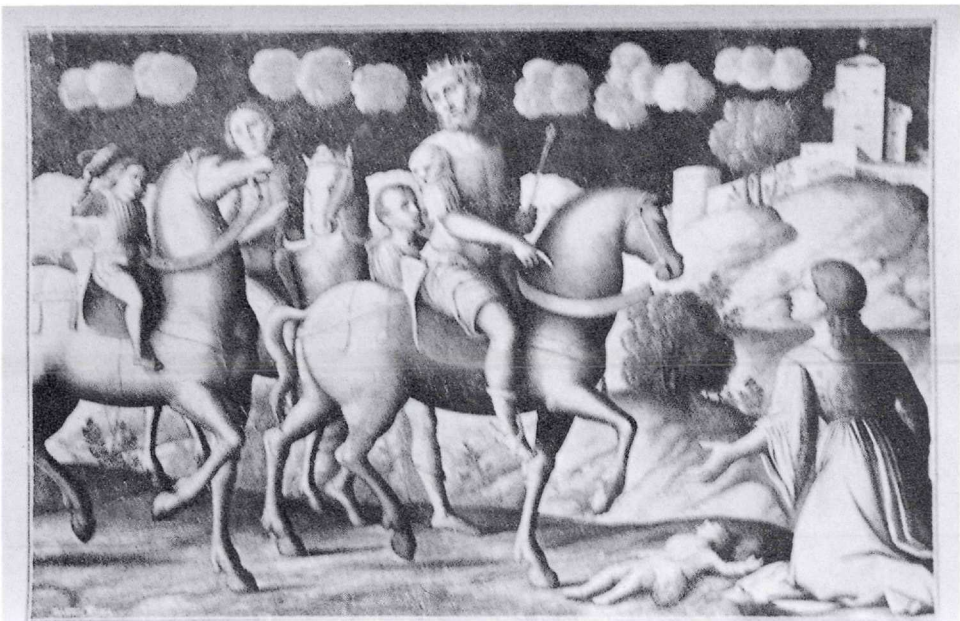


Abb. 5: Girolamo Mocetto, Die Gerechtigkeit Traians, Deckengemälde, um 1500, heute Paris, Museum Jacquemart-André



Abb. 6: Giovanni da Brescia: Die Gerechtigkeit Traians, Holzschnitt, 1514

Zwar existiert im Schloß Bruck bei Lienz eine Darstellung von Paola mit einem blonden Mädchen zur Seite, doch konnte meines Wissens bis heute noch nicht geklärt werden, ob es sich dabei um ein vielleicht früh verstorbene eigenes Kind handelt.

Etwa gleichzeitig mit dem Geburtsteller entstanden nördlich der Alpen zwischen 1432 und 1445 für das Rathaus in Brüssel Bilder mit demselben Thema. (Abb. 4) Ihr Künstler war kein geringerer als Rogier van der Weyden, doch verbrannten diese, als die Stadt 1695 beschossen wurde. Im Historischen Museum der Stadt Bern befindet sich immerhin eine Kopie des Werkes in Form eines Wandteppiches. Außer der Traianslegende sind noch die des Papstes Gregor, die mit Traian im Zusammenhang steht, und die Herkinbald-Legende dargestellt.

Auch der Vergleich mit einem Deckengemälde von Girolamo Mocetto, um 1500 entstanden (Abb. 5), heute im Pariser Museum Jaquemart-



Abb. 7: Konstantinsbogen, Traiansrelief



André, und einem Holzschnitt von Giovanni da Brescia von 1514 (Abb. 6) ergibt kaum Ähnlichkeiten zu unseren beiden Cassone-Tafeln.<sup>9</sup> Im Gegensatz zu diesen in ihren Gestaltungsweisen noch sehr von mittelalterlichen Vorstellungen geprägten Werken haben die Klagenfurter Reliefs einen starken Einfluß römisch-antiker Kunst, die Reliefs treten dadurch eher in Verwandtschaft mit Triumphzügen. Neu in unseren Darstellungen ist das Selbstbewußtsein der Witwe, die nicht mehr demütig kniend um Rechtsprechung bittet, sondern vielmehr stehend vehement ihr Recht fordert.

