



**MATTHIAS
SCHULZ**

**DAS
VERMÄCHTNIS
DES STEINS**

**MORPHOLOGISCHE DRAMATURGIEN
ZWISCHEN TRANSITION UND
TRANSFORMATION IM WERK
ANDREA MANTEGNAS**

Matthias Schulz

Das Vermächtnis des Steins

Morphologische Dramaturgien
zwischen Transition und Transformation
im Werk Andrea Mantegnas

Dissertationsschrift, Institut für Kunstwissenschaft,
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 2021
Erstgutachten: Prof. Dr. Victoria von Flemming
Zweitgutachten: Prof. Dr. Michael Diers

Gefördert durch:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



50 ANNI | JAHRE
CENTRO TEDESCO DI STUDI VENEZIANI
DEUTSCHES STUDIENZENTRUM IN VENEZIG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1417-3

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1417>

Publiziert bei Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2024
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Matthias Schulz

Umschlagabbildung: Steinbruchmotiv: Detail aus Andrea Mantegna: Begegnungsszene,
Westwand der Camera Picta (rechtes Feld), 1465 – 1474, Palazzo Ducale, Mantua
(Bildnachweis: <https://www.wga.hu/html/m/mantegna/07/2sposi08.html>)
Steintextur: Foto von K8 auf unsplash.com

ISBN 978-3-98501-248-0 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-249-7 (PDF)

Danksagung

Dieses Buch ist eine gekürzte und überarbeitete Version meiner an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig eingereichten Dissertation desselben Titels. Die vorliegende Arbeit wäre ohne das lebendige Interesse, das Vertrauen und Verständnis, die Geduld und andauernde Unterstützung vieler Menschen nicht zustande gekommen. Danken möchte ich hier zuerst Victoria von Flemming, die das Projekt von seinen ersten vagen Anfängen an mit Begeisterung, Weitsicht und fachlichem Scharfsinn begleitet und die darüber hinaus meine Forschung und Vernetzung zu diesem Projekt wesentlich gefördert hat. Ebenso herzlich danken möchte ich Michael Diers, der schon vor Beginn des Dissertationsprojektes meine wissenschaftliche Entwicklung unterstützt und gefördert hat und darüber hinaus mein Verständnis von kunstgeschichtlicher Lehre und Forschung sowie von wacher kritischer Zeitgenossenschaft grundlegend geprägt hat. Für engagierte Debatten und vielfältige Anregungen danke ich den Teilnehmer:innen der Doktorandenkolloquien von Victoria von Flemming und Michael Diers, die mir immer wieder gezeigt haben, dass Wissenschaft als lebendige Gemeinschaft den Austausch und den Zusammenhalt braucht, um die eigenen Fragen und Perspektiven stets wieder neu zu entdecken und um seine Leidenschaft für das Fach nicht nur zu teilen, sondern auch zu bewahren und zu stärken. Für anregende und wegweisende Gespräche in der Frühphase des Projektes danke ich zudem Horst Bredekamp und Thomas Leinkauf. Mein besonderer Dank gilt auch dem Deutschen Studienzentrum in Venedig, das mir ein insgesamt achtmonatiges Forschungsstipendium gewährte, das ich auf zwei Aufenthalte aufteilen durfte, und mir damit die großartige Gelegenheit gab, in Forschungseinrichtungen in Venedig (vor allem in der Biblioteca Nazionale Marciana) über längere Zeit recherchieren und in den wunderbaren Räumlichkeiten des Palazzo Barbarigo della Terrazza an meiner Dissertation schreiben und – was nicht weniger eindrucksvoll und stimulierend war – zusammen mit den wissenschaftlichen und künstlerischen Stipendiat:innen interdisziplinäre Gemeinschaft leben zu können. An dieser Stelle sei auch Marita Liebermann und Petra Schäfer ganz herzlich gedankt, die diese Aufenthalte durch ihr herausragendes Engagement und ihre Kompetenz in vielfältiger Weise bereichert sowie ideale Arbeitsbedingungen für die Stipendiat:innen geschaffen haben. Weiterhin bin ich Stefan Trinks, der mich bereits im Zuge meiner Masterarbeit zu mutigen Themen- und Thesenfindungen inspirierte, zu großem Dank verpflichtet. Er hat in Gesprächen und insbesondere in ausführlicher kritischer Kapitlektüre die Arbeit an entscheidender Stelle begleitet und mich in meinem Vorgehen bestärkt. Zudem danke ich meinem Grafiker Johannes Stoll für seine großartige, Inhalt und Form, Bild und Gedanke stimmig, elegant und differenziert zusammenführende Designarbeit. Last but not least danke ich meiner Partnerin Christina Clausen für zahllose wertvolle Stunden gemeinsamer Gespräche und lebhafter Diskussionen, deren Erträge die Arbeit enorm bereichert haben, ich danke ihr für ihr nie ermüdendes Interesse an meinen Forschungen, ihre stets profunde und hellsichtige Kritik, für die undankbare und doch so wichtige Aufgabe des Korrekturlesens der Druckfassung und noch viel mehr, als sich in einer Danksagung überhaupt vermitteln lässt.

Ich widme dieses Buch meinen Eltern, denen ich für ihre unerschütterliche Hingabe, ihre lebendige intellektuelle Anteilnahme an meiner akademischen Entwicklung und ihre nicht in Worte zu fassende Unterstützung während so vieler Jahre, in denen ich meinen Weg in der Kunstgeschichte suchte und fand, von ganzem Herzen dankbar bin.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Phänomen, Fragestellung und Methode	7
2. Die Einführung des Kybele-Kultes in Rom: Von den Potenzen des Steins und des Feuers im Zeichen der Kunst	17
2.1 Forschungsstand	17
2.2 Dem Stein das Leben abringen. Mantegnas künstlerisches Credo	19
2.3 Erinnern, Erzählen, Erfinden. Die historisierenden und narrativen Qualitäten der Grisaille	22
2.4 Erwählung durch Verähnlichung. Zum Verhältnis von Kybele und Claudia Quinta im Medium der Grisaille	32
2.5 Flamme, Steinkugel und Büste: Morphologische Signaturen und kunstreflexive Aggregate einer Göttin	37
3. Thronende Madonnen – Amorphie, Petrifikation und die Fruchtbarkeiten der Materie	51
3.1 Forschungsstand	51
3.2 Die Madonna von San Zeno: Eine Sacra Conversazione als Vermittlerin transformativer Potentiale und morphologischer Resonanz	57
3.2.1 Vom Logos zum Eros. Material- und Sinnebenen der Verähnlichung	67
3.2.2 Die schöpferische Unruhe der Materie als Bildthema	72
3.3 Die Madonna della Vittoria	75
3.4 Vom Organismus zum Artefakt et vice versa. Zu den grenzüberspielenden Tendenzen in der Materialinszenierung Mantegnas	81
3.5 Die Madonna delle Cave	85
3.6 Orte und Formprozesse der Inkarnation: Steinbruch, Kristallisation und Faltung	91
3.7 Die Anbetung der Könige: Die Prozession zur Grotte	109
3.7.1 Die Grotte als Beziehungsgenerator	113
3.7.2 Das Felsengesicht: Vulkanismus und Wasseradertheorem	114
3.7.3 Pietro Bembo's <i>De Aetna</i> . Eine Quelle zu Vulkanismustheorien im Umfeld Isabella d'Estes?	115
3.7.4 Wasser und Feuer als formative Kräfte der Petrogenese	123
3.7.5 Erdschoß, Geburtshöhle und uteriner Schau-Raum	124
3.7.6 Pflanze, Stein und Feuer: Der Dornbusch und die Grotte als organomorphes Spektrum	126

4. Der Parnass: Ein politisches und künstlerisches Programmbild	
ODER Von der Kunst, Natur und Herrschaft zu verbinden	127
4.1 Forschungsstand	127
4.2 Natur, Körper, Herrschaft: Aktionspotentiale einer mythologischen Allegorie	131
4.2.1 Der Musenreigen. Mäzenatischer Anspruch, musikalische Interessen und kulturpolitische Ambition im Bild	142
4.2.2 Sphärenmusik und Atomistik bei Isidor und Lukrez	147
4.2.3 Marsilio Ficino und das astrologische Profil des Parnass	153
4.2.4 Zwischen Lukrez und Ficino? Die Selbstreflexion der Malerei und das Dispositiv ihrer Naturwahrnehmung	159
4.3 Isabella als Venus: Zum Verhältnis von Realpolitik und Bildpolitik, Herrschaft und Natur, Gender und Norm	167
4.3.1 Isabella d'Este als politische Akteurin	173
4.3.2 Mantegnas Parnass und seine politische Landschaft	180
5. Malerei und Naturphilosophie in Mantegnas Gemälden	
für das <i>studiolo</i> Isabella d'Estes	185
5.1 Mantegnas changierende Texturen und das Phänomen des Werdens in <i>De generatione et corruptione</i>	187
5.1.1 Das Steinerne und der Stein: <i>dynamis</i> und <i>energeia</i> als Konstituenten einer morphologischen Dramaturgie des zum Leben erwachenden Steins	191
5.1.2 Der steinerne Garten von Gethsemane	194
5.1.3 Mantegnas <i>Brückenprofile</i> ODER Wie man einen Prozess porträtiert	199
5.1.4 Die Kraft, die im Stein liegt. Naturphilosophische Theorien zur Entstehung von Mineralen und Metallen bei Aristoteles und Albertus Magnus	201
5.2 Metamorphotische Potentiale und Tendenzen. Natürliche Erscheinungsformen (Fels, Wolke, Baum) als Imaginarien der Natur- und Kunstreflexion	205
5.2.1 Szenarien der <i>Transmutatio</i> : Vulkans Schmiede und ihre alchemistisch-astrologischen Bedeutungsebenen	218
5.2.2 Stein, Feuer und Schmiede: Zonen des Übergangs zwischen Anorganik und Organik	222
5.2.3 Von planetaren Konstellationen, Sphärenharmonien und sympathetischen Allianzen. Astrologie, Musik und Alchemie im Motiv- und Ideenhorizont des <i>Parnass</i>	228
5.2.4 Die Morphologie des Parnass im Spiegel der Schriften des Agrippa von Nettesheim	232
5.2.5 Isabellas Imprese: Musik und Alchemie	242

5.3	Der lange Schatten Daphnes. Die Poesie der Latenz und ihre Rolle als Reflexionsfigur der Malerei	254
5.3.1	Von der Phantasmagorie zur Hypnagogie. Mantegnas Feier verborgener Formpotentiale	263
5.3.2	Daphne und der Hermaphrodit. Facetten eines morphologischen Dramas um Umwandlung und Polarität	273
6.	Fazit	279
	Literaturverzeichnis	283
	Primärliteratur	283
	Sekundärliteratur	285
	Bildnachweis	316

1. Einleitung: Phänomen, Fragestellung und Methode

Andrea Mantegna gehört zu den facetten- und erfindungsreichsten Künstlern des Quattrocento. Sein vielschichtiges Werk hat Keith Christiansen dazu veranlasst, in ihm „not simply a great painter [...], but *the* defining genius of the fifteenth century“¹ zu erblicken. Zahlreiche Bilderfindungen sowie Umprägungen und Neukreationen ikonografischer Sujets charakterisieren Mantegnas künstlerisches Vermächtnis und haben bereits im 15. Jahrhundert leidenschaftliche Bewunderung hervorgerufen und die Stil- sowie Motiventwicklung vieler seiner Zunftgenossen geprägt. Er war eine treibende Kraft im anbrechenden Siegeszug der zentralperspektivischen Bildraumkonstruktion in der Malerei und dennoch hat er sich nie gänzlich ihren konstruktiv-formalen Forderungen ergeben.

Der Titel der vorliegenden Studie *Das Vermächtnis des Steins* meint zweierlei: zum einen geht es um den antiken Stein, das heißt das historische, aus mineralischem Material herausgeschlagene, skulptierte oder zugeschnittene Artefakt und das in diesem Zusammenhang überlieferte künstlerische Formenspektrum der griechisch-römischen Antike, derer Mantegna in Skulptur und Architektur und oftmals in fragmentiertem Zustand ansichtig wurde und das ihn als Studienobjekt ein Leben lang faszinierte und zu eigenen Bilderfindungen und Erzählweisen anregte. Dieser antike, von Menschenhand bearbeitete und gestaltete Stein wurde von Mantegna (und vielen seiner Zeitgenossen) zum einen als Erbe, zum anderen in seiner ästhetischen und kulturellen Potenz als lebendiges Vermächtnis an- und wahrgenommen, als Aufgabe und Maßstab für das eigene schöpferische Handeln. Neben dieser Vermächtnisebene gibt es noch eine zweite: das Vermächtnis des Steins als Träger und Zeugnis der Produktivkräfte der Natur, ihres unerschöpflichen Willens zur kreativen Formgebung. Nun also nicht das Vermächtnis in Gestalt eines Artefakts und im Sinne eines kulturellen Erzeugnisses einer antiken Zivilisation, sondern das Vermächtnis einer nicht von Menschenhand, sondern von natürlichen Prozessen gestalteten Materie.

1 Christiansen 2009, S. 3. Hervorhebung im Original.

In beiden Fällen, sei es *die* Antike oder *die* Natur, hat man es mit vorgängigen, schöpferisch tätigen Instanzen zu tun, auf deren Erzeugnisse, so eine der Grundthesen meiner Arbeit, Mantegna seinerseits gestaltend und interpretierend antwortete. Seine künstlerische Auseinandersetzung mit antiker Kultur und Überlieferung ist dabei nicht von seiner Auseinandersetzung mit den zahlreichen natürlichen Erscheinungsformen des Mineralischen zu trennen. Mantegnas Gemälde, die sowohl Ausdruck seiner Lust an der antiquarisch gelehrten Rekonstruktion von Formzusammenhängen als auch der freien, kreativen Arbeit der Imagination sind, forcieren weder eine dualistische noch eine exkludierende Engführung des Verhältnisses von Antike und Natur, Kultur und Natur. Stattdessen konfrontieren sie die Rezipient:innen mit dynamischen Grenzverläufen und wechselseitigen Spiegelungen von schöpferischem Eigensinn.

Im Fokus seiner künstlerischen Interessen und seines ästhetischen Bewusstseins stand für Mantegna die griechisch-römische Antike mit ihrer Formenvielfalt in Architektur und Skulptur, ihren Münzen, Gemmen, Inschriften, ihrer Poesie, ihrer Mythologie und ihrer historiografischen Überlieferung. Doch zu keinem Zeitpunkt folgte Mantegna der Antike unreflektiert. Er sah sie als stetige Herausforderung seines in höchstem Maße materialaffinen Künstlertums. Dabei wurde der antike Stein zum primären Medium seines künstlerischen Zugriffs auf die zu gestaltenden Wirklichkeiten von Natur und Geschichte und auf deren *Erzählbarkeit* in der Malerei. Mantegna entwickelte sich bereits in seinen frühen Jahren in Padua zu einem Maler, der fortan bis zum Ende seines Lebens ein Maler des Details sein sollte, der seine Bildgegenstände mit feinen Texturen versah und enorme Sorgfalt darauf verwendete, die Malerei als eine Kunstform zu erweisen, die entlang ihres Materials denkt, interpretiert und experimentiert und sich nicht affirmativ in ikonografische Konventionen flüchtet oder kanonischen Referenztexten unterwirft, sondern eigene Profile und Standpunkte entwickelt.²

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, Mantegnas Malerei unter einem bisher vernachlässigten oder gänzlich unberücksichtigten Gesichtspunkt zu betrachten: der morphologischen Dramaturgie(n) seiner Materialinszenierungen und ihrer diversen Verbindungen zu ideen-, motiv- und geistesgeschichtlichen Kontexten einer nach der schöpferischen Rolle der Elemente und der Natur fragenden (a) philosophisch-theologischen und (b) alchemistischen Diskurstradition, die in vielen ihrer Fragen, Perspektiven und Zugänge durch die aristotelische Naturphilosophie und antike (u.a. stoische) Kosmologie geprägt war.

Dabei steht in den folgenden Kapiteln weder ein konkretes philosophisches Profil Mantegnas im Fokus noch die These, dass seine Darstellungen natürlicher Erscheinungsformen und Phänomene durch einen oberitalienischen Aristotelismus, wie er am prominentesten und wirkmächtigsten an der Universität zu Padua gelehrt und debattiert wurde, determiniert worden seien.³ Wollte man Mantegna in dieser Weise interpretieren und einer spezifischen philosophiehistorischen

2 Anna Degler hat mit ihrer Studie zum Parergon, dem ästhetische und semantische Gestaltungsebenen umfassenden Konzept des Beiwerks, das in unscheinbaren Bildzonen als scheinbar beiläufiges Detail oder Nebenschauplatz auftritt und in dem Maler wie Carlo Crivelli, Vittore Carpaccio, Andrea del Castagno und auch Andrea Mantegna komplexe bildreflexive Szenarien geschaffen haben, die kunstwissenschaftliche Sensibilität für das Material als Akteur (erneut) geschärft. Zu Mantegna siehe Degler 2015, S. 89–96.

3 Zu den diversen und nicht selten miteinander konkurrierenden Tendenzen und Ausprägungen des paduanischen Aristotelismus in der Renaissance siehe Nardi 1958, Kristeller 1961, Schmitt 1983 sowie Marangon 1977.

Position zuordnen, würde man ihn auf einen Produzenten von Vehikeln philosophischer Theoreme reduzieren. Eine solche Ausrichtung der Betrachtung und Befragung des Œuvres würde gänzlich dem hier verfolgten methodischen Ansatz zuwiderlaufen und die Differenziertheit und Heterodoxie seiner künstlerischen Position verkennen. Es wäre allerdings genauso kurz-sichtig, würde man sich stattdessen der Vorstellung einer künstlerischen Autonomie hingeben, die ebenso wenig historisch haltbar ist, wie die Annahme einer permanenten Bevormundung des Künstlers durch potentielle humanistische Berater:innen oder ambitionierte Auftraggeber:innen, deren Vorgaben er lediglich zu befolgen gehabt hätte.

Das methodische Vorgehen der Arbeit setzt sich aus verschiedenen Perspektiven und Zugängen zusammen. Am Anfang steht die jeweilige Sicherung eines strukturellen Phänomens und zwar einer markanten Formenbildung und Materialinszenierung in einem Gemälde Mantegnas, die dadurch ausgezeichnet ist, dass sie nicht nur ein punktuelles und isoliertes Detail oder eine schmückende Formzugabe darstellt, sondern Verbindungen zu anderen morphologischen Schauplätzen und Motiven im Bild aufweist. Diese Verbindungen äußern sich oftmals darin, dass eine bestimmte Grundform in verschiedenen imitierten Materialien aufgegriffen, gestaltet und variiert wird. Durch diese bildinternen, inszenatorisch differenzierten Medien- und Materialwechsel kommt es zu einem Effekt, der sich als *morphologische Resonanz* beschreiben und aufgrund der Häufigkeit seines Auftretens und der damit einhergehenden bedeutungsschaffenden Substitutions- und Verähnlichungsstrategien im Œuvre Mantegnas als ästhetisches Credo deuten lässt. Da diese strukturellen Phänomene vornehmlich die Dynamiken des Wachsens, Wucherns und Fließens aufweisen, obgleich sie diese Bewegungsmodi in der Regel durch ihre steinernen oder wie petrifiziert anmutenden Texturen lediglich andeuten und als ihnen innewohnende Potentiale umschreiben, lenken sie die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf die dem Werk Mantegnas zugrundeliegende Idee der Natur.

Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Mantegna die Künste und vor allem sein eigenes künstlerisches Schaffen zu einer schöpferischen Natur verortete und warum es gerade die Welt des Mineralischen war, die Welt des Steins, sei es in von Menschenhand gestalteter und damit artifizieller oder sich allein natürlichen Prozessen der Morphogenese verdankender Erscheinung. Daher werden diese jeweiligen strukturellen Phänomene in Beziehung gesetzt zu einigen der in der zweiten Hälfte des Quattrocento bekannten und diskutierten Naturtheorien, mit besonderem Schwerpunkt auf den Erklärungsansätzen beziehungsweise den Hypothesen und theoretischen Modellen zum Prozess der Petrogenese, der Entstehung der Materie und den Qualitäten, Relationen und Wirkungsweisen der vier Elemente. Die Welt der Steine übernimmt dabei, wie zu zeigen sein wird, eine Schwellen- und Brückenfunktion und bildet für manchen Naturtheoretiker und auch für den Maler Andrea Mantegna das Verbindungsglied zwischen den Naturreichen des Anorganischen und des Organischen.

Es gilt zum einen Mantegnas künstlerisches Schaffen und seine Bilderfindungen in einen Dialog zu bringen mit humanistischen Gelehrten, Philosophen, Dichtern und Alchemisten seiner Zeit, deren Ideen und Theorien sehr wahrscheinlich den Einzugsbereich seines Wissens- und Bildungserwerbs gestreift und ihn zu dynamischen, transitorischen Formverständnissen inspiriert haben werden. Zum anderen sollen die vom Mittelalter ererbten und nachwirkenden Bildtraditionen

sowie die mythografischen Überlieferungsströme antiker Epen und Dichtungen in Erinnerung gerufen werden, die Mantegnas Blick auf die materielle Welt und die Natur als schöpferische Instanz geprägt haben. Der Schwerpunkt, unter dem hier Autoren wie Ovid, Vergil, Hesiod, Lukrez und Cicero betrachtet werden, liegt auf den teils gemeinsamen, teils stark divergierenden Metaphern, Symbolen, Analogien und kosmologischen Modellen, mit denen sie die aktive, gestaltende Rolle der Elemente, der Natur und der den Kosmos kennzeichnenden Kräfte und konstitutiven Prinzipien um- und beschreiben.

Diese Vorgehensweise und die inhaltliche Ausrichtung der Arbeit schließt dabei an Tendenzen der gegenwärtigen kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung an, wie sie vermehrt in den letzten Jahren in Erscheinung getreten sind. Zu nennen sind hier vor allem die diversen Beiträge der von Frank Fehrenbach geleiteten Forschungsstelle *Naturbilder* an der Universität Hamburg.⁴ Insbesondere der von Isabella Augart, Maurice Saß und Iris Wenderholm herausgegebene Sammelband *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation* (2019) hat das breite Spektrum der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Auseinandersetzungen mit mineralischer Materialität als Bedeutungsträger religiöser Semantik, mit der materiellen Praxis ihrer Verarbeitung, ihrer politisch-ikonografischen Relevanz sowie ihrer naturkundlich-mineralogischen, medizinischen, apotropäischen und astrologisch-alchemistischen Betrachtung skizziert. Grundlegend ergänzt wurde dieser Band durch die 2021 von Iris Wenderholm herausgegebene Anthologie *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, die anhand ausgewählter historischer Positionen Stein als äußerst komplexen, vielseitig genutzten und von diversen kulturellen Akteuren beschriebenen, kategorisierten sowie kommentierten Werkstoff und künstlerisches Motiv vor Augen führt. Wie sehr Kunstgeschichte und Frühneuzeitforschung von der historisch-kritischen Aufarbeitung von Naturkonzeptionen sowie von exemplarischen Studien zur Begriffs- und Diskursgeschichte profitieren können, zeigen die Beiträge des von Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Karin Leonhard herausgegebenen Sammelbandes *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst* (2018). Die im Titel des Bandes prominent platzierten physikalisch-ästhetischen Begriffe und Phänomene werden hier nicht allein mit Blick auf ihre Verhandlung in akademischen Diskursen thematisiert, sondern in ihren Bezügen zu den Selbstreflexionen frühneuzeitlicher Kunstproduktion erhell.

Weitere Autoren, deren Beiträge als Vorarbeiten zu den folgenden Ausführungen gelten können, sind Stephan Campbell, Jeffrey Jerome Cohen, Andreas Hauser, Alexander Perrig und Jacob Wamberg. Ihre Aufsätze und Monografien haben in verschiedener Hinsicht die Thesen und Kontextualisierungen dieser Arbeit angeregt. Es sei an dieser Stelle vorerst nur auf Jacob

⁴ Fehrenbach 1997 hat eine thematisch ähnlich gelagerte Kontextualisierung eines bedeutenden künstlerischen Œuvres der italienischen Renaissance vorgelegt. Allerdings verfolgt Fehrenbach darin vornehmlich die nachweisliche Verschränkung von empirischer experimenteller Praxis bei Leonardo, dem Naturforscher, und ihrer Anknüpfung an die naturwissenschaftliche Theoriebildung des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts mit den Reflexionsräumen seiner Malerei. Dabei wird deutlich, wann und in welcher Hinsicht Leonardo Theorien seiner Zeit widersprochen oder den Anschluss an diese gesucht hat und in welchem Maße er die Malerei selbst als philosophisches und praktisches Medium der Erkenntnisgewinnung betrachtete. Die vorliegende Studie zu Mantegna geht einen anderen Weg und fragt, ohne auf Skizzenbücher oder schriftlich niedergelegte Beobachtungen und Theoriefragmente des Künstlers zurückgreifen zu können, nach den symptomatischen, das heißt den leitmotivisch wiederkehrenden und allein im Bild aufzuspürenden zeitgeschichtlichen Ideen- und Vorstellungshorizonten eines Malers, der zwar Zeitgenosse Leonardos war, aber in vielerlei Hinsicht andere Erkenntnis- und Darstellungsinteressen verfolgte, der aber in korrespondierender Weise an der fundamentalen Auslotung des Verhältnisses von Natur und Kunst, Form und Erkenntnis sowie an der Aufwertung der Malerei zur einer innovativen Wissensinstanz eigenen Rechts interessiert war.

Wamberg und Jeffrey Jerome Cohen näher eingegangen. So war es Wambergs 2006 in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Art and Alchemy* publizierter Aufsatz *A Stone and Not Yet a Stone*, der auf den breiten naturkundlich-alchemistischen Ideenhorizont der Quattrocento-Malerei und den von ihr konsultierten antiken Wissensfundus hingewiesen hat. Drei Jahre später erläuterte Wamberg diese und weitere Zusammenhänge ausführlicher in einem Kapitel zu Mantegnas *Madonna delle Cave* in seiner zweibändigen Studie *Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolution in Images*.

Wambergs Beobachtungen und sein elaboriertes Interesse an der Naturreflexion respektive dem mineralischen Pathos in Mantegnas Malerei erfuhren eine entscheidende philosophische Rahmung durch Jeffrey Jerome Cohens Monografie *Stone. An Ecology of the Inhuman* (2015), in der Mantegnas Malerei allerdings keine Erwähnung findet. Cohens philosophisch-kulturwissenschaftlicher Entwurf ist im diskursiven Feld der Posthumanities zu verorten. Wie bereits der Untertitel seines Buches impliziert und die Argumentation bestätigt, geht es Cohen um eine Perspektivierung der kulturellen Evolution des Menschen, die gerade nicht beim (vermeintlich) handlungstheoretischen und subjektphilosophischen Primat des Menschen ihren Ausgangspunkt wählt, sondern die Welt der Minerale nach ihrem andauernden Einfluss auf die Selbstwahrnehmungen der menschlichen Spezies befragt.

Cohen beschreibt und expliziert Stein als einen zentralen Wegbegleiter, Animateur und Partner der Hominisation. Als Grundierung ökologischer Systeme, als Werkstoff und Medium der Überlieferung und des kulturellen Gedächtnisses, das heißt als Zeitmesser und Sinnbild langfristiger Umwandlungsprozesse und Transitionen sowie als Phantasma unvergänglicher Beziehungen und Ordnungen erläutert und interpretiert Cohen Stein als Dispositiv und Matrix individueller und kollektiver Kulturtätigkeit und als Medium philosophischer Erkenntnis über den Status des Menschen in der Welt und im Kosmos. Cohens Studie läuft dabei zu keinem Zeitpunkt Gefahr, sich auf eine ahistorisch argumentierende Dekonstruktion subjektzentrierter Sichtweisen zu fokussieren, sondern kontextualisiert und denkt Stein auch von den mittelalterlichen Theorien zur Petrogenese her, aus deren kritischer Lektüre er verschiedene Anhaltspunkte gewinnt, um Stein und Mensch in ihrer Beziehung jenseits der okzidentalen Subjekt-Objekt-Dichotomie und eines bloßen zweckrationalistischen Paradigmas zu denken.

Obwohl weder Wambergs noch Cohens Arbeiten in den folgenden Kapiteln regelmäßig in Erscheinung treten, haben sie doch beide den Autor während der Konzeptionsphase dieser Arbeit grundsätzlich darin bestärkt, Mantegnas ausgeprägte Steinaffinität als Ausdruck einer *symptomatischen Sensibilität* für eben diesen kultur-, ideen- und motivgeschichtlich gewachsenen Diskurs zu verstehen, in dem Handlungspotentiale und Performanzen nicht mehr primär auf der Subjektseite anzunehmen oder gar dogmatisch und exklusiv für diese zu proklamieren sind, sondern der einzelne Mensch und die Spezies, Individuum und Kollektiv, aus dem andauernden Dialog von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren (und Umwelten) hervorgehen.

Der Überzeugung des Autors zufolge wäre nichts unzutreffender als Mantegna eine unreflektierte, selbstzweckhafte Leidenschaft für die universale Petrifizierung seiner Bildgegenstände zu unterstellen. Die Steinanmutung vieler auch nicht-mineralischer Objekte im Bild ist weder Selbst-

zweck noch Ausdruck eines künstlerischen Unvermögens oder einer bloßen Hörigkeit gegenüber der scheinbar alles dominierenden Vorbildhaftigkeit der griechisch-römischen Antike. Stattdessen will die Arbeit darlegen, dass Mantegna durch seine künstlerischen Explorationen des Materials und Phänomenbereichs Stein die *Lebendigkeit* seiner Stoffe und Themen, die in seinen Gemälden zum Ausdruck gelangt, überhaupt erst herstellt. Stein ist für Mantegna keine tote, passive Kulisse, sondern das Medium der Vitalitätsbezeugung und der Selbstverortung des Menschen angesichts einer ewig im Wandel begriffenen Natur. Er ist als (künstlerisches) Material, Motiv und Metapher eine Zone des Übergangs und der wechselseitigen Teilhabe des Anorganischen am Organischen, des Ungestalteten am absichtsvoll Geformten.

Daher werden wiederholt das Stichwort der *morphologischen Dramaturgie* und in diesem Zusammenhang jenes von der *Substitution*, der *Resonanz* respektive dem *Echo* oder der *Strategie der Verähnlichung* fallen. Mit diesen Begrifflichkeiten ist ein Ensemble an Effekten und Signaturen bezeichnet, die Mantegna dazu dienen, so die zentrale These dieser Arbeit, das Mineralische als Träger einer schöpferischen Potenz auszuweisen, versehen mit einer Tendenz zum Erwachen und zur Hervorbringung des Lebendigen aus dem Leblosen, der Fähigkeit zur Bewegung, wie vornehmlich der des Fließens und des Wachsens. Kunstformen zitieren Naturformen, Naturformen werden zu Artefakten sublimeriert, Organisches sowie Anorganisches gewinnen die Anmutung unruhiger, vor latenter Zeugungskraft vibrierender Zonen der Ver- und Umwandlung.

Jede der in den folgenden Kapiteln untersuchten Kompositionen erschließt und entwirft *Naturwahrheit* respektive *Naturähnlichkeit* vom Steinernen her und ist auf dieses Dispositiv hin pointiert. Der gleichsam mineralische Schleier, der über allen Werken Mantegnas liegt, ist Ausdruck einer Wahrnehmung der Welt und ihrer Wirkkräfte und Prinzipien sowie der eigenen künstlerischen Kreativität durch die Idee vom Künstlertum als einer Verlebendigungsmacht.⁵ Die Auswahl der hier behandelten Werke ergab sich aus dem Ansatz, die Spezifik und Kontinuität der Formenvielfalt mit der Varianz an Themen und Motiven zu verbinden und mit Blick auf Mantegnas Behandlung sakraler und profaner Bildthemen das in beiden Metiers gleichermaßen entfaltete ästhetisch-programmatische Credo pointiert herauszuarbeiten. Die Analyse eines Spätwerkes, das letzte, allerdings unvollendet gebliebene Werk Mantegnas, der *Einzug des Kybele-Kultes in Rom*, an den Beginn der Untersuchung zu stellen, resultiert aus der Überzeugung, dass sich in diesem Werk wie in einem Brennglas die zentralen Vorlieben, Interessen und Qualitäten Mantegnas bündeln.

Hinzukommt, dass es sich bei dieser Grisailenmalerei um einen *istoria*-Hybriden aus antikem politischen Mythos und religiöser Kultsymbolik handelt, das heißt um ein von Mantegna konzipiertes, allerdings ohne Nachfolge gebliebenes Bildsujet, in dem profane und sakrale Motive konstelliert werden.

5 Siehe Fehrenbach 2011.

Dieses Kapitel bildet den Auftakt zur Betrachtung einiger Madonnenbildnisse, vornehmlich im Genre der *Sacra Conversazione*. Dieses christliche Sujet, in dem der Kult um den Christusknaben und die Gottesmutter oftmals im Zentrum steht und der im Licht einer morphologischen Matrix und ihrer Beziehungen zur christlichen Naturallegorese untersucht werden soll, bilden den Übergang zu den hochkomplexen Auftragsarbeiten für das *studiolo* der Isabella d'Este. In diesen letzten beiden Kapiteln wird erneut Mantegnas Begabung zur Bilderfindung, diesmal im Feld der humanistisch-mythologischen Allegorie, im Fokus stehen. Nach den Kultbildern des Christentums werden es die Kultfiguren einer neopaganen politischen Bildkultur sein, einschließlich ihrer spezifischen morphologischen Umwelten, die den mit dem Kybele-Gemälde gemachten Auftakt aufgreifen und abschließen werden. Dabei werden neben den naturkundlich-naturphilosophischen und alchemistisch-astrologischen Bedeutungsebenen auch jene Bild-, Repräsentations- und Inszenierungsstrategien eine Rolle spielen, welche die enge Verflechtung von Kunst und Politik, Herrschaft und Gender betreffen. Auch hier wird deutlich werden, wie es Mantegna immer wieder gelungen ist, seinen Blick und Zugriff auf Motive und Themen sowie seine Erkundung und Suggestion von Natur- und Kunstwahrheiten, von ihren Verwandtschaften, Spiegelungen und Diffundierungen in die Ideen, Konzepte und Wünsche seiner Auftraggeber einzubringen und ihre *Werke* zu den seinen zu machen.

Keines der genannten Phänomene, seien es Prozesse oder Strukturen, tritt bei Mantegna laut und aufdringlich in Erscheinung. Allem ist die Idee der Latenz eingegeben, das heißt die Implikation von unruhig in der Materie kreisenden Tendenzen zur Verflüssigung und Transformation. Dieses Umschlagen ins Lebendige, sich Bewegende und Wachsende soll im Kontext naturphilosophischer, naturkundlicher, alchemistischer und astrologischer Konzepte, Lehren und Diskurse des 15. und frühen 16. Jahrhunderts betrachtet werden. Dabei geht es zu keinem Zeitpunkt darum, eine monokausale Kopplung oder wechselseitige Abhängigkeit von Bild und Text, von Werk und Diskurs nachzuweisen und Mantegna die Rezeption diverser philosophischer Systeme und Debatten als historisches Faktum zu unterstellen. Das Vorgehen der Arbeit wird methodisch und argumentativ einen anderen Weg beschreiten und sich darauf konzentrieren, Indizien zusammenzutragen, zu ordnen und begründete Vermutungen zu formulieren, die Mantegnas Malerei weniger als Instanz der Rezeption denn als parallel zur (natur-)philosophischen, hermetistisch-alchemistischen Neugier und Spekulationslust seiner Zeit verlaufende künstlerische Sensibilität zu schildern. Daraus resultiert eine die gesamte Argumentationsstruktur der Arbeit bestimmende Auffassung des Künstlers und seines Werkes als *Symptom seiner Zeit*⁶. Die diesbezüglich zu berücksichtigenden und von anderen Autor:innen geleisteten Forschungsbeiträge zu den einzelnen Werken oder Werkaspekten werden zu Beginn der jeweiligen Kapitel referiert.

So sehr es der Zug zur grammatikalischen Klarheit und Vereinfachung gebietet, Bezugswörter als solche deutlich werden zu lassen, soll an dieser Stelle eine kurze Kommentierung dieser Praxis mit Blick auf ihre Tendenz zur inhaltlichen Verkürzung beziehungsweise ihre ideologischen Nebenklänge erfolgen. Wenn in dieser Arbeit von *Mantegna* die Rede ist, das heißt davon, was das mit diesem Namen bezeichnete historische Individuum in bestimmten Situationen seines Lebens und

⁶ Zur Reflexion der Symptom-Semantik in der Kunstgeschichte, vornehmlich am Beispiel der historisch-kritischen Bildwissenschaft Aby Warburgs und seiner Begriffe Pathosformel und Dynamogramm, siehe Didi-Huberman 2010, S. 92 – 102, 477 – 498.

Abschnitten seiner künstlerischen Karriere gedacht, getan oder beabsichtigt hat oder haben mag, ist damit stets mehr gemeint und impliziert als ein konkretes Individuum, das sich als Urheber seiner Handlungen verstand. *Mantegna* ist nicht nur der Name eines Individuums, sondern er bezeichnet ein Ensemble an Diskursen, Praktiken, Ideen, Motivationen und Empfänglichkeiten, arrangierten, forcierten und zufälligen Begegnungen mit Personen und Objekten. Erst diese Verbundenheit mit den geistigen und kulturellen Tendenzen seiner Zeit, die durch den Künstler selbst weder vollständig erfasst noch erschöpfend reflektiert werden konnten, was selbstverständlich auf jedes Individuum zu jeder Zeit zutrifft, da sie in puncto Komplexität und Subtilität oftmals auf subliminaler Ebene wirken, wodurch Abhängigkeiten, Prägungen und Determinationen in der Regel oftmals im Dunkeln verbleiben, legitimiert den vorliegenden Ansatz, vom Künstler als Symptom zu sprechen. Damit ist eine Sichtweise auf Kunst, Künstler:innen und Künstlertum impliziert, die nicht allein nach tradierten und von den Künstler:innen selbst postulierten Programmatiken fragt und nach zweifelsfrei nachweisbaren *Einflüssen*⁷, sondern das Antizipationsvermögen der Kunst fokussiert, ihre Fähigkeit, Fragestellungen, Perspektiven, Probleme und Erkenntnisinteressen aufgrund ihrer eigenen Sensibilitäten und Sichtweisen vorwegzunehmen oder ohne Kenntnis zeitgleich dazu stattfindender Erkundungen in anderen Feldern und Disziplinen des Wissenserwerbs zu entwickeln. Während es durchaus üblich geworden ist, in solcher Weise auf herausragende Künstler- und Gelehrtenpersönlichkeiten wie Leonardo da Vinci oder Giordano Bruno zu blicken, an denen diverse Merkmalsgefüge und Umtriebe eines Zeitgeistes *abgelesen* wurden,⁸ ist diese Perspektive mit Blick auf Mantegna bisher kaum eingenommen worden. Zwar wird regelmäßig auf Mantegnas enormes Talent und seine Leistungen im Bereich der Bilderfindungen sowie seine antiquarischen Kenntnisse, sein Sinn für das archäologische Detail und sein kennerschaftliches, von Zeitgenossen geschätztes Urteil über antike Artefakte hingewiesen,⁹ doch fehlt es oftmals an einer umsichtigen Erkundung seiner darüber hinausgehenden geistigen Durchdringung des Verhältnisses von Natur und Kultur, von gewachsenen und hergestellten Formen im Kontext der vielfältigen Erkenntnisinteressen der Bildungs-, Buch- und Wissenskulturen des Quattrocento.