Nicht nur in der Gesamtkonzeption der beiden Tafeln, sondern auch in der Art der Gestaltung einzelner Figuren bzw. Figurengruppen läßt sich eine Auseinandersetzung des entwerfenden Künstlers mit römischen Werken des 2. Jahrhunderts n. Chr. erkennen. Dafür sprechen authentisch wiedergegebene Details, wie Krieger, deren Köpfe mit Tierfellen bedeckt sind, reitende Tubabläser, oder der reitende bzw. rechtsprechende Kaiser, wie er auf zahlreichen antiken Münzen oder Reliefs wiederzufinden ist.

Robert Eisler war es wiederum, der als erster den Vergleich mit der Dakerschlacht des Konstantinbogens brachte. (Abb. 7) So wurde die Hauptgruppe aus dem traianischen Schlachtenfries mit kleineren Änderungen übernommen.<sup>10</sup> Eisler schreibt: „Aus dem häuptlings hingesunkenen Barbaren ist durch entsprechende Verkleinerung das Kind geworden, die Dreicksgruppe, gebildet von dem Reiter mit dem erhobenen Arm, der schräg aussteigenden Gestalt eines zu Fuß kämpfenden Barbaren und dem Signifer hinter dem Reiter, ist fast unverändert übernommen, ebenso wie der halben Leibes aus dem Hintergrund auftauchende Reiter.“

Weiters ist die Gerichtsszene des Konstantinbogens mit der Gerichtsszene auf den Truhen vergleichbar. (Abb. 8) Neben dem Kaiser, der in Haltung und Schulterüberwurf große Ähnlichkeiten aufweist, entsprechen einzelne Figuren in unmittelbarer Nähe des Herrschers einander. So erscheint der Kopf des Mannes, der im Vordergrund gestützt wird, auf den Truhenreliefs hinter dem Haupt der Witwe. Der Krieger mit der Kopfbedeckung aus einem Raubkatzenkopf erscheint auf dem Truhenpaneel in der Menge über dem Kopf Traians.

Zweifelsohne lassen die beiden Cassone-Reliefs den Einfluß von Andrea Mantegna erkennen. Mantegna war zu dieser Zeit am Hofe zu Mantua tätig, und er darf überdies als der erste Künstler gelten, der Figuren der Römerzeit authentisch wiedergab; auch war er Kenner und Sammler antiker Münzen und Gemmen.

182 · ARCH OF CONSTANTINE

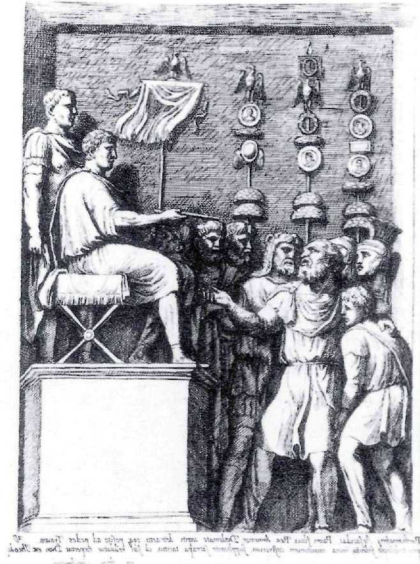


Abb. 8: Konstantinbogen, Gerichtsszene

<sup>9</sup> Giorlamo Mocetto, Die Gerechtigkeit Traians, Deckengemälde, um 1500, Paris, Musée Jacquemart André. - Giovanni da Brescia, Die Gerechtigkeit Traians, Holzschnitt, um 1514