Die große Schwierigkeit besteht allerdings darin, und dies gilt für die meisten Künstler:innen des Quattrocento sowie anderer vergangener Jahrhunderte, dass Mantegna, anders als Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti oder Leonardo da Vinci, keine Schriften über Kunst und Künstlertum verfasst beziehungsweise eigene Arbeitsweisen im Kontext übergreifender ästhetischer Fragestellungen erörtert hat, weder was ihre (handwerklich-)praktische noch ihre (philosophisch-)theoretische Dimension betrifft. Aus diesem Grund ist es das Werk selbst, aus dem die entscheidenden Hinweise zu gewinnen sind und die es mit den konkreten kulturellen, geistes- und men-

7 Bezüglich der im Begriff des und der kunsthistorischen Rede vom Einfluss mitschwingenden Problemgeschichte siehe Pfisterer/Tauber 2018

8 Zu Leonardo siehe die anlässlich seines 500. Todestages jüngst erschienenen Biografien von Reinhardt 2018 und Roock 2019, in denen das Porträt Leonardos als symptomatische Schwellenfigur gezeichnet wird, der mit seinen intellektuellen Ansprüchen und kulturellen Leistungen die Wissensgrenzen seiner Zeit zu erweitern bestrebt war und dabei sittliche, moralische und künstlerische Konventionen verletzte, in späteren Jahrhunderten jedoch und bis in die Gegenwart oftmals unter den Unterstellungen und Topoi eines Genie-Kultes begraben und auf ein Stereotyp reduziert wurde. Zur biografisch-philosophiehistorischen Darstellung Brunos als Impulsgeber eines neuen Zeitalters (nicht zuletzt der philosophischen Strömungen des Barock) und dessen intellektueller Selbstvergewisserung siehe Stern 1977, Sabbatino 1993, Gatti 2002 und zur Bruno-Rezeption siehe die Übersicht bei Eusterschulte 1997a, S. 135 – 141.

9 Die Antikenexpertise Mantegnas wurde so beispielsweise von Kardinal Francesco Gonzaga, dem zweiten Sohn des Markgrafen Ludovico Gonzaga, in Anspruch genommen, als dieser diverse Ankäufe für seine eigene Sammlung antiker Altertümer erwog. Siehe Chambers 1992, S. 92 – 95.

talitätsgeschichtlichen Rahmungen in Beziehung zu setzen gilt, in denen sich der Maler an seinen beruflichen Ausbildungs- und Wirkstätten sowie auf Reisen bewegte. Es gilt nach den spezifischen Kenntnissen und jeweiligen Medien der Wissensvermittlung zu fragen, die er erworben hat oder die ihm durch ein Netzwerk der mit ihm Umgang pflegenden Künstler, Gelehrten, Dichter oder Auftraggeber zugetragen wurden oder hätten zugetragen werden können.

So grundlegend die in seiner Malerei zitierten und betonten Qualitäten der Festigkeit und Beständigkeit des (vor allem antiken) Steins für die ästhetische Programmatik auch zu veranschlagen sind, geht diese feierliche Exponierung mineralischer Materialität und Textur bei Mantegna nicht mit einer Arretierung der Formkraft einher. Der Stein als konkretes imitiertes Material beziehungsweise das Steinerne als übergreifendes Dispositiv der Naturwahrnehmung bilden vielmehr die Grundierung, worin und wodurch sich die Vitalität der Textur umso klarer abzeichnen kann. Die ausgeschliffenen Steinplateaus und Steininseln seiner Gethsemane-Darstellungen beispielsweise sowie die wulstigen, von vulkanischen Kräften modellierten Gesteinsmassen der die Madonna rahmenden Höhle in der *Anbetung der Könige* verweisen mit ihren Oberflächenbehandlungen auf eine Teilhabe der mineralischen Welt an der Bewegtheit, den Metamorphosen und den Potenzen des Lebendigen.

Ob Mantegna eine direkte oder indirekte Teilhabe vorgeschwebt haben mag, ist dabei nicht ausschlaggebend. Entscheidend ist allerdings, dass er Stein als ein Medium zu begreifen scheint, welches Spuren der in der Natur wirkenden Transitionen, der Umwandlungen der Elemente ineinander, der Winde und Feuer, die das Land gestalten, der unter- wie auch überirdisch wirkenden Kräfte und Stoffe aufweist. Das Material, das Mantegna imitiert, inszeniert und teilweise invertiert, sei es organischer oder anorganischer Art respektive Herkunft, sei es von textiler, mineralischer oder vegetabiler Beschaffenheit, ist kein bloßes Bravourstück paragonalen Ehrgeizes, sondern es fungiert als eigenständige Kommentierungsebene, die das vorliegende Bildsujet um inhaltliche Aspekte und Nuancen ergänzt und erweitert.¹⁰ Diese Aspekte betreffen die Frage nach dem Wesen der Kunst nicht weniger als sie das Verhältnis von Natur und Kunst, Gewachsenem und Gestaltetem, Lebendigem und (vermeintlich) Totem erkunden und in äußerst dynamischen Arrangements umschreiben.

Mantegnas Malerei, die so hart modelliert und oftmals reliefgleich konturiert erscheint, soll als eine Kunst der Übergänge betrachtet werden, die im Zentrum scheinbarer Bewegungslosigkeit und Steinaffinität die Idee lebendigen Wandels und unterschwellig wirkender metamorphotischer Potentiale beschwört.

¹⁰ Diers 2016, S. 31-32 hat diesen Aspekt einer Kommentierungsebene der Material- und Landschaftsdarstellung am Beispiel von Domenico Ghirlandaios Porträt eines Alten mit seinem Enkel hervorgehoben. Diers interpretiert den als Bild-im-Bild gegebenen Landschaftsausblick als Spiegelung des Figurenpaars im Vordergrund, das sich dadurch gleichsam naturalisiert und in einen Dialog mit dem Umgebungsraum geführt findet: „Man kann das ein emblematisches oder sinnbildliches Element des Gemäldes nennen, vielleicht auch ein *mise en abyme*, das im Sinne eines Dispositivs die Hauptszene in nuce oder der Struktur nach enthält und daher wie ein Kommentar fungiert.“

2. Die Einführung des Kybele-Kultes in Rom: Von den Potenzen des Steins und des Feuers im Zeichen der Kunst

2.1 Forschungsstand

Unter den für den thematischen Fokus dieser Arbeit relevanten Forschungsbeiträgen ist insbesondere Sabine Blumenröders umfangreiche und bisher durch keinen anderen Beitrag der Mantegna-Forschung nennenswert ergänzte Monografie zu den Grisailen Mantegnas hervorzuheben.¹¹ Neben den ikonografischen Quellen respektive Anregungen, die Mantegnas Bilderfindungen, seine Gegenstandswahl und seinen spezifischen Zugriff auf den Stoff geprägt haben und den diversen Textreferenzen, die überwiegend auf antike Historiografie und Mythografie Bezug nehmen, widmet sich die Autorin Fragen der Materialikonografie und der pikturalen Erzählform.

Blumenröder befasst sich zudem mit jenen Aspekten der Materialinszenierung, mittels derer Mantegna die Rezipient:innen zur Kunstreflexion einlädt und den paragonalen Vergleich der Malerei mit Skulptur und Plastik provoziert. In seinen Grisaille-Malereien greift Mantegna biblische, antike mythologische und historische Motive auf, die er vor allem im Kybele-Gemälde als Ausschnitt eines größeren Geschehens darstellt und andeutet. Dabei spielen Faktoren wie Zeit, Geschichte, Identität und Gedächtnis eine entscheidende Rolle, bilden sie doch sowohl Kernthemen der Komposition als auch zentrale Anknüpfungspunkte der Rezeption.

11 Blumenröder 2008.

Mantegnas Eignung, dieses Bildthema als *invenzione* im Medium der Grisaille auszuführen, verortet Blumenröder dabei nicht nur im Kontext der hervorragend belegten Antikeninteressen des Malers, sondern interpretiert sie als Ausdruck einer ästhetischen Strategie, die darauf abzielt, Zeit- und Materialebenen mit einer Reflexion über die Kunst als Ort der Entdeckung und Gestaltung von historischer Vergangenheit zu verbinden:

Mantegnas wie gemeißelte *all'antica* Version der historischen Episode, die eine neu entwickelte Momenthaftigkeit zeigt, verweigert jedoch sowohl die devotionalen Konnotationen der isolierten Exempla-Figuren als auch einen naturalistischen Blick, der den Betrachter wie durch ein Fenster auf ein gerade stattfindendes Ereignis schauen lässt. Statt dessen wird das Geschehen durch die ‚Verfestigung in antikem Stein‘ als Vergangenheit apostrophiert und durch die Herausstellung des seltenen Hintergrundmaterials zudem als besonders kostbar hervorgehoben – und schließlich, wohl am wichtigsten, durch die exzellente Nachahmung eines skulptierten Bildwerks, als Kunst über Kunst markiert.¹²

Die Stärke von Blumenröders sorgfältiger Untersuchung besteht darin, dass sie auf der einen Seite die Wahl der Bildgattung mit der Steinaffinität Mantegnas und seinen konkreten antiken Studienobjekten (wie beispielsweise Triumphbögen, Reliefs und Kleinkunst) verknüpft, während sie auf der anderen Seite die hermeneutische Kompetenz des Künstlers sowie seinen kreativen, synthetisierenden Umgang mit dem Quellenmaterial hervorhebt. Blumenröder zufolge rezipiert Mantegna nicht einfach Formen und Motive antiker Artefakte im Sinne bloß äußerer, eklektischer Übernahmen, sondern er ergänzt und verschmilzt diese Anregungen mit Informationen und Themen aus der antiken Literatur, um zu einer – an den Maßstäben und Praktiken seiner Zeit gemessen – gewissenhaft historisierten Sicht- und Gestaltungsweise zu gelangen. Im Zusammenhang ihrer Kontextualisierungen, Analysen und Interpretationen, die immer wieder die Selbstverortung Mantegnas im Horizont antiker bildhauerischer Praxis und Materialkombination thematisieren, geht Blumenröder allerdings nicht der Frage nach, in welchem Verhältnis Mantegnas Materialverständnis zu den zeitgenössischen Theorien über die Entstehung der Materie und der Minerale oder zu Vorstellungen von einer schöpferischen Potenz des Feuers steht. Letzteres bildet aber, wie zu zeigen sein wird, eine zentrale Motivebene des Werkes. Weiterhin geht Blumenröder auch nicht der Frage nach, ob diese Sinn- und Bedeutungsebenen zumindest ansatzweise mit bestimmten Aspekten der Geschichte und Mythopoetik des Kybele-Kultes in Verbindung stehen könnten. Vor allem ihre Diskussion des zentralen, die Komposition nahezu dominierenden Motivs des polychromen Steingrundes verbleibt in den Bahnen der Frage nach den jeweiligen imitierten Materialien und der Referenz auf antike Materialpraxis.

Das vorliegende Kapitel will mit seinen Ausführungen eben genau dieses Desiderat offenlegen und eine Interpretation anbieten beziehungsweise eine Kontextualisierungsoption aufzeigen, die Mantegnas in seinem letzten Werk erneut und mit großer Lebendigkeit und Raffinesse manifest

¹² Blumenröder 2008, S. 30. Hervorhebungen im Original.

werdende Steinaffinität und produktive Konkurrenz zur Antike im Lichte naturphilosophischer Modelle und Theorien (unter anderem im Feld der antiken Meteorologie) zu bedenken gibt und sie als Synthese aus Naturtheorie, Kunstreflexion und Mythenrezeption begreift.

2.2 Dem Stein das Leben abringen. Mantegnas künstlerisches Credo

Seit dem Giorgio Vasari zufolge von Francesco Squarcione über Mantegnas Malerei verhängten Urteil, sie stelle keine lebendigen Körper, sondern farbig gefasste Skulpturen dar, denen es an jener zarten Weichheit fehle, „die dem Fleisch und den natürlichen Dingen gemein ist“¹³, konnte die Affinität Mantegnas zur Steinmaterialität als Indiz einer Bevorzugung des Unbewegten und Unwandelbaren respektive einer statischen Figurenauffassung missdeutet werden. In seiner Vita des in der Nähe von Padua geborenen und später als Hofmaler der Gonzaga nach Mantua berufenen Malers deutet Vasari an, dass dieses pejorative Urteil Squarciones im Kontext der juristisch beförderten Unabhängigkeitsbemühungen zu sehen ist, die Mantegna von seinem Lehrer und Adoptivvater anstrenge, indem er in die Familie des ärgsten Konkurrenten, des venezianischen Malers Jacopo Bellini, einheiratete.

Zurecht darf angenommen werden, dass Vasari, der Mantegna nicht in den erlesenen Kreis der *maniera moderna* aufnimmt und ihm einen „etwas harten Stil“ attestiert, „der eher an Stein als an lebendiges Fleisch erinnert“¹⁴, unter dem rhetorischen Vorwand, eine historisch verbürgte Begebenheit zu referieren, sein eigenes Unbehagen an dessen *maniera secca e cruda e tagliante* zum Ausdruck brachte.¹⁵

Von weitaus größerem Interesse für die vorliegende Studie sind allerdings eben jene Ausführungen, die Vasari seinen Schilderungen des Verhältnisses zwischen Squarcione und Mantegna anschließt und die überraschenderweise weitaus seltener in der Mantegna-Forschung thematisiert werden. Darin werden Mantegnas künstlerisches Credo und mit diesem eine Art Selbstrechtfertigung des Künstlers angesichts der Vorwürfe Squarciones zusammengefasst:

13 Vasari 2010 (1568), S. 48.

14 Vasari 2010 (1568), S. 49.

15 Zitiert nach: Pierguidi 2015, S. 46.

Trotzdem blieb Andrea immer der Überzeugung, daß die antiken Statuen perfekter seien und mehr schöne Teile hätten, als die Natur sie zeigt, weil jene vortrefflichen Meister seiner Meinung nach und angesichts dessen, was er in jenen Statuen zu erkennen glaubte, von einer Vielzahl lebender Personen die ganze Perfektion der Natur eingefangen hatten, die nur selten in einem Körper allein alle Schönheit zusammenkommen läßt, und es deshalb notwendig ist, einen Teil von diesem und einen vom nächsten zu nehmen. Außerdem erschienen ihm die Statuen stärker ausgearbeitet und in der Muskulatur, den Adern, Sehnen und anderen Details besser getroffen zu sein, weil diese am natürlichen Vorbild, wo die Zartheit und Weichheit des Fleisches gewisse Roheiten überdeckt, zuweilen weniger sichtbar sind, wenn es sich nicht gerade um den Körper eines alten oder sehr ausgezehnten Menschen handelt – Körper, die von den Künstlern allerdings aus anderen Gründen gemieden werden.¹⁶

Bemerkenswert ist an dieser Passage die Allusion auf eine der populärsten Künstleranekdoten der Antike, die Vasari vermittelt über Ciceros *De inventione* bekannt gewesen sein dürfte. Dort schildert Cicero, wie der griechische Maler Zeuxis von den Bewohnern Krotons darum ersucht wird, den Tempel der Juno mit Gemälden zu schmücken „und damit ein an sich stummes Bild die außerordentliche Schönheit der weiblichen Gestalt enthalte, sagte er, er wolle ein Abbild der Helena malen.“¹⁷

Die Ausführung dieses Werkes ist also auf die Initiative des Malers zurückzuführen, der sich damit selbst eine beachtliche Herausforderung geschaffen hatte und nun, so wird es von Cicero beschrieben, die schönsten Mädchen Krotons zu sehen wünschte, allerdings nicht, um eine von ihnen allein zum Modell für die Gestalt der Helena von Troja zu bestimmen, sondern um aus den vorzüglichen Merkmalen ihrer jeweiligen individuellen körperlichen Schönheiten die vortrefflichsten Komponenten auszuwählen und zu einem Idealbild der Schönheit zu kombinieren. Wie Vasari ist es nun Cicero, der ohne den Maler zu zitieren, dessen Beweggründe und Überzeugungen erläutert, die zu dieser Vorgehensweise, man könnte auch sagen, zu seiner künstlerischen Position als solcher geführt haben:

Er glaubte nämlich nicht, alles, was er an Liebreiz suche, an einem einzigen Körper finden zu können, deswegen weil die Natur nicht etwas in allen Teilen Vollkommenes an einer einzelnen Person ausgebildet hat. Als ob sie für die übrigen nichts mehr hätte, was sie schenken könnte, wenn sie einer Person alles verliehen habe, schenkt sie der einen diesen, der anderen jenen Vorzug, wobei sie irgendeinen Nachteil hinzufügt.¹⁸

16 Vasari 2010 (1568), S. 49.

17 Übersetzung zitiert nach: Sammern/Saviello 2019, S. 40.

18 Übersetzung zitiert nach: Sammern/Saviello 2019, S. 40.

Die von Vasari angeführte Selbstrechtfertigung Mantegnas stellt diesen in die Nachfolge des Zeuxis. Vasari führt Mantegnas Steinästhetik, seine programmatische Vorliebe für die mineralische oder zumindest mineralisch anmutende Textur der meisten von ihm dargestellten Dinge und Wesen darauf zurück, dass dieser, und hier beginnt die Implikation, nicht den Umweg über die konkrete Naturanschauung und -nachahmung gegangen sei, sondern sich mit dem in der antiken Skulptur bewahrten Kondensat der Schönheit befasst und es zum Vorbild seiner Auffassung von Figur, Proportion und Körperlichkeit gemacht habe. Dies wurde dadurch möglich und erscheint sogar plausibel, wenn man bedenkt, dass die antiken Bildhauer nicht eine individuelle Gestalt zum Vorbild nahmen, sondern Kombinationen und Synthesen erschufen, um auf diese Weise der von der Natur vorenthaltenen oder gar verweigerten idealen vollkommenen Schönheit möglichst nahe zu kommen. Also etwas zu erschaffen, das in der Natur in dieser Form nicht existiert und nie existieren könnte.

Mit seiner topisch organisierten Paraphrase einer vermeintlich von Mantegna selbst herrührenden Argumentation gelingt Vasari zweierlei: zum einen macht er dem Maler ein Kompliment, indem er ihn, ohne dies explizit zu erwähnen, zu einem zweiten Zeuxis stilisiert, zum anderen gibt er zu verstehen, dass er die Quelle der Vorzüge auch als Beleg der Defizite begreift. So voreingenommen und unzutreffend Vasaris Urteil über Mantegnas mangelhaftes oder programmatisch verweigertes Naturstudium auch ist, berührt die Apologetik doch einen wesentlichen Aspekt seiner Malerei. Das sorgfältige, antiquarisch gelehrte Studium der Antike und mit ihm die Materialität und Polymorphie des Steins als Material der Kunst, worunter im Folgenden zum Zwecke der Vereinfachung auch Felsen subsummiert werden,¹⁹ werden von Mantegna nicht gegen die Natur ausgespielt, sondern bilden die Grundlage seiner Material- und Naturwahrnehmung.

Unabhängig davon, ob Vegetation, Textilien, Wolkenformationen oder die organische Materie des menschlichen Körpers Gegenstand der Darstellung und Inszenierung sind – alles geht bei Mantegna durch den Filter des Steinernen. Wohlgermerkt wird nicht alles nach dem Vorbild eines bestimmten Gesteins oder Minerals aufgefasst und gemäß seiner strukturellen Eigenschaften nachgebildet, sondern vielmehr greift hier ein Dispositiv des Steinernen, das die Beziehungen der Stoffe und Formen zueinander ausrichtet. Wie dieses Dispositiv organisiert sein konnte, lässt sich am Beispiel des *Einzugs des Kybele-Kultes in Rom* darlegen, einem Gemälde vom Rang eines künstlerischen Testaments, in dem der Maler ein letztes Mal seine Vision des Steins als quasi-organische, von Feuer und Licht durchpulste und von diesen bedingte Entität zur Geltung bringt und dabei das (religions-)historische Thema des Steinkultes in Verbindung mit dem Genre der Grisaille-Malerei als Projektions- und Reflexionsfläche für sein eigenes Künstlertum nutzt.

19 Felsen respektive Felsformationen werden von der Petrologie nicht als Steine klassifiziert, da sie im Gegensatz zu diesen noch in Kontakt zur ihrer ursprünglichen Gesteinseinheit stehen und als Kompaktgestein im Unterschied zu Lockergestein charakterisiert werden. Die Geomorphologie des Felsens inkludiert unter anderem sowohl Felsmassive als auch Gipfelformationen. Felsen/Felsformationen werden generell als an der Erdoberfläche aufgeschlossene Spuren von Verwitterung und Erosion aufweisende Gesteinseinheiten definiert.

2.3 Erinnern, Erzählen, Erfinden. Die historisierenden und narrativen Qualitäten der Grisaille

Der Kardinal Marco Cornaro, der als Vermittler des Anliegens seines Bruders, des venezianischen Patriziers Francesco Cornaro, fungierte,²⁰ ersuchte im Jahr 1504 über Isabella d'Este den Markgrafen Francesco II. Gonzaga um die Erlaubnis, vier Gemälde für die Ausstattung des *studiolo* seines Bruders beim markgräflichen Hofmaler in Auftrag geben zu dürfen, welche die erinnerungswürdigen kulturellen und politischen Leistungen seiner Vorfahren zum Thema haben und als antikisierender gemalter Fries ausgeführt werden sollten. In der Auswahl der Bildthemen manifestiert sich der Anspruch, das eigene *studiolo* auch als einen Erinnerungsraum zu konzipieren, durch den die eigene Familiengeschichte ihr ruhmreiches Andenken erhalten sollte.

Mantegna konnte diesen Auftrag nicht zu Ende führen, da er bereits 1506 noch vor Vollendung des einzigen von ihm fast vollständig ausgeführten Gemäldes, der Einführung des Kybele-Kultes in Rom, verstarb (Abb. 1).²¹ Bei diesem Werk handelt es sich um die Darstellung eines historischen Ereignisses, das in das Jahr 204 v. Chr. zu datieren ist und die Überführung eines heiligen Kultsteins, dem *Wohnsitz der Göttin*, aus dem kleinasiatischen Pessina in die Hauptstadt des römischen Reiches zum Gegenstand hat. Diesem Akt einer Kultbildüberführung ging eine Reihe von Ereignissen voraus. Den historischen Hintergrund bildete die Invasion der Karthager unter Hannibals Führung in Oberitalien während des Zweiten Punischen Krieges (218–201 v. Chr). Aufgrund des Vormarsches des karthagischen Feldherrn in Norditalien fürchteten die Römer die Eroberung der Reichshauptstadt. Zwei antike lateinische Autoren gelten als die zentralen Quellen, aus denen Mantegna durch humanistische Vermittlung seine Kenntnisse bezogen haben soll: das römische Geschichtswerk *Ab urbe condita* des Titus Livius und die Fragment gebliebenen *Fasti Ovids*, in denen die Festtage des römischen Kalenders hinsichtlich ihrer religiösen Herkunft und Bedeutung beschrieben werden.²²

Als es in Rom zu einem ominösen Naturphänomen kommt, einem Steinregen, werden die Sybillinischen Bücher befragt, in denen sich Ovids Bericht in den *Fasti* zufolge der Schicksalspruch findet: „Dir fehlt die Mutter: Ich heiße dich, Römer, die Mutter suchen.“²³ Erst nach Auskunft des Gottes Paeon wird Ovid zufolge den Römern einsichtig, dass es sich bei der abwesenden Mutter, deren Rückkehr dem bedrängten Römischen Reich Orientierung und Stabilität zurückbringen wird, um die Göttermutter auf den idäischen Höhen Phrygiens handelt

20 Brown 1974, S. 102.

21 So weist Sabine Blumenröder nicht nur auf die spätere Anstückung der rechten unteren Gemäldecke hin, bei der es sich „um ein ursprünglich fremdes Stück Grisaillemalerei handelt“, sondern auch auf den Umstand, dass in späteren Jahrhunderten verschiedene Retuschen vorgenommen wurden und es „auch mehrmals auf andere Bildträger montiert“ worden sei. Blumenröder 2008, S. 15.

22 Blumenröder legt zudem dar, dass die durch Paulus Marsus kommentierte italienische Ausgabe der *Fasti* Mantegnas Komposition beeinflusst habe. Blumenröder 2008, S. 37f.

23 Ovid, *Fasti*, IV, V. 258–259. Der lateinische Wortlaut in der von Gerhard Binder übersetzten und herausgegebenen Ausgabe, Ovid, *Fasti*, IV, V. 259: „mater abest: matrem iubeo, Romane, requiras.“



Abb. 1: Andrea Mantegna: Einführung des Kybele-Kultes in Rom, 1505 – 06, Leimfarben auf Leinwand, 76,5 × 273 cm, The National Gallery, London

muss. Daher wird eine Delegation entsandt, um Kybele nach Rom zu bringen. Livius nennt als einen der Umstände, die zur Befragung der *Oracula sibyllana* führten, die Hoffnung auf einen das Ende des Krieges herbeiführenden römischen Sieg in Afrika, während bei Ovid Kybeles Herkunft, ihr Kult und die Umstände ihrer Überführung im Vordergrund der Schilderungen stehen.²⁴

Laut der Auskunft des römischen Dichters Juvenal wurde der Kultstein beziehungsweise das Kultbild der Kybele bei seiner Ankunft in Rom durch den verdienstvollen römischen Konsul Publius (dem Jüngeren) Cornelius Scipio Nasica, Cousin des berühmten Feldherrn und späteren Konsuls Publius Cornelius Scipio Africanus, zeremoniell in Empfang genommen.²⁵ Scipio hatte sich durch herausragende Tugend und seine politischen Verdienste Ruhm um das Römische Imperium erworben und wurde vom Senat als *vir optimus* bestimmt, dem das Privileg zuteilwurde, die *Magna Mater* und Mutter aller Götter, als die Kybele galt, in Rom feierlich zu begrüßen.²⁶

Der Venezianer Francesco Cornaro, der sich und seine Familie als Nachfahren der *gens Cornelia*²⁷ betrachtete, beabsichtigte durch diesen Auftrag, dem postulierten römischen Ursprung seiner Familie Ausdruck zu verleihen und sich als Auftraggeber damit zugleich selbst einen gewissen Ruf für die Nachwelt zu sichern. Indem Cornaro das *studiolo*, den im 15. Jahrhundert durch Fürsten wie Frederico da Montefeltro, Borso d'Este und nicht zuletzt Isabella d'Este etablierten Raumtypus humanistischer und kultureller Identitäts- und Wissensrepräsentation, als Vorbild-Raum für jenes das eigene patrizische, genealogische Bewusstsein zum Ausdruck bringende Raum- und Ausstattungskonzept zu nutzen wusste, betonte er seinen eigenen Status als ehrbarer Bürger Venedigs und Förderer der Künste. Cornaro übertrug einigen der angesehensten Maler seiner Zeit jene Aufgabe, die doch seit der Antike nicht den bildenden Künstlern, sondern zuerst den Dichtern in ihrer *fama*-Funktion anvertraut wurde.²⁸ Doch statt sich und die Geschichte seiner Familie durch das Werk eines Dichters in das kulturelle Gedächtnis seiner Zeit und zu-

²⁴ Zu den historisch erforschten Charakteristika der phrygischen Kultpraxis (und ihrer Entwicklung im Okzident) siehe Gasparro 1996 Blumenröder 2008, S. 16.

²⁶ Zu den Gründen, die Scipio Nasica als *vir optimus* qualifizierten siehe Berneder 2004, S. 38-46 und hinsichtlich der Titulierung und des Status der Kybele als Mutter aller Götter siehe Robertson 1996.

²⁷ Lightbown 1986, S. 214, Blumenröder 2008, S. 36 – 37.

²⁸ Siehe zur fama-Semantik und der Rolle des Dichters als Herr über das kulturelle Andenken (unter anderem exemplarisch erläutert an der auch in der Renaissance bekannten und kommentierten Anekdote des am Grab des Achilles weinenden Alexander des Großen) Assmann 2006, S. 38-42.

künftiger Generationen einschreiben zu lassen, gab er der Malerei als Medium der historischen, genealogischen und vor allem ruhmreichen Erinnerung den Vorzug, obgleich in Mantegnas Gemälde auch das geschriebene Wort in Gestalt des inschriftentragenden (fingierten) Steins zu seinem Recht kommt.

Wie schon zu Beginn seiner Karriere als Hofmaler der Gonzaga, die durch das monumentale Projekt der *Camera Picta* eindrucksvoll eröffnet wurde, sollte Mantegna auch in seinen letzten beiden Lebensjahren mit einer Arbeit betraut werden, die, wenn auch in viel bescheidenerem Umfang, einem ähnlichen Memorial- und Repräsentationsbedürfnis aufseiten des Auftraggebers gerecht zu werden und Befriedigung zu verschaffen hatte. In seiner gesamten konzeptuellen Anlage und künstlerischen Ausführung stellt das Kybele-Gemälde eine vorbildlose Bilderfindung Mantegnas dar, die ihn erneut als einen herausragenden Künstler seiner Zeit erweist, der verschiedene ikonografische Details und textbasierte Überlieferungsstränge zu einer eigenständigen Komposition zu verbinden vermochte.²⁹

In einem imposanten rechteckigen Querformat von 76,5 x 273 cm entfaltet Mantegnas Komposition eine ausgewogene, bildparallele Choreografie schreitender, gestikulierender und dicht beieinanderstehender Figuren. Vor einem polychromen, die gesamte Bildbreite einnehmenden Steingrund, der allerdings, so deutet es eine fingierte Naht in der rechten Bildhälfte an (Abb. 2), aus zwei aneinander gesetzten Kompartimenten von unterschiedlicher mineralischer Zusammensetzung zu bestehen scheint, wird das Bildgeschehen auf der linken Seite durch das herbeigebrachte steinerne Kultbild der Kybele eröffnet. Dieses ist auf einem Tragegestell platziert, das von vier Männern, deren orientalische Herkunft durch ihre Kleidung angezeigt ist, phrygische mitraförmige Mützen, die wohl auf das Priestertum der Träger hinweisen sollen und kurze, am Knie verschnürte Hosenkleider, mit weitausgreifenden Schritten der erwartungsvollen Menschenmenge in der rechten Bildhälfte zugeführt wird. Über die Sänfte der Göttin ist ein Knoten-Teppich geschlagen, der ein orientalisierendes Flechtmuster aufweist.³⁰ Auf diesem kostbaren Textil sind eine matte Steinkugel, die Büste der Kybele und ein entflammter Kandelaber platziert (Abb. 3). Außerdem ist im Hintergrund direkt neben diesem Arrangement und damit ebenfalls auf der Sänfte ein junger kniender Kultdiener, „ein Korybant oder Kuret“³¹, zu erblicken, der einen Lorbeerzweig in seiner linken Hand hält, während er mit seiner Rechten in Richtung des wartenden römischen Empfangskomitees weist. Auch einer der vor ihm schreitenden Träger sowie ein weiterer hinter ihm, halten jeweils in ihrer linken Hand einen Lorbeerzweig. Zudem ist einer der vorderen Träger dadurch ausgezeichnet, dass seine Kopfbedeckung als einzige keine phrygische Mütze, sondern einen Turban darstellt und seine Gesichtszüge von Mantegna wohl

29 Zu den ikonografischen Quellen, aus denen Mantegna Anregungen geschöpft und neue Konstellationen generiert hat, siehe Blumenröder 2008, S. 19 – 26

30 Blumenröder deutet dieses ornamentierte Textil als „konventionelle Ehrenformel“, wie sie im Quattrocento auch Darstellungen der Heiligen Jungfrau oder jener von thronenden Herrschern zur Auszeichnung ihrer Würde und Bedeutung beigegeben ist. Blumenröder 2008, S. 15.

31 Lepper-Mainzer hält es für möglich, dass Mantegna mit dieser Figur auf Attis, den mythischen Geliebten der Göttin, verweisen oder zumindest anspielen wollte. Lepper-Mainzer 1982, S. 124. Lightbown bemerkt bezüglich der Kleidung des Kultdieners: „He is clad in female dress to suggest the self-castration by which men sacrificed their virility to the goddess and became her servants.“ Lightbown 1986, S. 216.



Abb. 2: Detail aus Abbildung 1



Abb. 3: Detail aus Abbildung 1

als Hinweis darauf angelegt sind, ihn als einen Gallus zu markieren, der maurischer beziehungsweise nordafrikanischer Herkunft ist.³²

Vor den Trägern geht ein Mann einher, „vermutlich ein Gallus, wie die Priester der Kybele genannt wurden, gleichfalls in orientalischer Tracht“³³, der seinen Kopf der im Kultbild präsenten Göttin zuwendet, während sein übriger Körper in starker Torsion der Menge vor ihm zustrebt (Abb. 4). Die beiden Arme leicht angewinkelt, auf Hüfthöhe vorgestreckt und seine Handflächen wie auf die Menge beziehungsweise auf den Eingang zum Haus des Scipio weisend, in dem das Kultbild der Auskunft des Valerius Maximus zufolge bis zur Fertigstellung eines Kybele-Tempels gastieren sollte,³⁴ hat Mantegna mit ihm eine ausdrucksstarke Vermittlerfigur in die Komposition eingebracht. Das Bewegungsmotiv des Mannes fungiert wie eine Fortführung der Prozession, sodass man den Eindruck gewinnt, es handle sich um einen fünften (freigestellten) Träger beziehungsweise einen voranschreitenden Ankündiger. Zudem vollzieht diese Figur zusammen mit einer zweiten vor ihr platzierten den Übergang zwischen der von links einschwingenden prozessionalen Bewegung und der im Vergleich dazu statischen Versammlung von Personen, die sich zur Begrüßung des Kultbildes vor und teils auch auf den Stufen des Tempels eingefunden haben.

Diese Vermittlungsfunktion wird erst durch eine weitere Figur konsequent komplettiert. Es handelt sich um eine junge Frau, die in starkem Ausfallschritt und gleichsam wie auf die Knie gehend der herannahenden Prozession ehrfurchtvoll und demütig ihre geöffneten Hände entgegenstreckt.³⁵ Mantegna platziert die Hände des Voranschreitenden und jene der kniefällig Entgegeneilenden in derselben Achse und parallel zueinander. Da sich die Hände der weiblichen Figur unterhalb der Hände des Mannes befinden, stellt sich die Assoziation einer Übergabesituation ein, die ihren Anfang bei der ausgestreckten rechten Hand des einen Lorbeerzweig tragenden Korybanten nimmt. Es hat den Anschein, als würde eine unsichtbare Gabe aus der Hand des Korybanten über den vorauseilenden Gallus in jene der jungen Frau übergehen respektive weitergereicht werden. Durch diese Kopplung der Gesten wird das gesamte Bildgeschehen in seiner Dynamik gebündelt. Wo der voranschreitende Gallus sonst unvermittelt anbränden würde, ergibt sich so ein transitorischer Moment.

Der Bewegungsimpuls der Sänftenprozession wird durch diesen Akt der *Übergabe* zwischen den Figuren und das In-die-Knie-Gehen gleichsam abgemildert und verlangsamt, wodurch die Bilderzählung gerade nicht in zwei unverbundene Kompositionshälften mit entgegengesetzten Dynamiken zerfällt, sondern eine plausible dramaturgische Verbindung zwischen dem feierlichen adventus des Kultbildes und dem aktiven Empfangenwerden durch die römische Öffentlichkeit, hier vornehmlich vertreten durch Angehörige der politischen Elite, hergestellt wird.

32 Zum Einfluss Mantegnas (und Isabella d'Estes) auf die Entwicklung der Ikonografie schwarzer Männer und Frauen und ihrer Rollenkodierung in der europäischen Renaissance siehe Kaplan 2005.

33 Blumenröder 2008, S. 16.

34 Lightbown 1986, S. 216.

35 Lightbown deutet die ausgestreckten Hände des Gallus als abwehrende Geste, die der jungen knienden Figur vor ihm gilt: „The chief priest motions to calm a youthful devotee of the goddess, who has been aspecting her arrival with the group of Romans and Phrygians [...]“. Lightbown 1986, S. 217.



Abb. 4: Detail aus Abbildung 1

Diese dramaturgisch zentrale Schwellensituation wird noch eigens durch die das Figurenpar hinterfangende Gestalt eines Standartenträgers akzentuiert, dessen Körper frontal zu den Betrachter:innen ausgerichtet und dessen Kopf nach links der eintreffenden Prozession zugewandt ist. Mit beiden Händen umfasst er den Tragestab des Banners, auf dem der hoheitliche Schriftzug *SPQR* zu lesen ist, und markiert mit dessen kraftvoller Vertikale im Hintergrund der knienden Frau den Übergang vom bewegten Einzug der Kybele zur Gruppe der sie Erwartenden. Hinzu kommt, dass die den Bannerstab bekronende Sphaira, die den globalen Herrschaftsanspruch Roms zum Ausdruck bringen soll, in der steinernen Kugel, die sich neben der Kybele-Büste auf der Sänfte befindet, einen symbolischen Zwilling erhält.

Bei der anschließenden Figurengruppe handelt es sich vornehmlich um römische Senatoren und Angehörige des Militärs (Abb. 5). Manche Köpfe erscheinen im Profil, andere sind teilweise oder fast vollständig verdeckt. Zu den miteinander interagierenden Figuren gehört ein römischer Senator oder Konsul, der seine rechte Hand mit abgewinkeltem Daumen gegen seine rechte Schulter stemmt, während er sich mit einem jüngeren Mann im Gespräch befindet, der sein Gesicht ins verlorene Profil gewandt hat. Dessen Kopf ziert eine am Hinterkopf verknotete Siegerbinde und mit seiner ausgestreckten rechten, auf die vor ihm Knieende weisenden Hand begleitet er seine Rede, wobei seine linke raffend in die Falten seiner Toga (oder seines über dem Chiton getragenen Himation) fährt. Dass es sich bei dieser Figur um Publius Cornelius Scipio Nasica handelt,



Abb. 5: Detail aus Abbildung 1

legt zum einen die ihn exponierende Siegerbinde und seine Kleidung nahe, die ihn als Angehörigen der politischen römischen Elite kennzeichnet als auch die formale Betonung seiner Figur durch den Umstand, dass er direkt vor der fingierten Fuge platziert wurde.³⁶

Es gibt aber noch ein weiteres Detail, ein spezifisch kompositorisches, mit dem Mantegna diese Identitätszuschreibung nahelegt: die Geste der ausgestreckten rechten Hand. Diese Geste, die als eine diskursive und eben als Hinweis auf das Gespräch gemeinte Geste gedeutet werden kann, steht nicht isoliert für sich, sondern wird aufgegriffen und weitergereicht durch die ausgesteckten Arme der knieenden weiblichen Figur, vor der diese Bewegung durch den schreitenden, rückwärts blickenden Gallus entgegengenommen und zurück an den Korybanten und damit an die zu begrüßende phrygische Göttin selbst dirigiert wird. Zudem antwortet der Kontrapost Scipio entschleunigend dem energischen, raschen Voranschreiten der ihm entgegenkommenden Träger des Kultbildes. Auf diese subtile Weise nimmt Scipio den nahenden Zug bereits vor seiner expliziten Zuwendung in Empfang und lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf den diese Ankunft umspielenden gestischen Kern im Kompositionszentrum. Außerdem ist es neben der Fuge auch die Rahmung durch den ihn flankierenden Bannerträger und den behelmten Soldaten, durch Bannerstab und Speer also, die ihn als Mitte der solcherart gerahmten Personengruppe exponieren.