<sup>10</sup> Eisler, op. cit., S. 84

## Andrea Mantegna und die Truhenreliefs

Mantegnas Einflußnahme wird in der gesamten Literatur über die Truhen nie bestritten. Einzig und alleine Fiocco glaubt allerdings in seiner 1937 erschienenen Mantegna-Monographie in Entwurf und Ausführung, plastischem Vorder- und gemaltem Hintergrund „l'unghia del leone“, die Pranke des Löwen, also die Hand des Meisters selbst zu sehen.<sup>11</sup>

Franz Hann nimmt in den Truhenreliefs ein echtes Werk Mantegnas an, das unter Mithilfe der Gesellen und Farbreiber des Künstlers entstanden sei. Demnach habe Mantegna sowohl entworfen als auch vollendet, die dazwischen anfallenden Handgriffe seien von Gehilfen übernommen worden. In den Gebäuden und Szenarien des Hintergrundes glaubt Hann „etwas von jener perspektivischen Meisterschaft Mantegnas“ zu erkennen, „welche dieser von dem berühmten Perspektivkünstler Paolo Uccello gelernt hatte“; einen weiteren Einfluß auf das Zeichnerische sowie die Darstellung der Landschaft ortet er bei Mantegnas Schwiegervater Jacopo Bellini.<sup>12</sup> Die Andersartigkeit des Blickwinkels - Mantegnas Wandmalereien sind meist in extremer Untersicht gegeben - begründet Hann damit, daß die Truhen durch ihre Placierung am Boden, direkt an der Wand, einen natürlichen Augenpunkt haben müssen.

Obleich eine ausschließlich eigenhändige Autorenschaft Mantegnas auszuschließen ist, haben die Restaurierungsarbeiten die Truhen näher an das Oeuvre des Meisters gerückt. Einige kurze Vergleiche mit gesicherten Werken Andrea Mantegnas sollen dies zeigen.

Der Hügel, auf dem sich die Stadtmauer im gemalten Hintergrund beider Tafeln erhebt, ist ähnlich den gerundeten Erdschollen, auf denen Christus in der Ölbergzene des Londoner Gemäldes kniet. Diese in Schichten, beinahe stufenförmig gefügten Erhebungen finden sich in Landschaftsdetails im gesamten Oeuvre Mantegnas.

Auch die Freude an detaillierter Darstellung antiker Ruinen gibt einen Hinweis auf eine gewisse Nähe zu dem Meister. So findet sich auf beiden Tafeln eine Ansicht der Maxentiusbasilika, wie sie vergleichbar im Hintergrund der vierten Leinwand der Londoner Caesaren-Triumphe auftaucht.

Die Haltung der Witwe bei der Gerichtsszene im zweiten Relief entspricht der Bewegung der Muse am linken Bildrand des Pariser Parnaß, jener elegant gedrehten weiblichen Figur in Rückenansicht, die sich im Tanze mit den anderen Musen zu Apoll hin bewegt.

Einige der liebevollsten, weil oft nicht sofort erkennbaren Details im Werk Mantegnas werden von seiner Art markiert, Wolken zu gestalten. Ob sich nun, wie beim Wiener Sebastian, ein Reiter samt Pferd aus den Wolken formt oder die Wolken, wie im Pariser Sieg der Tugend oder auf der dritten Leinwand der Caesaren-Triumphe, zu Köpfen oder Gesichter werden - in solchen Formierungen läßt sich eine besondere Eigenart Mantegnas greifen.

Im Falle der Klagenfurter Reliefs bildet sich auf der zweiten Tafel zwischen dem mittleren und dem rechten Gebäude aus der Wolke ein Kindergesicht, das, zum pustenden Wind allegorisiert, das Banner im Vordergrund zum flattern bringt.

Die deutlichste Analogie zeigt aber eine eigenhändige Zeichnung von Mantegna, welche sich heute in der Albertina in Wien befindet. (Abb. 9) Sie bietet die uns bereits bekannte Szene vom Konstantinsbogen dar, in der ein Krieger von einem Soldaten niedergeritten wird. Neben dem Reiter, der zum Sohn des Kaisers wurde, sind noch ein weiterer Soldat zu Pferde, welcher zurückblickt und ein Mann aus dem Fußvolk übernommen, der am linken Bildrand, frontal sichtbar, neben dem reitenden Kaiser geht.