Das zweite Paar, das sich miteinander im Gespräch befindet, besteht aus einem jungen, behelmten Krieger mit einem hoch aufragenden Speer in seiner rechten und einem mit vegetabiler Ornamentik verzierten ovalen Schild³⁷ in seiner linken Hand sowie einem alten, bärtigen und einen Turban tragenden Mann, der soeben im Begriffe ist, die letzten beiden Häuserstufen herabzusteigen und sich in die Menge der Wartenden einzureihen. Auf ihn folgt auf den obersten beiden Stufen stehend und sich zum Hauseingang hinter ihm umschauend ein musizierender Mann mit Tympanon und Flöte,³⁸ wodurch kenntlich gemacht sein dürfte, dass Mantegna diese Figur wie auch den Greis als Personen orientalisch-kleinasiatischer Herkunft hervorheben möchte.³⁹

Deutlich prangt auch hier das SPQR, diesmal auf der Kleidung des Flötenspielers in Form einer seinem breiten Kragenstück aufgestickten *tabula ansata*. Im Unterschied zum Greis ist der Flötenspieler dadurch explizit als Repräsentant des Römischen Reiches markiert, vor allem wohl

36 Auch Lepper-Mainzer geht davon aus, dass es sich um Publius Cornelius Scipio Nasica handeln muss. Sie sieht die Figur bei Mantegna vor allem dadurch ausgezeichnet und exponiert, dass sie „als einzige von keiner anderen kompositionell überschritten wird und in Dreiviertelansicht zum Bildbetrachter steht.“ Lepper-Mainzer 1982, S. 121. In der Forschung besteht nach wie vor Uneinigkeit darüber, welche der dargestellten Figuren der ehrenhafte und vom Senat für den Empfang des Kultsteines auserwählte Scipio sei. Andere Interpretationen gehen davon aus, dass es sich bei dem ins verlorene Profil gewandten jungen Mann, der sich mit einem älteren glatzköpfigen Römer, vermutlich der römische Konsul P. Licinius Cassus, im Gespräch befindet, um Scipio handeln könne. Beide waren zur selben Zeit ins Konsulat gewählt worden. Scipio war zu diesem Zeitpunkt etwa 30 Jahre alt. Siehe Gruen 1996, S. 21. Lightbown weist neben der auffälligen Figurenmarkierung durch den Fugenverlauf außerdem daraufhin, dass der eine Siegerbinde tragende Mann hervorgehoben sei “by the accentuated white lightning on his costume [...]” Lightbown 1986, S. 217.

37 Auf diesem Schild sind zwei gekreuzte Oliven- oder Lorbeerzweige zu erkennen, die von einem Ring umfasst sind, der Ähnlichkeit mit einer Krone aufweist. Möglicherweise handelt es sich um eine heraldische Konstellation, die Aufschlüsse über die Identität des Schildträgers geben könnte.

38 Zu den im Kybele-Kult verwendeten und in der Ikonografie nachweisbaren Instrumenten siehe Naumann-Steckner 1984, S. 78.

39 Zur Verbreitung und Rezeption von osmanisch-orientalischer Kultur im frühneuzeitlichen Europa und den Dynamiken des Kulturtransfers zwischen Orient und Okzident siehe Pippidi 2012, zum Aspekt der Kleidung als Medium des Kulturtransfers und der Inszenierung osmanischer Identität in der Kunst der Renaissance siehe Renda 2015 sowie Born 2015. Bezüglich der Markierung und ethnisch-religiösen Kodierung von außereuropäischer Subjektivität und Herkunft in der Mode der Renaissance im Allgemeinen siehe Karababa 2017.

in dem Sinne, dass er die religiös-kultische Vielfalt des Imperiums und der ihm einverlebten Völker impliziert. Wie ein aus der Portalleibung hervorlugendes, posaunenartiges Blasinstrument vermuten lässt, scheint ihm direkt auf dem Fuße ein weiterer Musikant zu folgen.

Im Zuge der Überführung des Kybele-Kultes gelangten nach Auskunft der römischen Dichter Catull, Lukrez und Ovid sowie des Historiografen Livius auch in prächtige Farben gekleidete Eunuchenpriester sowie diese begleitende Tamburin, Zimbel und Flöten spielende Musikanten nach Rom. Auch von ekstatisch-orgiastischen Tänzen und Akten ritueller Selbstgeißelung wird in diesen Quellen berichtet.⁴⁰

Zwischen dem turbantragenden Greis und dem musizierenden jungen Mann, die je für sich als Repräsentanten einer gewissen Offenheit und Empfänglichkeit Roms für die Aufnahme einer dem römischen Selbstverständnis zufolge barbarischen, jedoch durch Prophezeiung legitimierten Göttin eintreten könnten, hat Mantegna die einzige Figur platziert, die aus dem Bild heraus den Blickkontakt mit den Betrachter:innen sucht: ein bartloser Greis mit phrygischer Mütze. Auch diese Figur ist als deutlicher Hinweis darauf zu verstehen, dass sich zum Zeitpunkt der Ankunft des Kultbildes bereits Phrygier in Rom befinden und sich gemeinsam mit dem Gefolge des jungen Publius Cornelius Scipio Nasica zur Begrüßung der Göttin vor dem Haus des *vir optimus*⁴¹ eingefunden haben.

Diese drei äußersten Figuren der rechten Bildhälfte scheinen die sich versammelnde römische Öffentlichkeit als plurale Gesellschaft zu charakterisieren, die nun eine weitere Gottheit in ihre Mitte aufnehmen wird. Dieses religionspolitische Statement, das sich an dieser Stelle in Mantegnas Komposition als politisches Bilddetail zur Geltung bringt, soll und kann hier nicht eingehender befragt werden. Es ist aber zweifelsohne eine Thematik damit berührt, die gerade in Bezug auf Mantegnas Spätwerk bisher kaum untersucht worden ist und weitere Erörterungen verdienen würde. Schließlich ist durch das Bild keine christliche Thematik oder Symbolik aufgegriffen und gestaltet, sondern eine Episode römischer (und bereits um 204 v. Chr. markant politisierter) Kult- und Stadtgeschichte.⁴²

Es sind jedoch nicht allein Gestik, Haltung und Kleidung des dargestellten Bildpersonals, wodurch Mantegna seinen historischen Stoff antikisierend gestaltet. Hinzukommen zwei inschriftentragende Artefakte, pyramidal anmutende gemauerte Grabsteine, die im Hintergrund aufragen und das herbeigetragene Kultbild rahmen.

40 Gruen 1996, S. 5. Zu den Abweichungen Mantegnas von Livius' Schilderungen siehe Lepper-Mainzer 1982, S. 124–125.

41 Lightbown 1986, S. 217.

42 Siehe zu den diversen religionspolitischen Umständen und Implikationen der Kultbildüberführung und seiner Bedeutung für den inter- und transkulturellen Austausch zwischen Rom und der hellenistischen Welt Gruen 1996, S. 9–19.

Das linke Grabmal erinnert an Publius' Onkel, Publius den Älteren, und präsentiert die Inschrift P(ubli) SCYPIONIS EX HISPANENSI BELLO RELIQUIAE („Die Überreste des Publius Scipio aus dem spanischen Krieg“⁴³). Das rechte Grabmal gedenkt seinem Vater Gnaeus und verkündet dem Publikum SPQR GN SCYPIONI CORNELIUS F(unus) P(ublicum)⁴⁴ („Der Senat und das römische Volk (setzen) dem Gnaeus Cornelius Scipio ein öffentliches Begräbnis“). Im Jahr 211 v. Chr. ließen beide in Spanien ihr Leben im Kampf gegen die Karthager. Wie Ronald Lightbown hervorhebt, dient die Darstellung der Gräber und ihrer Inschriften nicht allein dem ruhmreichen Andenken an die Verdienste der Vorfahren, sondern fungiert darüber hinaus als Verweis auf die Rückführung der Leichname und als lokaler Wegweiser, die das einer konkreten Topografie ermangelnde Bildgeschehen an einen bestimmten historischen und urbanen Raum zurückbinden:

Their tombs are imaginary creations, exemplifying the filial and family piety of the young Publius, who had brought their bodies back from Spain. Besides illustrating additional glories of the line of the Scipios and of their descendants, the Cornaro, they indicate that the procession is advancing along the Via Appia towards the Porta Capena, for it was known from Livy that the tombs of the Scipios stood on this most famous of Roman roads, which ran from the Porta Capena to Capua.⁴⁵

Indem die Prozession mit dem Kultbild die Grabmäler der Scipionen passiert und diese den Einzug der Göttin wie zwei steinerne Ehrenzeichen flankieren, gewinnt der Akt der Überführung und Ankunft des Kultes selbst an Legitimität.⁴⁶ Erinnern die steinernen Gräber im Tod an das Leben, so bringt Kybele als apotropäischer Kultstein das Leben zurück in die Mitte der Bedrängten und verheißt Schutz vor und Triumph über Hannibal.

⁴³ Lepper-Mainzer übersetzt RELIQUIAE mit Reliquien, was sie allerdings nicht begründet. Lepper-Mainzer 1982, S. 123

⁴⁴ Ich folge hier der Auffassung von Lepper-Mainzer, die die lateinische Abbraviatur F. N. als FUNUS PUBLICUM und nicht als FRATRI PUBLI („dem Bruder des Publius“) liest. Die Betonung des öffentlichen Andenkens an den Verstorbenen entspricht meines Erachtens eher der Intention der Cornaro, die mit diesem Auftrag an Mantegna die Hoffnung und den Anspruch verbunden haben werden, dass ihrer Familie und deren verdienstvollen Mitgliedern auch über den Tod hinaus ein wohlwollendes öffentliches Andenken vergönnt sein werde. Lepper-Mainzer 1982, S. 123.

⁴⁵ Lightbown 1986, S. 216.

⁴⁶ Außerdem besitzt die enge kompositorische Verschränkung von phrygischem Kultbild und römischen Gräbern eine historisch-mythologische Plausibilität, wenn auch nicht davon auszugehen ist, dass dies Mantegna bekannt war. Wie Schwindt erwähnt, wurde Kybele nämlich nicht allein als Fruchtbarkeitsgöttin verehrt, sondern galt auch als „Beschützerin der am Fuß ihres Berges ruhenden Toten.“ Schwindt 2002, S. 104.

2.4 Erwählung durch Verähnlichung. Zum Verhältnis von Kybele und Claudia Quinta im Medium der Grisaille

Die im dramaturgischen Zentrum platzierte kniende Figur wurde sowohl als Scipio als auch als ein Eunuchenpriester aus dem Kultgefolge der Göttin oder als die historische Figur der Claudia Quinta identifiziert.⁴⁷ Wie durch Untersuchungen des Gemäldes ermittelt werden konnte, wurde erst durch eine spätere, nicht von Mantegna stammende Hinzufügung eines Adamsapfels der Knienden eine eindeutig männliche Geschlechtskennzeichnung hinzugefügt.⁴⁸ Es ist zu vermuten, dass bei einem späteren Besitzer dieser Umstand einer nicht oder nicht mehr zweifelsfreien Identifizierung des Scipio zur Veranlassung eines solchen klarstellenden Eingriffs geführt hat. Sollte es sich bei der dargestellten Person jedoch ursprünglich um Claudia Quinta handeln, eine römische Adlige, die zu Unrecht eines unkeuschen Verhaltens bezichtigt wurde und sich in ihrer Not an Kybele wandte, um ihre Ankläger von ihrer Unschuld zu überzeugen, wäre damit auf eine Legende Bezug genommen, die prominent und detailreich im vierten Buch von Ovids *Fasti* überliefert wurde.

Als das Schiff, welches das Kultbild beziehungsweise den Kultstein der Kybele von Pergamon nach Rom überführen sollte, in der Tibermündung auf Grund lief, ersuchte Claudia die Göttin um die Kraft, das Schiff aus seiner Notlage zu befreien und dadurch ihre Unschuld zu erweisen. Ovid ist in seinen Schilderungen dabei so präzise, dass die Annahme, Mantegna habe Claudia Quinta in Gestalt seiner vor Kybeles Kultbild knienden Figur dargestellt, als nahezu alternativlos gelten kann:

Als Claudia aus dem Zug der unbescholtenen Frauen herausgetreten war und mit den Händen reines Wasser aus dem Fluss geschöpft hatte, benetzte sie dreimal ihr Haupt, hob dreimal die Hände zum Himmel (alle, die zusahen, glaubten sie von Sinnen), heftete dann mit gebeugtem Knie ihren Blick auf das Bild der Göttin und ließ mit offen herabhängendem Haar diese Worte hören: Nimm, gütige Göttin, an Kindern reiche Mutter der Götter, unter einer bestimmten Voraussetzung das Gebet einer demütig bittenden Frau an.⁴⁹

47 Manca favorisiert die Annahme, dass es sich bei der Knienden um Scipio selbst handelt. Manca 2006, S. 137. Für die Deutung der Figur als Eunuch im Kultdienst der Kybele siehe Lightbown 1986, S. 217. Zu ihrer Interpretation als Claudia Quinta, von der auch im Folgenden ausgegangen wird, siehe Lepper-Mainzer 1982, S. 120 sowie Blumenröder 2008, S. 26–29.

48 Blumenröder 2008, S. 15, Anm. 7.

49 Ovid, *Fasti*, IV, V. 312-320. Der lateinische Wortlaut in der von Gerhard Binder übersetzten und herausgegebenen Ausgabe, Ovid, *Fasti*, IV, V. 313-320: „haec ubi castarum processit ab agmine matrum et manibus puram fluminis hausit aquam, ter caput inrorat, ter tollit in aethera palmas (quicumque aspiciunt, mente carere putant), summissoque genu voltus in imagine divae figit et hos edit crine iacente sonos [...]“

Daraufhin zog sie das Schiff allein bis in den Hafen und konnte durch diese wundersame Errettung ihr gesellschaftliches Ansehen wiederherstellen. Sabine Blumenröder, die diesen Passus trotz seiner Evidenz nicht zitiert, sieht die Identifizierung der Figur als Claudia Quinta im Anschluss an Martin Davies und Allan Braham auch durch ein textiles Detail gestärkt:

Auffällig ist ein oft ignoriertes Hinweis Mantegnas: Von ihrer Schulter fällt in weichem Schwung ein schmales Stoffband zwischen ihren Armen herab, das sich zu ihren Füßen einrollt. Es handelt sich dabei um das Seil oder den Gürtel, mit dessen Hilfe Claudia Quinta das Schiff der Göttin befreit hatte, und das als persönliches Attribut an ihre so bewiesene Tugend erinnert.⁵⁰

In diesem hypothetischen Kontext ist es sinnvoll, Mantegnas Bildhandlung zeitlich nach dem Ereignis der wundersamen Schiffsrettung anzusetzen. Demzufolge würde Claudia Quinta durch die Proskynesis beim Anblick von Kultstein und Büste der Kybele ehrfurchtsvoll der Göttin ihre Huld erweisen, in dankbarer Erinnerung an die gewährte und geglückte Keuschheitsprobe. Unterhalb der Figur befindet sich die Inschrift S HOSPES NUMINIS IDAEI C. S und C werden von der Forschung oftmals als die Kürzel von SENATUS CONSULTO („auf Senatsbeschluss“⁵¹) aufgefasst. Gaby Lepper-Mainzer, die darauf hinweist, dass diese Abkürzungen jedoch dann in Begleitung der Präposition EX erscheinen müssten, plädiert für eine andere Variante: SALVE HOSPES NUMINIS IDAEI CORNELI („Sei begrüßt, Cornelius, Gastgeber der Idäischen Gottheit“⁵²).

Die Tatsache, dass Mantegna diese Inschrift in der Mitte der fingierten Plinthe platziert hat, spricht aber gerade nicht dafür, dass es sich bei der knienden und durch nachträglichen Eingriff virilisierten Figur um Publius selbst handelt. Die Variante, die Lepper-Mainzer vorschlägt, entspricht hier eher der von Mantegna forcierten Bildrhetorik eines gestisch bewegten Zentrums, das die Ankunft des Kultbildes dem symbolischen Akt einer Übergabe analogisiert und auf diese Weise das sinnliche Spiel mit einem haptischen Moment der Grisaillemalerei markiert, die bei den Betrachter:innen das Verlangen weckt, sich durch eigenhändige Berührung davon zu überzeugen, dass es sich nur um einen gemalten Relieffries handelt. Der Sprecher dieser als Vokativ gemeinten Inschrift wäre demnach in der linken Bildhälfte zu vermuten. Doch statt einer Person, wie beispielsweise jenem den Sänftenträgern vorausgehenden Gallus, ließen sich sowohl Kybele selbst als Sprecherin dieser Worte oder die zeitgenössischen Auftraggeber, sprich die Brüder und selbsternannten Nachfahren der *gens Cornelia* Francesco und Marco Cornaro, vermuten. Diese appellative Bildrhetorik, die zudem eine performative Ebene besitzt, da sie das Bildgeschehen durch An- respektive Aussprache vergegenwärtigt und als Akt lebendiger Geschichtserfahrung ausweist, wäre Mantegnas Anspruch an seine Grisaillemalerei, dem Changieren zwischen erstarrter Lebendigkeit und verlebendigter Stasis, durchaus angemessen.

50 Blumenröder 2008, S. 16.

51 Übersetzung zitiert nach: Lepper-Mainzer 1982, S. 122.

52 Übersetzung zitiert nach: Lepper-Mainzer 1982, S. 122.

Die künstlerische Umsetzung des legendarischen Geschehens rundum Claudia Quinta erfolgte vor und nach Mantegna vor allem durch die Darstellung des wundersamen Vorgangs der Schiffsrettung. Dieser zeigt in der Regel, wie Claudia Quinta an einem Seil oder Tau das Schiff mit dem Kultbild hinter sich herzieht und aus seiner Notlage befreit. Im Vergleich zu Mantegnas Komposition ist dabei von Interesse, dass nicht nur der spätere Vorgang der Dankbarkeitsbekundung im Zusammenhang des eigentlichen Einzugs der Göttin gezeigt, sondern auch die Differenz von Bild und Person deutlich gemacht wird.

Neroccio de' Landi malte zwischen 1490 und 1495 eine Version der Legende, die zwar in vielerlei Hinsicht markante Unterschiede zu Mantegnas Komposition und seiner Darstellung der Claudia Quinta aufweist, in einem Punkt jedoch, der symbolischen Spiegelung von Kybele und Claudia, einer gemeinsamen Strategie der skulpturalen Verähnlichung Ausdruck verleiht (Abb. 6). In seinem Gemälde nimmt die auf einem Postament platzierte Claudia Quinta sowohl den Vordergrund als auch beinahe die gesamte Höhe des Hochformates ein. Im Hintergrund findet sich die legendarische Begebenheit bereits von ihrem Ende her dargestellt. Claudia steht am Ufer, direkt vor ihr das in Sicherheit verbrachte Schiff allein mit seinem Bug ins Bild ragend und in ihm stehend das goldene ganzfigürliche Kultbild der Kybele (Abb. 7).

Stehen sich im Hintergrund auf diese Weise die Errettete und die göttliche Retterin auf Augenhöhe und in annähernd vergleichbarer Proportion gegenüber, sind die Relationen im Vordergrund gänzlich umgekehrt. In ihrer rechten Hand hält Claudia das miniaturisierte Schiff mit dem ebenfalls auf eine kleine goldene Statuette reduzierten Kultbild darin, während sie selbst ihrerseits durch die Platzierung auf einem Postament erhöht worden ist und wie die verlebendigte Version einer Heiligenskulptur anmutet. Durch die doppelte Anwesenheit von Kybele und Claudia sowie die Umkehrung der Proportionen bei gleichzeitiger Aufsockelung der Erretteten stellt sich der transformatorisch-mimetische Effekt einer Übertragung ein. Mit der Inszenierung Claudias als einer gleichsam verlebendigten Skulptur gelingt es Neroccio, dem Gedanken Raum zu geben, dass ein Kultbild ein anderes erschaffen kann und Kybele Claudia zu ihresgleichen nobilitiert hat.

Es ist diese Annäherung von Bild und Person, die auch für Mantegnas Dramaturgie eine zentrale Rolle spielt. Ihm geht es allerdings nicht um eine punktuelle Annäherung von Kybele und Claudia. Ihre Beziehung ist nicht das eigentliche Thema des Bildes. Gemeinsam ist Mantegna und Neroccio jedoch, dass sie das Potential der Figurendramaturgie erkannt haben. Kybele und Claudia werden ineinander gespiegelt, indem die eine zum Bild der anderen wird. Stellt Neroccio Claudia mit dem nur noch handgroßen Kultbild der Kybele auf einen Sockel, um gleichsam beide zu erhöhen, wählte Mantegna einen anderen Weg der symbolischen Verschmelzung von Kultbild und Kultgemeinschaft. Bei Mantegna wird alles von der spezifischen materiellen Manifestation der Kybele als Kultstein her gedacht und mit ihr (farb)symbolisch und morphologisch im medialen und inszenatorischen Rahmen der Grisaillemalerei verwoben.



Abb. 6: Neroccio de' Landi: Claudia Quinta, 1490–1495, Tempera auf Pappelholz, 105 × 46 cm, National Gallery of Art, Washington

Für diese programmatische Amalgamierung von göttlichem Stein und verlebendigter Steinmalerei und die damit verknüpfte Semantik des buntfarbigen Steingrundes als eines Manifestes der Vitalität und Fruchtbarkeit des Feuers, das Kybele selbst ist und über welches sie gebietet oder das zumindest in ihr wohnt, sprechen verschiedene Indizien. Im Folgenden soll dieses Indiziengefüge offengelegt und sein Zusammenhang mit einer kunstreflexiven Bedeutungsebene aufgezeigt werden.



Abb. 7: Detail aus Abb. 6

2.5 Flamme, Steinkugel und Büste: Morphologische Signaturen und kunstreflexive Aggregate einer Göttin

Um zu verstehen, warum Mantegna einen dermaßen auffälligen, signifikant in die Bild- und Motivwahrnehmung eingreifenden mineralischen Grund gemalt hat, muss man sich die Beziehungen vor Augen führen, welche die aus Phrygien stammende Göttin mit dem Stein, dem Himmel und dem Feuer unterhält.

Kybele wurde in Form eines faustgroßen Meteoriten verehrt, eines schwarzen Steins, der als ihre Wohnstätte angesehen wurde. Es hieß, sie sei vom Himmel hinabgefallen. Demzufolge handelt es sich beim Kybele-Kult um einen Steinkult.⁵³ Eben dieser Stein sei später einem figürlichen plastischen Bildnis inkorporiert worden. Es spricht für Mantegnas Kenntnis dieser beiden physischen, kultischen Manifestationsformen, wenn er Kybele in zweifacher Gestalt darstellt: einmal in Form einer steinernen Büste, welche die Göttin mit der sie auszeichnenden Mauerkrone zeigt und einmal in Form einer steinernen Kugel, die eben an ihre ursprüngliche abstrakte Manifestation in diesem materiellen Zustand erinnert.⁵⁴ Die Kugelform kann als symbolischer Ausdruck ihres göttlichen Wesens gelten, ihrer Ewigkeit, Vollkommenheit sowie ihrer tellurischen Mutterschaft, da sie als *Magna Mater* eben Mutter der fruchtbaren Erde ist.⁵⁵ Auch die Konnotation als *Sphaira* ist denkbar und würde ihre Ineinssetzung mit Erde und Kosmos implizieren. Im Kontext des Politikums, das die Einführung ihres Kultes in Rom darstellte, wäre sie zudem als verheißungsvolles Symbol politischer Herrschaft und Stabilität zu betrachten.⁵⁶

Die Analogisierung von Kugel und Haupt, Stadt und Welt, die Mantegna dadurch nahelegt, dass er sie in derselben Achse und direkt am Sockel der Büste platziert, ist dabei ebenso gewollt wie sinnfällig, da die Turm- beziehungsweise Mauerkrone der Göttin daran gemahnt, dass alle Städte auf dem Grund der Erde erbaut sind und sich ihrer Mutterschaft verdanken. Nicht zuletzt wurde Kybele selbst als Stadtgründerin und Stadtbeschützerin verehrt.

53 Zu den materiellen Formen und transkulturellen Wanderrouten von Kultbildern aus Kleinasien siehe Hutter 1993. Die spezifisch israelitische Steinverehrung findet sich bei Beer 1921 untersucht.

54 Lepper-Mainzer 1982, S. 121.

55 Siehe hierzu die ausführliche Darstellung bei Roller 1999, S. 63 – 118, die auch die Auseinandersetzung mit der rituellen Praxis der Phrygier rund um das Kultbild umfasst.

56 Siehe zum politischen Aspekt des Kultransfers Berneder 2004, S. 38 – 46. Zur Ikonografie der *Sphaira* als Zeichen göttlicher und politischer Herrschaft sowie als Gerichtsgewalt siehe Schramm 1958.

Diese doppelte Präsenz der Göttin in Steinkugel und Büste wird von Mantegna durch eine dritte Komponente ergänzt. Direkt hinter der Büste steht ein Kandelaber, auf dem eine filigrane Flamme züngelt. Ihre ursprüngliche Verehrung als Berg- und Naturgöttin sowie als Erdmutter brachte Kybele bereits in die vertraute Nähe zu den vier Elementen. In Anbetracht ihrer Herkunft vom Himmel und ihrer Verkörperung in Gestalt eines Meteoriten lässt sich nun die These formulieren, dass Mantegnas kraftvoll schimmernder, buntfarbiger Steingrund der Nähe der Göttin zum Element des Feuers, vor allem in seiner Konnotation als ernährendes Herdfeuer sowie der Idee des Meteors, dem Wohnsitz der Göttin, als eines feurigen, glühenden Himmelskörpers Rechnung trägt.

Kybele ist in der römischen Mythologie der Name für die griechische Rhea. Zu ihren Attributen zählen der steinerne Thron, der Löwe als Erdsymbol und die *Omphalos*-Scheibe, die gleichsam in Ergänzung zum Steinthron an den *Omphalos* erinnert, einen vom Himmel gestürzten Meteoriten, der im apollinischen Heiligtum zu Delphi als Kultstein verehrt wurde.⁵⁷ Zu den Göttinnen, die durch ihre Attribute oder Zuständigkeiten eine essentielle Nähe zum Feuer unterhalten, gehört vor allem Hestia, die in der römischen Mythologie als Vesta Verehrung fand. In der pythagoreischen Kosmologie wird Hestia sogar mit dem Zentralfeuer identifiziert, das in einem Heptachord von den Planeten umkreist wird.

Generell gilt Hestia jedoch nicht „als Göttin des Feuers überhaupt, sondern sie ist wesentlich Göttin des bestimmten Zwecken dienenden Feuers“⁵⁸. In einem Epigramm aus dem Jahr 92 n. Chr., verfasst von einer Prytanis von Ephesos namens Claudia Trophime, wird Hestia als „Blüte des Weltalls“ und „ewiges Feuer“ angerufen, als „Göttin, die du auf dem Herdaltar den Feuerbrand unterhältst, der vom Himmel stammt.“⁵⁹ Hestia war nicht allein die Göttin des häuslichen Herdfeuers, sondern auch des Altarfeuers. Der Herd bildete das Zentrum des antiken häuslichen Kultes und jede Form von privater oder öffentlicher Gemeinschaft konstituierte sich um sein Feuer. Hier wurden nicht nur die Speisen zubereitet, es wurden zudem Schwüre geleistet sowie um Schutz und Asyl ersucht und gegebenenfalls gewährt. Die den gesamten zyklischen Lebenszusammenhang betreffende Kultautorität des Herdes und die Korrelation von Leben und Feuer äußerte sich auch im Ritus der Amphidromia, der in Athen und Attika praktizierten feierlichen Aufnahme eines Neugeborenen in die Hausgemeinschaft (*oikos*).⁶⁰

Eine detaillierte Kenntnis dieser mythologischen Rolle der Hestia und der ihr zugeordneten sozialen und kultischen Praxis kann bei Mantegna kaum vorausgesetzt werden. Allerdings dürfte ihm die Verbindung von Muttergottheit und fruchtbarem beziehungsweise Fruchtbarkeit herstellendem Feuer gerade durch die universale und dem Feuer aufgrund der himmlischen Herkunft zukommenden Mutterschaft der Kybele bekannt gewesen sein.

57 Naumann-Steckner 1984 und Roller 1999, S. 49, 58. Zur wechselseitigen Überblendung und Amalgamierung von Kybele, Rhea und Demeter in der Religionsgeschichte Vorderasiens siehe Hörig 1979.

58 Preuner 1864, S. 203.

59 Zitiert nach: Merkelbach 1996, S. 64.

60 Cohen 2000, S. 38-39.

Dass in Mantegnas Gemälde neben dem Kultobjekt Stein auch das Kultsymbol Feuer seinen Platz auf der Sänfte erhält, muss in diesem Kontext mythischer göttlicher Mutterschaft gesehen werden und erhält seine Plausibilität durch die Herkunft Kybeles aus dem als feurig vorgestellten Äther.

Die kosmologische und naturkundliche Vorstellung von einer Nähe zwischen Himmel und Feuer besaß in den meteorologischen Schriften des Aristoteles eine prominente antike Stimme, die gerade in der oberitalienischen Aristoteles-Rezeption auch während des 15. Jahrhunderts vernommen und kommentiert wurde.⁶¹ Aristoteles hatte in seiner Erläuterung des Himmelsphänomens, welches er im sublunaren Raum verortet und als ein atmosphärisches Phänomen betrachtet, dieses bereits in Verbindung gebracht mit der Entstehung von Steinen durch Hitze, die verbrennt, verdampft und einschmilzt. Für ihn sind die vom Himmel stürzenden Körper von feuriger Zusammensetzung. Verursacht wird ihre Erscheinung durch warme, trockene Ausdünstungen der Erde, die sich entzünden können. Dies geschieht im Falle einer Reibung dieser aufsteigenden Erdausdünstungen mit der Unterseite der Mondsphäre.⁶² Ihr Auftreten geht dabei mit windigen und trockenen Wetterlagen einher.

Da sich Kybele eben in einem solchen Himmelskörper von feuriger Zusammensetzung materielle Gestalt verlieh, kann angenommen werden, dass Mantegna aufgrund dieser verbürgten Zusammengehörigkeit von Feuer und Stein, Feuer und Fruchtbarkeit, den buntfarbigen Steingrund als Anspielung auf diese spezifische elementisch-materielle Herkunft und Zusammensetzung zu nutzen wusste. Der Meteorit beziehungsweise der Stein, der einst Feuer war und der mit dem *adventus* einer Göttin korreliert wurde, die als *Magna Mater* in den römischen Staatskult Aufnahme fand, muss für Mantegnas Künstlertum ein starkes Identifikationspotential geboten haben, denn wie schon Kybele selbst in zweifacher Gestalt auftritt, so gewährt Mantegna auch dem Feuer eine doppelte Präsenz: zum einen in Gestalt der Fackel (Altarflamme), zum anderen in abstrahierter Form in Gestalt des glühend-schimmernden, buntfarbigen Bildgrundes, der mit seiner diverse Rottöne variierenden Farbskala und den nebel-, wolken- sowie schlierenhaften Mustern auf Flamme, Feuer und Rauch alludiert.

Aristoteles hatte zudem im Zuge seiner Behandlung von Prozessen wie dem Stoffwechsel oder der Nahrungsaufnahme diverse Brennvorgänge unter dem Konzept der *Anatymiasis* behandelt, worunter er in Analogie zum Fließen eines Flusses einen andauernden Wandlungsvorgang versteht, bei dem die daran beteiligten Stoffe durch Wärme- beziehungsweise Energiezufuhr in wechselnde Zustände oder Zusammensetzungen getrieben werden. Wie Thomas Buchheim bemerkt, hat Aristoteles das Brennen von Feuer als Paradigma einer solchen *Anatymiasis* aufgefasst und um seinen spezifischen Status als unstofflicher Stoff gewusst:

61 Siehe Martin 2011. Zum Aspekt der Hitzeentwicklung in aristotelisch-meteorologischer Perspektive und im Kontext der Theoriebildung der Renaissance siehe Hirai 2019.

62 Weichenhan 2004, S. 243.

Aristoteles ist sich der Tatsache bewusst, dass Feuer gar kein Stoff ist, der im selben Sinne vorhanden ist wie Wasser und Erde. Vielmehr ist Feuer ein Agens par excellence, d.h. existiert nur, indem es seine Wirkung an anderen Stoffen ausübt und manifestiert, wobei eben das passiert, was immer passiert, wenn es brennt: Etwas wird heiß und verwandelt sich dadurch mindestens zum Teil in etwas Anderes; Wärme wird frei und entflieht – wie Aristoteles denkt – nach oben, d.h. an seinen heimischen Ort. Auf seiner Flucht zum Himmel aber produziert das Feuer bzw. die freigewordene Wärme durch ihre zersetzende oder verbrennende Tätigkeit noch weitere Zwischenstufen zwischen sich selbst (als endlich versammelt an seinem heimischen Ort) und dem Wasser und der Erde im Zentrum der Welt: nämlich die Luft, den Wind und diverse leicht entzündliche Gase, welche zusammen die Atmosphäre und ihre Prozesse und Erscheinungen bilden, wie sie unsere Erde umgeben.⁶³

Das Feuer als dynamischer Hyperstoff und Agens, das zum Himmel entflieht und auf seinem Weg Prozesse und Transformationen initiiert, welche die Entstehung und Erhaltung der Atmosphäre ermöglichen, lässt sich durchaus mit Mantegnas feuriger Vision eines dunst- und gasförmig bewegten Hintergrundes in Verbindung bringen, von dessen leuchtender Intensität und Wärme die steinernen Protagonisten verlebendigt werden. Und so verwundert es auch nicht, wenn Mantegna im Rahmen dieser Verlebendigungssemantik und -symbolik unterhalb des Tragegestells, auf dem die Büste der Kybele transportiert wird, den Unterkörper respektive die schreitenden Beine einer weiteren an der Prozession teilnehmenden Figur zeigt. Der Oberkörper dieser antikisch gewandeten Person wird von der Säufte verdeckt und ist in derselben vertikalen Achse platziert wie die Büste der Göttin, sodass für einen Augenblick der Eindruck entsteht, Kybele selbst würde dem sie erwartenden römischen Publikum entgegengehen.

Für das Feuer als in der Polychromie und dem imitierten mineralischen Material implizierter Naturgewalt, die Mantegna aufgrund ihrer spezifischen Fruchtbarkeit und Zeugungskraft interessiert haben könnte, spricht noch eine andere Quelle und diese stammt von Vergil, von dem lange Zeit mit Stolz angenommen wurde, er sei nahe Mantua geboren worden und dem auf Wunsch Isabella d'Estes ein Denkmal errichtet werden sollte, zu dem Mantegna, wahrscheinlicher jedoch jemand aus seiner Werkstatt, eine Skizze anfertigte, die sich heute in der Grafischen Sammlung des Louvre befindet.⁶⁴ In seinem dem Land- und Ackerbau, der Viehzucht, dem Weinbau und der Imkerei gewidmeten Lehrgedicht, den *Georgica*, von denen nach diversen lateinischen Druckausgaben in den 1480er Jahren in Florenz um 1490 eine italienische Übersetzung im Druck erschien,⁶⁵ schildert der Dichter die belebende Kraft des Feuers, die den von menschlicher Bewirtschaftung verbrauchten Boden zu erneuern vermag:

⁶³ Buchheim 2005, S. 177.

⁶⁴ Zudem ist in der Forschung vermutet worden, Mantegna habe selbst eine Skulptur Vergils entworfen und angefertigt. Siehe hierzu die Ausführungen und Vermutungen bei Bassi 1983.

⁶⁵ Siehe Mazal 2003, S. 362.

Oft half es auch schon, ertraglose Felder anzuzünden und nichtige Stoppeln mit knatternden Flammen abzubrennen, mag die Erde dadurch geheime Kraft und reiche Nahrung empfangen oder das Feuer ihr alles Schlechte auskochen und schädliche Säfte verdampfen, oder mag diese Glut mehr Luftzüge öffnen und geheime Poren aufschließen, durch die Saft zu sprossenden Pflanzen emporsteigt, oder mag die Glut den Boden eher härten und die klaffenden Adern verengen, damit weder rieselnder Regen noch die scharfe Gewalt der sengenden Sonne, noch die durchdringende Kälte des Nordwindes die Erde versehrt.⁶⁶

Das Feuer steht hier nicht, wie in anderen Passagen des Textes, für Zerstörung, Auflösung und Chaos, sondern für den Neuanfang, dessen eine verbrauchte Welt bedarf. Der Mensch kann das Feuer zu diesem Zweck kontrolliert nutzen.

Der neapolitanische Humanist Giovanni Pontano, der neben seiner literarischen auch eine beachtliche politische Karriere am aragonesischen Hof nahm, nicht zuletzt aufgrund seiner diplomatischen Verdienste als *secretario maior*, dem außerdem die Ehre zuteilwurde durch Papst Innozenz VII. zum *poeta laureatus* gekrönt zu werden und der Isabella d'Este, die sich 1499 in einem Brief an ihn gewandt hatte, Ratschläge zur Gestalt und Ausführung ihres geplanten Vergil-Denkmal mitteilte, verfasste neben tugendethischen Dialogen und Traktaten auch naturkundliche und poetische Werke.⁶⁷ Darunter waren in neulateinischer Sprache verfasste landwirtschaftliche Lehrdichtungen nach dem Vorbild Vergils, wie zum Beispiel *De hortis Hesperidum sive de cultu citriorum*, welches sich mit dem Anbau und diversen Qualitäten von Zitrusfrüchten befasst und das Pontano dem Gemahl Isabella d'Estes, Francesco II. Gonzaga, widmete.⁶⁸ Die Dichtung erschien jedoch erst posthum im Jahr 1505 im Druck bei Aldo Manuzio als Teil einer Werkausgabe, zusammen mit Pontanos astronomisch-astrologischer Abhandlung *Urania*, seiner auf Aspekte der aristotelischen Meteorologie alludierenden Abhandlung *Meteora* und weiteren Versdichtungen. In der *Meteora* widmet sich Pontano zum einen den aristotelischen Ausführungen zur feuchten und trockenen Ausdünstung, zum anderen, und dies bildet den Schwerpunkt, der sympathetisch-analogischen Kopplung von meteorologischen Ereignissen mit den Unbilden des menschlichen Lebens.⁶⁹ Wenn auch nicht gänzlich mit Mantegnas Kybele-Gemälde und dem darin anklingenden Motiv des Meteorologischen (unter anderem des Steinregens) vergleichbar, werden doch auch bei Pontano Wetterereignisse und atmosphärische Konstellationen mit persönlichen und kollektiven lebensverändernden Entwicklungen korreliert.