<sup>11</sup> Guisepppe Fiocco, Mantegna, Mailand 1937, S. 99

<sup>12</sup> Franz Hann, Die Stuckreliefs der letzten Gräfin von Görz und die Kunst Andrea Mantegnas; in: Carinthia I, 1908, S. 11-22, S. 19ff.

Nachdem die Autorenschaft dieser Zeichnung mit ihrer genauen Kenntnis antiker römischer Bauwerke außer Zweifel steht, stellt sich die Frage, wie Mantegna, der literarisch bekundet 1488 erstmals in Rom war, zu diesen Motiven gekommen ist. Eine Antwort darauf scheint Eisler in seinem 1905 erschienen Aufsatz „Mantegnas frühe Werke und die römische Antike“ zu geben, wenn er zu dem Ergebnis kommt, Mantegna wäre in seiner Jugend selbst in Rom gewesen.<sup>13</sup> Sollte dies der Fall sein, stehen einige Datierungen, gerade jene, die von seiner Romreise abhängig gemacht werden, auf wackeligen Beinen.

Darin, daß die Klagenfurter Truhen, mit der Ausnahme Fioccos, von den Mantegna-Monographen weitestgehend unbehelligt blieben und als Werkstättenarbeit galten, wurde ihre Bedeutung schlicht unterschätzt. Die deutlichste Verwandtschaft zu den Klagenfurter Reliefs zeigt nichts geringeres als der Triumph Caesars, jene neun Ölgemälde Mantegnas, die sich heute in Hampton Court befinden und die angeblich die früheste authentische Schilderung eines römischen Triumphzuges zeigen. Dabei stellt sich nun das Problem, daß der Arbeitsbeginn Mantegnas für den Triumph Caesars mit 1484, mit dem Terminus Post seiner Romreise angenommen wird, die Klagenfurter Reliefs nicht nach 1478 entstanden sein können. Eine Möglichkeit der Lösung des Problems könnte folgende sein: Die Cassone-Reliefs in Klagenfurt liefern das erste Werk der Renaissance, das einen römischen Heerzug wirklichkeitsgetreu wiedergibt.

Andrew Martindale bezieht - und dies wäre eine andere Möglichkeit, das Problem zu lösen - in seinem 1979 erschienen Werk „The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna“ die Truhen in seine Argumentation für eine Vordatierung der Caesaren-Triumphe ein. Ich gebe sein zentrales Statement in freier Übersetzung wieder: „Drei Umstände unterstützen die Ansicht, daß der Triumphzug Caesars unter Ludovico Gonzaga (1444-1478) begonnen wurde. Der erste ist, daß 1478 Paola Gonzaga, eine Tochter Lodovicos, Richtung Norden zog, um den Grafen Leonhard von Görz zu heiraten. Unter anderem nahm sie in ihrem Gepäck zwei Cassoni mit, von denen die Schauseiten mit Reliefs geschmückt waren, die sich heute im Klagenfurter Landesmuseum befinden. Diese Stuckreliefs stellen die Geschichte von Traians gerechtem Urteil dar; sie geben einen interessanten und glaubwürdigen Eindruck eines römisch-militärischen Zuges wieder. Eines der Probleme in der ganzen Diskussion um diese Darstellungen ist ihre zeitliche Isolation, und auf Grund des Fehlens von Vergleichsmaterial aus den 1470er Jahren ist es schwierig ihre Bedeutung abzuschätzen. Sie würden einen weit besseren Sinn ergeben, wenn sie zur gleichen Zeit wie die Eröffnungsphase von Mantegnas Tri-



Abb. 9: A. Mantegna, Ein traianisches Fries, um 1488-90, Wien, Albertina (Inv.Nr. 2583)

<sup>13</sup> Robert Eisler, Mantegnas frühe Werke und die römische Antike; in: Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 3, Heft 6, München 1903, S. 159-169, S. 167f.