66 Vergil, Geor., I, V. 83-93. Der lateinische Wortlaut in der von Otto Schönberger übersetzten und herausgegebenen Ausgabe Vergil, Geor., I, V. 84-93: „saepe etiam steriles incendere profuit agros atque levem stipulam crepitantibus urere flammis: sive inde occultas viris et pabula terrae pinguis concipiunt, sive illis omne per ignem excoquitur vitium atque exudat inutilis umor, seu pluris calor ille vias et caeca relaxat spiramenta, novas veniat qua sucus in herbas; seu durat magis et venas adstringit hiantis, ne tenues pluviae rapidive potentia solis acrior aut Boreae penetrabile frigus adurat.“

67 Zu Pontanos wiederholtem Engagement für die Errichtung von Denkmälern als zentraler humanistischer und politischer Kulturinitiative siehe Divitiis 2010, S. 117–119.

68 Haskell 1999, S. 140.

69 Martin 2011, S. 54.

Auch wenn es zu keinem persönlichen Austausch zwischen Mantegna und Pontano kam, der bereits 1503 verstarb, so steht dessen literarische Aktivität dennoch stellvertretend für eine sich rege äußernde Vorliebe italienischer Humanisten für die Textgattung des antiken lateinischen Lehrgedichtes und die dortigen Verhandlungen der Ursachen, Entstehungsbedingungen und Wirkungen von natürlichen Phänomenen.⁷⁰ Nicht zu vergessen, war Isabella d'Este selbst seit ihrer Jugend mit Versen Vergils vertraut, ließ in die Ausstattung ihres *studiolo* Motive aus und Referenzen auf Vergils *Georgica* aufnehmen und veranlasste den Ankauf der Vergil-Edition des Aldo Manuzio für ihre Bibliothek, ihr erster Erwerb eines Druckwerks des venezianischen Verlegers überhaupt.⁷¹

Dass die schöpferische Kraft des Feuers nicht allein im Kontext der Elementenlehre und Meteorologie eine Rolle spielte, zeigt auch die bereits bei Heraklit entfaltete Vorstellung vom Feuer als einem Naturprinzip, das den Kosmos und die Seele durchwirkt. Es dient als Grundstoff der Welt und ihrer Vorgänge, dabei „ist das Feuer nicht das, woraus in einer unumkehrbaren Bewegung die Welt hervorgegangen wäre, sondern es steuert durch das für es typische maßvolle Entflammen und Erlöschen die Welt zu jedem Zeitpunkt.“⁷² Die schöpferische Zentralposition, die dem Feuer als aktiv wirkendem Prinzip bei Heraklit zukommt, veranlasste schon Aristoteles in *De Caelo* dazu, ihm die stoisch-kosmologische Lehre von der in periodischen Zyklen eintretenden Neuschöpfung der Welt durch den Weltenbrand (*ekpyrōsis*) zu unterstellen, eine Zuschreibung, der später umfassend und wiederholt widersprochen wurde, da sie sich aus den sogenannten *Logos-Fragmenten* nicht herleiten lässt.⁷³

Es ist an dieser Stelle nicht weiter von Belang zu klären, welche Kosmologie dem herakliteschen Denken tatsächlich zugrunde liegt, da eine solche Debatte und ein solches Erkenntnisinteresse weder für Mantegna noch für den philosophischen Diskurs um 1500 prägend waren. Im Zuge eines ideen- und motivgeschichtlichen Schlaglichtes auf die Polychromie des Hintergrundes, die in Mantegnas Kybele-Einzug wie ein Feuersturm zu toben scheint, ist jedoch die morphologische Herleitung von Interesse, derer sich Heraklit bedient, um das Feuer als dynamische, transformatorische Kraft zu bestimmen. Dabei spielen diverse *Umwendungen* des Feuers eine signifikante Rolle, die ihm eine gleichsam fluide Natur zu attestieren scheinen:

70 Hintzen 2014, S. 523–524.

71 Siehe zu den literarischen Referenzen der *grotta* Isabellas Campbell 2006, S. 64–67. Zum Lateinunterricht, den Isabella d'Este in Ferrara durch ihren Lehrer Jacopo Gallino genoß und in dem auch Vergil eine nicht unerhebliche Rolle spielte, siehe Shaw 2019, S. 11–12. Eine kurze, aber sehr informative Zusammenfassung der populärsten Bestände, Leihgaben und Ankäufe, die Isabella von Werken der antiken und der zeitgenössischen italienischen Dichtung für ihre Bibliothek tätigte, einschließlich diverser Hinweise zu Übersetzungen, die durch befreundete Dichter und Humanisten für sie angefertigt wurden, findet sich bei Shaw 2019, S. 129–132.

72 Rapp 2007, S. 79.

73 Rapp 2007, S. 79. Eine detaillierte Schilderung der ökologisch-meteorologischen Dimension des Weltenbrandes findet sich im zweiten Buch von Ciceros *De natura deorum*.

Feuers Umwende: zuerst Meer, vom Meer aber die eine Hälfte Erde, die andere Hälfte Gluthauch (Feuer)...Erde löst sich auf in Meer und wird bemessen nach dem selben Verhältnis (logos), welches galt, bevor es Erde wurde. Alles ist austauschbar gegen Feuer und Feuer gegen alles, wie Gold gegen Waren und Waren gegen Gold.⁷⁴

Eine der pointiertesten Aussagen Heraklits interpretiert die Weltordnung selbst als ewig lebendes Feuer, nach Maßen erglühend und erlöschend, in dem alle Gegensätze aufgehoben seien, weil es sie übergreife.⁷⁵ Das Logos-Feuer ist unausgesetzte schöpferisch-erhaltende Bewegung, die weder einen Anfang noch ein Ende besitzt.⁷⁶ Diese schöpferische Unruhe des Feuers, aus dem alles hervorgeht und in das alles wieder aufgelöst wird, lässt sich als Gedanke, Motiv und Idee nicht etwa als eine direkte Bezugnahme Mantegnas auf Heraklit annehmen, sondern als bis zum ihm vorgedrungene Faszination an der stetigen Doppelpotenz des Feuers, seinem ambivalenten Status als einer destruktiven und produktiven Kraft. Erreichten die Gedanken Heraklits über die Rezeption und Modifizierung durch die Stoiker auch die Naturphilosophie und Kosmologie des 15. Jahrhunderts, war es jedoch weniger die Lehre vom Feuer als das *πάντα ῥεῖ* („alles fließt“) und die moralphilosophische Perspektive auf den Vorsokratiker, welche, nicht zuletzt über prominente Vermittler wie Ovid, Seneca und Petrarca, ein Echo im humanistischen Diskurs fanden.⁷⁷

Diese Doppelpotenz destruktiver und produktiver Wirkungsweisen und Selbstvollzüge trifft dabei sowohl auf das Feuer als eines der vier Elemente als auch seine Rolle als Logos-Feuer zu. Auch in der Wahrnehmung der Frührenaissance unterhielt das Feuer gemäß seines mythischen Status als prometheische Gabe stetig Beziehungen zum Schöpfer- beziehungsweise Künstlertum. Doch muss man weder den populären Mythos des Prometheus noch Heraklits wenig bekannte Schilderung der Umwendungen des Feuers als die signifikanten hypothetischen Quellen oder geistesgeschichtlichen Kontexte für die Kopplung von Feuer, Natur, Kunst und Kreativität anführen, aus denen auch Mantegna geschöpft haben mag.

Wollte man ein Werk ausmachen, in dem die kosmologischen Vorstellungen der Stoa auf eine für einen Künstler reizvolle Weise dargelegt werden, der seine eigene Kunst als feueraffine Materialmeditation begreift oder zumindest mit Anklängen an eine solche Betrachtungsweise spielt, käme vor allem Ciceros *De natura deorum* in Betracht, das 1471 gleichzeitig in Venedig und Rom in Druckausgaben erschien.⁷⁸ Nachdem Cicero dort im zweiten Buch bereits diverse Aspekte eines lebenspendenden Feuers im Kontext seiner Darlegung der Lehrmeinungen des Kleantes benannt und philosophische Positionen kritisch diskutiert und verworfen hat, die den Gestirnen einen freien Willen zuschreiben oder behaupten, dass Zufall und Willkür die Ordnungen des Kosmos determinieren, kommt er auf Zenon von Kiton zu sprechen.⁷⁹ Den Begründer der Stoa bezeichnet Cicero als „Fürsten der Wahrheitsforscher“⁸⁰ (*principe investigandae veritatis*)

74 Übersetzung zitiert nach: Rapp 2007, S. 79 – 80.

75 Schmidt 2008, S. 218.

76 Daher kann sie auch nicht als Theorem für die Begründung einer Kosmogonie dienen. Siehe hierzu Röd 1988, S. 107.

77 Zur *panta rhei*-Rezeption in der Renaissance siehe Lepage 2012, S. 90, zur moralphilosophischen Interpretation respektive Integration Heraklits bei Petrarca siehe Meuer 2008.

78 Berns 2011, S. 93.

79 Der größere argumentative Rahmen der Ausführungen Ciceros im *Liber secundus* befasst sich vornehmlich mit der Frage, inwiefern das Weltall selbst als beseelt, vernunftbegabt und göttlich zu gelten habe und wie darüber ein überzeugender Nachweis zu führen sei.

80 Cicero, *De nat. deor.*, II, 57.

und führt daraufhin dessen Definition der Natur als eines schöpferischen Feuers und einer Künstlerin an:

Zenon also definiert die Natur als ein schöpferisch wirkendes Feuer [*ignem esse artificiosum ad gignendum*], das methodisch vorgeht, um etwas zu erschaffen. Er glaubt nämlich, Hauptmerkmal der Kunst sei es, etwas zu erschaffen [*creare*] und hervorzubringen [*gignere*]. Und was bei den Werken unserer Künste die Hand leiste, das bewirke noch viel kunstreicher die Natur, das heißt, wie ich eben gesagt habe, das schöpferische Feuer, der Lehrer aller anderen Künste. Nach dieser Theorie ist nun die ganze Natur künstlerisch tätig, weil sie gleichsam einen bestimmten Weg und eine Richtung hat, die sie verfolgen muß. Von der Natur des Weltalls selbst, das alles einschließt und umfaßt, sagt derselbe Zenon, sie sei nicht nur schöpferisch tätig, sondern eine vollendete Künstlerin [*plane artifex*], die sich um den Nutzen und Vorteil aller Geschöpfe kümmere und Sorge.⁸¹

In der Zusammenfassung der Naturdefinition Zenons, die auch ein bestimmtes Kunstverständnis impliziert, steckt erhebliches Potential für eine künstlerische Identifikation. Besagt sie doch nichts geringeres, als das die Natur hinsichtlich ihres schöpferischen und planvoll agierenden Tätigsein am Treffendsten in Analogie zur Kunst zu charakterisieren sei. Nun betont Zenon Cicero zufolge allerdings, dass die Natur im Vergleich zur Hand des Künstlers noch kunstreicher vorgehe und das schöpferische Feuer, jenes Medium, in welchem sich die Kunstfertigkeit der Natur realisiert, „der Lehrer aller anderen Künste“ sei.

Diese Argumentation macht die Künste und Künstler zu Schülern der obersten Lehrmeisterin und Künstlerin *natura*. Dies bedeutet im Umkehrschluss aber auch, dass die Künste Anteil am schöpferischen Feuer besitzen, da sie selbst Teil und Erzeugnis seines gestaltenden Selbstvollzugs sind. Wollte ein Künstler also sein Verständnis der Natur in seinem eigenen Werk zum Ausdruck bringen, böte sich eine Formen- und Farbsprache an, die dieser Herkunft Rechnung trägt und sie in den eigenen Kreationen zur Geltung bringt und die sich darüber hinaus dem Anspruch verpflichtet weiß, die eigene Position in Differenzqualität zur Natur zu bestimmen und ein „nachahmendes Überbieten“⁸² derselben anzustreben.

81 Cicero, De nat. deor., II, 57 – 58. Der lateinische Wortlaut in der von Ursula Blank-Sangmeister übersetzten und herausgegebenen Ausgabe Cicero, De nat. deor., II, 57 – 58: „Zeno igitur naturam ita definit, ut eam dicat ignem esse artificiosum ad gignendum progredientem via. Censet enim artis maxime proprium esse creare et gignere, quodque in operibus nostrarum artium manus efficiat, id molto artificiosius naturam efficere, id est, ut dixi, ignem artificiosum magistrum artium reliquarum. Atque hac quidem ratione omnis natura artificiosa est, quod habet quasi viam quandam et sectam, quam sequatur. Ipsius vero mundi, qui omnia complexu suo coeret et continet, natura non artificiosa solum, sed plane artifex ab eodem Zenone dicitur, consultrix et provida utilitatum oportunitatumque omnium.“

82 Die Definition der imitatio als „ein zugleich rezeptives und produktives Verhalten“, ein „Nachgestalten über Vorgegebenes hinaus“, stammt von Hans Kaufmann. Siehe hierzu Kauffmann 1954, S. 30. Zur Spezifik eines frühneuzeitlichen produktionsästhetischen Nachahmungskonzeptes, das nicht auf eine konkrete natürliche Erscheinung fokussiert, sondern die Produktivität der Natur als solche zu imitieren trachtet, siehe Eusterschulte 1997b sowie Reckermann 1993.

Überbietung wäre dann mit Blick auf Mantegnas Kybele-Gemälde so zu verstehen, dass er die Erzeugnisse, Strukturen und Effekte von Material und Licht, Figur und Körperlichkeit seiner jeweiligen Vorlagen, sofern sie überhaupt in der Natur vorgefunden und nicht ausschließlich auf der Grundlage skulpturaler Vorbilder und konkreter Textreferenzen geschaffen wurden, gemäß der inszenatorischen Erfordernisse seiner umzusetzenden *istoria* pointiert und akzentuiert, das heißt, das Material durch seinen Blick darauf und die eigene *maniera* in etwas die Natur Übertreffendes verwandelt. Die einem Feuersturm gleichende Polychromie des Hintergrundes ist dann als Ausdruck einer in der Nachfolge des schöpferischen Feuers stehenden Malerei zu deuten, die ihren Schöpfer, hier also Mantegna, zum Feuer- und Lichtbringer verklärt, zum prometheisch-zenonischen Genius, der das dem Stein innewohnende Feuer respektive die an der Potenz des *ignem artificiosum* partizipierende mineralische Welt nicht etwa als unbelebte und unbeseelte Entität, sondern als Symbol der Überfülle des Lebens und der Logoshaftigkeit der Kunst selbst begreift und auch von den Betrachter:innen in dieser Weise gedeutet wissen möchte.

In der Antike wurden Steine immer wieder in Verbindung gebracht mit den Eigenschaften, Dynamiken und Zuständen der organischen Materie. Es wurde davon ausgegangen, dass der Stein wachse und damit an einem Grundaspekt des Lebens teilhabe, da er durch die Zufuhr externer Stoffe in seiner Gestalt zunehme: wachsen durch Hinzufügung. Wie die Entstehung der Pflanzen in der Erde ihren Anfang nehme, der Keimling sich dann dem Licht zuwende und ihm in seinem weiteren Wachstum zustrebe, nehme auch der Stein seinen Anfang unter der Erde und wachse. So findet sich diese in Plinius' *Naturalis historia* belegte Vorstellung vom Wachstum der Steine auch bei Leon Battista Alberti wieder, der sie mit Blick auf die Entstehung des Marmors im Steinbruch sowie als Teil seiner Empfehlungen zur Einrichtung einer künstlichen Grotte aufgreift.⁸³ Auch ist es Plinius, der im 36. Buch seiner *Naturalis historia*, das sich vornehmlich mit den Eigenschaften, Wirkungsweisen, Herkünften und Anwendungsbereichen von Steinen befasst, an verschiedenen Stellen die enge Verbindung von Feuer und mineralischer Substanz thematisiert. So schreibt er über die feuerreichen Arten der *pyrites*:

Wir nennen sie ‚die lebendigen Steine‘, und sie sind sehr schwer; sie sind hauptsächlich notwendig für die Vorhut zum Auskundschaften von Lagerplätzen. Mit einem Nagel oder einem anderen Stein angeschlagen, geben sie einen Funken, der, in Schwefel, trockenen Schwämmen oder Blättern aufgefangen, schneller Feuer gibt, als es sich sagen läßt.⁸⁴

83 Plinius berichtet von dem durch Papirius Fabianus überlieferten Gerücht vom nachwachsenden Marmor in den Steinbrüchen im 24. Kapitel des 36. Buches seiner *Naturalis historia*. Zur diesbezüglichen Plinius-Rezeption Albertis siehe Fane-Saunders 2016, S. 95.