umphzug des Caesar entstanden wären. Ein zweiter Grund, warum der Triumphzug des Caesar während der Zeit von 1474-78 begonnen worden sein kann, ist, daß sein Beginn dann jener Periode um 1459 bis 1465 chronologisch viel näher stehen würde, in der eine Anzahl von literarischen Schilderungen über den Ablauf von antiken Triumphzügen erschien. Zusammenhängend damit könnte das Interesse an diesen Ideen sowohl bei Lodovico Gonzaga als auch bei Mantegna konserviert worden sein. Drittens berichtet Vasari, was wahrscheinlich eine lokale Überlieferung ist, daß der Triumphzug Caesars für Lodovico gemalt wurde. Es besteht immerhin die Möglichkeit, daß in diesem Fall die Überlieferung richtig ist.<sup>14</sup>

Wie dargelegt wurde, geben zahlreiche Details der Architektur- und Figurengestaltung den persönlichen Stil Mantegnas wieder, was das Werk ohne Zweifel in das unmittelbare Umfeld des Meisters stellt.

So verbleiben für den Entwurf der beiden Reliefs zwei Möglichkeiten: Entweder es hat für die beiden Werke Entwürfe Mantegnas gegeben, welche gerade auch die Komposition miteinbezogen haben, oder aber die Reliefs sind ohne Beteiligung Mantegnas, jedoch unter Verwendung von Skizzen oder Motiven bereits vorhandener Werke Mantegnas entstanden. Dies war durchaus üblich, gab es doch eine Genossenschaft von Truhennachmachern, die ihre Motive hier und da zusammensuchten. Doch es wäre höchst sonderbar, wenn diese so frühe, archäologisch recht getreue Darstellung eines römischen Triumphzuges ohne die Beteiligung Mantegnas zustande gekommen wäre. Wie man auch nicht außer acht lassen sollte, daß der Auftraggeber dieses Brauttruhenpaares ein Mitglied der Familie Gonzaga gewesen sein muß.

Es sieht ganz so aus, als müsse man von ersterem, also einer Beteiligung Andrea Mantegnas an der Entwurfsarbeit ausgehen, auch wenn, solange keine konkreten Beweise gefunden werden, nichts auf gesichertem Boden steht.

Sodann bleibt noch die Frage der Ausführung offen. Vor allem sind es drei Namen, die in der Literatur genannt werden.

Rudolf Eisler ist der Ansicht, der Entwurf gehe auf Mantegna zurück, „der der erste war, der im großen Maße antike Kompositionen studierte und sie in seine eigenen Entwürfe verflocht“. Als ausführenden Künstler nennt Eisler Luca Fancelli (1430-1495) und vergleicht dabei die Reliefs mit einem urkundlich beglaubigten Kaminfries aus dem Gonzaga-Schloß Revere nahe Mantua, welches durchaus stilistische Ähnlichkeiten zeigt.<sup>15</sup> Für Fancelli spräche weiter die Darstellung von St. Andrea, jener Kirche also, die er nach dem Tod Albertis 1472 in den folgenden Jahren fertiggestellt hatte und die sich auf dem ersten Relief im Hintergrund des reitenden Kaisers findet.

Richard Milesi sieht in Komposition und Stil der Reliefs „ein erstes Anklingen des Themas Triumphzug im Oeuvre Mantegnas“. Er ist weiters der Ansicht, daß die verlorenen Vorzeichnungen vom Meister selbst und ohne Palastprospekt im Hintergrund geplant waren. Der Hintergrund könne nur von der Hand eines Cassone-Gildenmalers sein, das Verhältnis der Relieffiguren sei unangenehm und auch die Farbigekeit der Stuckreliefs völlig unmantegnesk. Ein eigenhändiger Anteil Mantegnas an der Ausführung beider Cassone-Frontalwände sei nicht anzunehmen, auch die Zuschreibung der Arbeiten an Luca Fancelli scheint ihm zweifelhaft. Vielmehr glaubt er, daß der am Hof der Gonzaga tätige Münzschnneider Bartolomeo Melioli (1448-1514) die Ausführung übernommen hätte.<sup>16</sup> Ein gutes Argument für Melioli wären die vielen Profildarstellungen auf den Reliefs, die man mit Münzportraits in Verbindung bringen könnte, sowie die Tatsache, daß dieser Münzschnneider bereits

<sup>14</sup> Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna*, London 1979, S. 66

<sup>15</sup> Eisler, op.cit., S. 153

<sup>16</sup> Richard Milesi, *Die Brauttruhen der Paola Gonzaga*, Klagenfurt 1954

bei einer Medaille mit dem Portrait Lodovicos nach Entwürfen Mantegnas gearbeitet hat. Walther Buchowiecki wirft 1962 die Fragen auf, ob die Cassoni für die Aussteuer der Marchesa hergestellt wurden, ob bereits vorhandene Truhen durch Auswechseln der Wappen als Brauttruhen adaptiert wurden oder ob das eventuelle Görzer Wappen, das bekanntlich nicht zu sehen ist, vielleicht nie eines der Seitenteile der Truhen geziert hat. Die Truhen könnten also schon Jahre vor der Trauung Paolas entstanden sein.<sup>17</sup> Buchowiecki liefert für den ausführenden Künstler auch einen Namen und belegt diesen mit einem Brief des Malers an die Markgräfin Barbara von Brandenburg, der Mutter Paolas. So soll Marco Zoppo (1433-78) nach Entwürfen von Mantegna die Truhen hergestellt haben. Bei dem Brief vom 16. September 1462 handelt es sich um das Antwortschreiben Zoppos auf die Bestellung von einem Cassone-Paar der Barbara von Brandenburg. Auffallend ist, daß Mantegna zweimal im Brief erwähnt wird, einmal, wenn es heißt „wegen der Ehre und Liebe zum Meister“ und einmal in der Grußformel „Gott schütze sie und Mantegna.“

Bereits 1976 entkräftete Lilian Armstrong Buchowieckis Ausführungen, die die großen stilistischen Unterschiede außer acht lassen.<sup>18</sup>

Buchowiecki scheint im übrigen seinen Theorien selbst nicht ganz zu trauen, meint er doch selbst, wenn seine Arbeit vielleicht auch einer späteren Kritik nicht standhalten, so wären wenigstens diese so bedeutenden Werke wieder einmal in den Vordergrund des Interesses gerückt worden. Weiters verleiht er der Hoffnung Ausdruck, daß sich die Denkmalpflege auch der Truhe in Millstatt annähme und sie vor dem weiteren Verfall schützen möge.

Möglich, daß die Frage nach dem ausführenden Meister der beiden Reliefs nie beantwortet werden kann, möglich auch, daß sich auch weiterhin keine Entwürfe Mantegnas finden werden. Doch haben die Restaurierungsarbeiten auf jeden Fall diese beiden großartigen Cassone-Tafeln näher an das Oeuvre eines der Großmeister der Frührenaissance gerückt. Es wäre zu hoffen, daß sie in Zukunft in der Mantegna-Forschung an jenem Platz gestellt werden, der ihnen mit Recht zusteht.

Mag. Daniela Gregori

Tempelgasse 6/17

1020 Wien

z. Z.: Akademie Schloß Solitude

Solitude 3

D-70199 Stuttgart

<sup>17</sup> Walter Buchowiecki, Zur Meisterfrage der Gonzaga-Cassoni in Klagenfurt; in: *Alte und Moderne Kunst* 7, 1962, S. 15-20, S. 19

<sup>18</sup> Lilian Armstrong, Marco Zoppo, London/New York 1976, S. 7

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1999

Band/Volume: [79](#)

Autor(en)/Author(s): Gregori Daniela

Artikel/Article: [Die Brauttruhen der Paola Gonzaga. Zu Herkunft, Ikonographie und Autorenfrage der Cassone-Tafeln im Kärntner Landesmuseum. 5-17](#)