84 Plinius, Nat. hist., XXXVI, Cap. XXX, 141. Der lateinische Wortlaut folgt der lateinisch-deutschen Ausgabe des Buches XXXVI der Naturgeschichte in der Reihe Tusculum, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Plinius, Nat. hist., XXXVI, Cap. XXX, 138: „quos vivos appellamus, ponderosissimi sunt, hi exploratoribus castrorum maxime necessarii. qui clavo vel altero lapide percussi scintillam edunt, quae excepta sulphure aut fungis aridis vel foliis dicto celerius praebet ignem.“

Von besonderer Relevanz für Mantegnas nicht minder an der Kopplung von Stein und Feuer orientierter Materialästhetik und ihre kunstreflexiven Aufladungen ist jene Passage, in welcher Plinius direkt im Anschluss an seine Ausführungen zum Bergkristall und dem Kristallglas, am Ende seines Steinbuches, die essentielle sowie allvermögende Kraft des Feuers resümiert:

Nachdem wir alles besprochen haben, was der Erfindungsgeist hervorgebracht hat, der durch Kunst die Natur nachahmt, komme ich zu dem merkwürdigen Schluß, daß fast nichts ohne Feuer geschaffen werden kann. Es erfaßt die Sandmassen, aus denen es bald Glas, bald Silber, bald Zinnober, bald Bleiarten, bald Pigmente und bald Heilmittel schmilzt. Durch das Feuer werden Steine (aus Erz) zu Kupfer geschmolzen, durch Feuer wird Eisen hergestellt und weich gemacht, durch Feuer das Gold verarbeitet, durch Feuer wird der Stein gebrannt, der die Bruchsteine an den Häusern miteinander verbindet. Anderes Material muß zweckmäßigerweise öfter gebrannt werden, und dieselbe Substanz ergibt etwas anderes im ersten Feuer, etwas anderes im zweiten und wieder etwas anderes im dritten, wie auch die gelöschte Kohle selbst wieder neue Kräfte erhält und, schon verbraucht geglaubt, zu einer größeren Wirkung gelangt. Das Feuer ist ein unermesslicher, gewaltiger Teil im Bereich der Natur, und es bleibt zweifelhaft, ob es mehr zerstört oder hervorbringt.⁸⁵

Das Feuer wird bei Plinius in eine wesensverwandte Nähe zur kulturschöpferischen Potenz des Menschen gebracht und vor allem hinsichtlich seiner proto-alchemischen, transitorischen Kraft und Wirkung als seinerseits schöpferisch und gestaltend beschrieben. Als ein „unermesslicher, gewaltiger Teil im Bereich der Natur“ bezeichnet es jene elementische Kraft, die durch Prozesse auflösender und verflüssigender Umformung in der von ihm bearbeiteten Materie Potentiale freisetzt, die nur durch ihre Begegnung mit dem Feuer zutage treten können. Das Feuer eröffnet eine Welt der Gestaltungsmöglichkeiten (im Stein) und eignet sich darin idealerweise als Identifikations- und Reflexionsfigur des künstlerischen Handelns auf der Leinwand, als Metapher und Leitmotiv eines in der ungeformten (Farb-)Materie wogenden, latenten Formimpulses, der erst durch den Maler aufgefunden und entfesselt werden muss. Dass Mantegna seinen gemalten polychromen Steingrund als feurig schimmernde Amorphie gestaltet und ihn damit gleichsam zwischen festen und fluiden Materialtendenzen und diversen Abstraktionsgraden changieren lässt, weist zudem eine weitere naturkundliche Plausibilität auf. Hatte Platon davon gesprochen, dass die schmelzbaren Stoffe aus Wasserteilchen bestehen, deren Einheitlichkeit eben dadurch zustande komme, dass sie unter der Erde durch Steine gefiltert werden, unterscheidet Aristoteles zwischen zwei Ausdünstungsarten im Erdinneren: dampfartig und rauchartig. Verdanken die Metalle ihre Erzeugung der dampfartigen Ausdünstung, ist es bei den unschmelzbaren Steinen die rauchartige. Ist es bei der ersteren das umgebende Gestein, welches einen so gewaltigen Druck

85 Plinius, Nat. hist., XXXVI, Cap. LXVIII, 201. Der lateinische Wortlaut folgt der lateinisch-deutschen Ausgabe des Buches XXXVI der *Naturgeschichte* in der Reihe *Tusculum*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Plinius, Nat. hist., XXXVI, Cap. LXVIII, 200–201: „Et peractis omnibus, quae constant ingenio arte naturam faciente, succurrit mirari nihil paene non igni perfici. accipit harenas, ex quibus aliubi vitrum, aliubi argentum, aliubi minium, aliubi plumbi genera, aliubi pigmenta, aliubi medicamenta fundit. igni lapides in aes solvuntur, igni ferrum gignitur ac domatur, igni aurum perficitur, igni cremato lapide caementa in tectis ligantur. alia saepius uri prodest, eademque materia aliud gignit primis ignibus, aliud secundis, aliud tertiis, quando ipse carbo vires habere incipit restinctus atque interisse creditus maioris fit virtutis. inmensa, inproba rerum naturae portio et in qua dubium sit, plura absumat an pariat.“

ausübt, dass aus der derart zusammengepressten Ausdünstung etwas entsteht, das sich nicht mehr in Wasser überführen lässt, bildet die rauchartige Ausdünstung keinen materiellen Bestandteil des entstehenden Minerals, sondern stellt die Voraussetzung für die Entstehung unterirdischen Feuers und großer Hitze dar. Das Feuer überführt die an der Mineralentstehung beteiligte Erde in „staubförmiges Pulver“⁸⁶, während die Hitze es härtet.

Aus diesen Komponenten und Bedingungen, die bei Platon und Aristoteles für die Entstehung von Mineralen angeführt werden, ergibt sich folgendes: Damit etwas schmelzen kann, muss es durch den unterirdischen Stein gefiltert worden sein. Andererseits wird deutlich, dass der Stein, um entstehen zu können, der unterirdischen (rauchförmigen) Ausdünstung bedarf, das heißt, in einer Komponente seinen Ursprung besitzt, die das komplette Gegenteil seiner Materialität darstellt: leicht, flüchtig, amorph und vergleichsweise nahezu immateriell anmutet.

Auch fernab seiner stoisch-kosmologischen Zentralposition als Logos-Feuer oder seiner Beteiligung an der Petro- und Metallogenese stellt das Feuer als eines der vier Elemente eine Grundlage der menschlichen Kulturtätigkeit dar und wurde bereits von Vitruv zu Beginn seines Architekturtraktates als solche reflektiert, wenn er die Menschen ihre Urhütten um die Feuerstelle errichten lässt und durch die Beherrschung des Feuers eine dauerhafte Ansiedlung, also die Ausbildung von Sesshaftigkeit, und die Grundlage für immer differenzierter werdende Bauformen gewährleistet sieht.⁸⁷ Doch ist bei Vitruv das Feuer noch elementarer an der kulturellen Selbstschöpfung des Menschen beteiligt als lediglich dadurch, zu wärmen, gefährliche Tiere fernzuhalten und die Dunkelheit zu erhellen. Seine Erscheinung und sein Nutzen veranlassen die Menschen dazu, einander von diesen Eigenschaften und Gaben des Feuers eine Vorstellung zu vermitteln, was die Sprachentstehung initiierte:

[Sie] führten auch andere herbei und zeigten es [das Feuer, M.S.] ihnen, mit Winken darauf hinweisend, welchen Nutzen sie davon haben würden. Und da bei einer solchen Zusammenkunft von Menschen durch den Hauch Laute verschiedener Art ausgestoßen wurden, so setzten sie durch die tägliche Gewohnheit Wörter, wie sie sich eben dargeboten hatten, fest, und dadurch, dass sie die öfter im Gebrauch vorkommenden Dinge mit Namen bezeichneten, fingen sie dann fortschreitend von selbst zu sprechen an, und so entstanden die Sprachen.⁸⁸

86 Weyer 2018, S. 66.

87 Vitruv, De arch., II, Kap. I, 1–4.

88 Vitruv, De arch., II, Kap. I, 1. Der lateinische Wortlaut in der von Franz Reber übersetzten Textausgabe: „[...] alios adducebant, et nutu monstrantes ostendebant quas haberent ex eo utilitate. In eo hominum congressu cum profundebantur aliter spiritu voces, quotidiana consuetudine vocabula, ut obtigerant, constituerunt: deinde significando res saepius in usu, ex eventu fieri fortuito cooperunt, et ita sermones inter se procreaverunt.“

Das Feuer versammelt die Menschen und treibt sie in die Sprache, so die anthropologische These Vitruvs. Obgleich es Vitruv vor allem um die Schilderung der Entwicklung von den primitiven Urhütten zur Genese elaborierter architektonischer Formen und Bautechniken geht, manifestiert sich auch in seinem Denken eine Idee vom Feuer als schöpferischer Kraft oder gar als Bedingung des Schöpferischen. Vitruvs allgegenwärtige Wirkung auf die italienische Architekturtheorie des Quattrocento und die Verbreitung seiner Schriften in volgare-Übersetzungen, wie beispielsweise jener des Francesco di Giorgio aus den 1470er Jahren, werden auch Mantegnas Horizont berührt haben und dies nicht zuletzt durch die Schriften Leon Battista Albertis.⁸⁹

Das Feuer blieb aber ein zentraler Bestandteil diverser philosophischer Überlegungen des Quattrocento, sei es im Liebesdiskurs, im Hermetismus oder in der Alchemie. Mantegnas Grisaille vor dem Horizont dieser philosophiegeschichtlichen Karriere des Feuers zu platzieren, soll nicht dazu dienen, ihn als Leser und Kenner der Vorsokratiker oder als ästhetisches Derivat der Diskursgeschichte zu postulieren. Stattdessen soll dafür plädiert werden, Mantegnas letztes Werk im spezifischen Rahmen von historischem Ereignis (Kultbildüberführung), Mythos (Kybeles Himmelsherkunft und ihre Manifestation als Meteorit) und Bildgattung (die antikes Relief imitierende und zugleich invertierende Grisaille) mit Motiven der europäischen Geistesgeschichte zu verbinden, nach denen zu fragen das Kunstwerk selbst nahelegt.

Hier wären noch weitere Fragen und Beispiele anzuschließen. Für die Zielstellung dieses Kapitels soll es genügen, vom Ende seines künstlerischen Schaffens her, Mantegnas lebenslang anhaltende Beschäftigung mit bestimmten Themen und Motiven anzudeuten und seine herausragende Fähigkeit hervorzuheben, sich mit seinen eigensten Fragen, Ansprüchen und Ideen in die Umsetzung einer Auftragsarbeit einzubringen, mehr noch: sie zu seinem Werk zu machen.

Das Bildthema der Kultbildankunft und Begrüßung vor dem Haus des Publius Cornelius Scipio Nasica bot für Mantegna die Gelegenheit, eine sehr persönliche kunstreflexive Bedeutungsebene einzuflechten, in der die Lebendigkeit des Steins mit der Vitalität und schöpferischen Potenz des Feuers, seiner Amorphie und der Malerei verknüpft wird. Von programmatischer Tragweite war hierbei die konzeptuelle Entscheidung, die Bilderzählung, die *istoria*, als Grisaille vor einem polychromen Steingrund auszuführen.

Die Grisaille steht als Kunstgattung, als Genre, das vornehmlich von der altniederländischen Malerei zu herausragender Qualität geführt wurde, in ihrer Anmutung zwischen Stillstand und Bewegung.⁹⁰ Sie verkörpert das Paradox einer sich selbst zur Skulptur verklärenden Malerei, die gerade dadurch, dass sie vorgibt, zu sein, was sie nicht ist, ihre Lebendigkeit und Überzeugungskraft steigert. Die Nachahmung soll aber nicht nur eine mimetische Meisterschaft und potentielle Überlegenheit der Malerei demonstrieren, sondern sie soll die Betrachter:innen nach dem Wesen der Kunst fragen lassen und dies eben gerade im Angesicht eines Steinwerkes, das nicht aus Stein ist, aber dem mineralischen Reich als Idee der Transition und Transformation, und dem Stein als

⁸⁹ Zur Edition und Kommentierung der Werke Vitruvs im 15. und 16. Jahrhundert siehe Kruft 2004, S. 72–79, zur (durchaus kritischen) Vitruv-Rezeption in Albertis *De Re Aedificatoria* im Besonderen siehe ebd., S. 46–47.

⁹⁰ Siehe hierzu Grams-Thieme 1988 sowie den Forschungsüberblick bei Krieger 1996.

konservierendem Medium und Zeitfenster, das den Blick in die Antike, den Blick in die Vergangenheit ermöglicht, alles verdankt.

Der von Mantegna wie ein eigenwertiger (nicht-figürlicher) Protagonist exponierte Steingrund, der „in seiner Buntfarbigkeit auf die in heller Grisaillefarbe angelegten Figuren abfärbt und insofern farbige Lichtspiegelungen zur Anschauung bringt“⁹¹, kann als Sinnbild für die aus dem Stein gewonnene Farbe (respektive Farbpigmente) gedeutet werden, die ihre den flächigen Bildträger animierende, schöpferisch belebende Kraft an den vermeintlich toten, unbewegten Stein der Figuren weitergibt, indem sich ihr Abglanz, ihr Schimmer wie ein feiner Firnis aus Licht auf die skulpturalen Formen legt und ihnen Schatten, Tiefe und Unruhe verleiht.

Mantegnas Grisaille bezieht ihre außerordentliche Qualität und überwältigende Wirkung aus diesem unruhigen, vibrierenden Wechselspiel zwischen dem plastischen Profil der in der Fläche agierenden Körperlichkeit der Figuren und dem wogenden Schauer der Amorphie, des zeichenhaften Verweises auf Verflüssigung und Diffundierung, wodurch die malerische Genese der Form auf der prozessualen Grundlage von Mischung und Auflösung in Erinnerung gerufen wird. Am Anfang existiert der Stein, auf sein Gemahlenwerden zum Pigment folgt die Zugabe von Wasser und Bindemitteln, um aus dieser durch Mischung hergestellten formlosen Materie, der Farbpaste, die neu geordnete, illusionistische Welt der Bilder entstehen zu lassen.

Die zwei Kompartimente des fingierten Steingrundes, die durch eine akkurat gezogene Fuge voneinander geschieden sind, lassen diverse Minerale als Vorlage vermuten. Da wäre generell die Gruppe der Buntmarmore mit ihren Farbschwaden auf der linken Seite zu erwähnen und an diese weniger fließend unvermittelt angestückt die wellenförmigen Farbschichtungen des Sardonyx oder des Achats mit seinen zuweilen großen Zonen von Onyxbänderung sowie einiger Partien „edel blaugrauen Chalzedons“.⁹²

Die schöpferische Potenz, das generative Feld des Mineralischen, ist mit diesem polychromen Hintergrund kraftvoll ins Bild gesetzt und lässt zudem vermuten, dass diese von erstarrten Fließbewegungen erfüllte Wand auch eine eigenwillige, symbolische Allusion auf den Bericht vom ominösen Steinregen darstellen könnte, jenem meteorologischen Ereignis, das die rettende Rückkehr der Göttermutter ankündigte. Mantegna wäre eine solche Motivadaption durchaus zuzutrauen, würde sie doch hervorragend sein lebenslanges ästhetisches Credo pointieren und seiner Überzeugung Ausdruck verleihen, dass die Malerei den (antiken gestalteten sowie den ungestalteten naturwüchsigen) Stein zum Leben erweckt, indem sie gerade an ihm beziehungsweise durch eine an ihm gewonnene und geschulte Wahrnehmung von Natur, Materie und Materialität demonstriert, was der Blick des Malers auf die Natur vermag: zu (er)finden und zu offenbaren, was dem Blick in der Regel entzogen oder verschlossen bleibt.

91 Busch 2009, S. 23.

92 Trinks 2019.

3. Thronende Madonnen – Amorphie, Petrifikation und die Fruchtbarkeiten der Materie

3.1 Forschungsstand

Die Forschung zum Altarbild, das Mantegna für die Basilika San Zeno Maggiore in Verona ausführte, konzentriert sich in vielen Fragen auf ikonografische Aspekte, auf die perspektivische Anlage der Komposition, auf das Novum der zwar als Triptychon angelegten, die einzelnen Bildregister jedoch zu einem einheitlichen illusionistischen Bildraum zusammenführenden Komposition, auf den spezifisch christlich-exegetischen Status antiker Details in einer *Sacra Conversazione* und die Rolle des Altarbildes als Medium der paragonalen Kunstreflexion.⁹³

Zum letzten Aspekt hat sich auch Felix Thürlemann in einem Aufsatz positioniert, der 1990 zusammen mit einer Reihe weiterer Analysen in *Vom Bild zum Raum*. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft erschien. Programmtisch entfaltet Thürlemann seine bildsemiotische Analyse und Interpretation von Mantegnas Altarbild unter der Überschrift *Selbstreflexion der Mimesis* und fokussiert auf die diversen im Bild wirksamen Modi der Bedeutungskonstitution.

Die Stärke von Thürlemanns Auseinandersetzung mit Mantegna liegt in der Systematik der Bilderschließung sowie der Aufmerksamkeit, die der Autor „der Vermittlung zwischen Bildwelt und Betrachterwelt“ widmet und zwar unter besonderer Berücksichtigung des Zugriffs des Künstlers auf seinen Stoff, der darum bemüht war, „dem mimetischen Gemälde selber eine reflexive Funktion zuzuerkennen“.⁹⁴ Thürlemann befasst sich sowohl mit den bildinternen narrativen Vermittlungsstrategien als auch den von Mantegna durch die Interaktion von Bildraum und

93 Siehe zu den genannten in der Forschung diskutierten Aspekten die zusammenfassende Darstellung bei Lightbown 1986, S. 66–69.

94 Thürlemann 1990, S. 107.

skulptiertem Rahmenwerk intendierten Markierungen ästhetischer respektive imaginärer Grenzen, die das Publikum dazu auffordern, sich selbst zur Bildwirklichkeit ins Verhältnis zu setzen. Allerdings vernachlässigt Thürlemann in seiner Analyse den Aspekt einer im wechselseitigen mimetischen Zitat Verwandtschaften und Transitionspotentiale andeutenden Materialinszenierung, die gerade nicht auf eine Hierarchisierung der Bildebenen und ihrer bedeutungskonstitutiven Funktionen hin angelegt ist. Genau hierin sieht er aber einen wesentlichen Zug der semiotischen Struktur und bestimmt drei „Darstellungsregister oder Realitätsebenen“:⁹⁵

(RI) einfacher Helldunkelkontrast des weißen Marmors, kleine flache Figuren; (RII) Kontrast von weißem Marmorrelief und buntfarbigem Marmorgrund, größer dimensionierte und stärker bossierte Relieffiguren; (RIII) volle realistisch-differenzierte Farbigkeit, Rundkörper, nochmals größere Dimensionen, wobei die Wiederaufnahme der Relieffigürchen in den musizierenden Engeln den Größenzuwachs verdeutlicht.⁹⁶

Ausgehend von dieser eher formalen Differenzierung, in der Thürlemann vollkommen zurecht „bereits den komplexen Realitätsstatus einer fingierten Fiktion“⁹⁷ am Werk sieht, die als Ausdruck eines bildinternen mimetischen Diskurses interpretiert werden kann, betont er den Aspekt einer inhaltlichen Hierarchisierung zwischen den Registern. Demzufolge repräsentieren die Tondoreliefs der Pfeiler die antike mythologische Welt, während die festontragenden Putti der Frieszone vermeintlich das „Motiv der Palme zwischen zwei Cherubim“⁹⁸ aus Ez 41,18 zitieren und die Madonna mit Kind und Engelschor die christliche Welt vergegenwärtigen sollen.

Die inhaltliche Hierarchisierung ergibt sich somit aus der fingierten respektive simulierten Materialdifferenz. Der antike Mythos und die als alttestamentlich postulierten Festonträger werden im Material des Steins gezeigt, das sie als passive, arretierte und überwundene Vorläufer der christlichen Heilswahrheit markiert, die nunmehr lediglich als Rahmungen der im Vordergrund als vitale und im Ausdruck ihrer Lebendigkeit triumphierende Protagonisten gezeigten christlichen Religion (als „*Manifestationsort der wahren Werte*“⁹⁹) in Erscheinung treten. Die Petrifizierung der antiken Sinnkoordinaten und historischen Referenzebenen deutet Thürlemann daher konsequent als Ausdruck einer Auffassung „der Epoche des Alten Testaments als einer »gezähmten«, dem Christentum dienstbar gemachten Antike“.¹⁰⁰

So detailbewusst und kohärent Thürlemann die semiotische Basis wechselseitiger Verweise und das Reflexionsspiel einer mimetischen Kunstform wie der Malerei am Beispiel der *San-Zeno-Madonna* herausarbeitet, ist es doch gerade die wiederholte Betonung hierarchischer Ordnungsmuster, die dem Dialog der imitierten respektive simulierten Materialebenen nicht gerecht wird. Statt einer semiotischen Fixierung auf malerische Strategien der Überwindung oder Instrumentalisierung vorchristlicher kultureller und religiöser Autoritäten und ihrer hierarchisierenden

95 Thürlemann 1990, S. 95.

96 Thürlemann 1990, S. 95–96.

97 Thürlemann 1990, S. 98.

98 Thürlemann 1990, S. 100.

99 Thürlemann 1990, S. 101. Hervorhebungen im Original.

100 Thürlemann 1990, S. 102. Hervorhebungen im Original.

Relationierung, sollen im folgenden Kapitel jene Merkmale und Kontexte der Materialinszenierung stehen, die aufzeigen, dass Mantegnas Komposition die simulierten Materialdifferenzen nutzt, um Übergänge zu suggerieren und auf gemeinsame Genealogien oder Entstehungsgrundlagen anzuspüren. Dabei steht nicht der wie auch immer geartete Konflikt oder das hierarchische Gefälle zwischen ideologischen Positionen im Vordergrund, sondern die Auffassung der Malerei als einer synthesesbildenden Kunstform, die im Wechselspiel von Stein und Fleisch, von monochromen und polychromen Bildelementen die Idee einer schöpferischen, grenzüberspielenden Natur im interpretierenden Medium einer schöpferischen Kunst reflektiert.

Dass Mantegnas Madonnendarstellungen hinsichtlich ihrer Inszenierung und Reflexion des Verhältnisses von Kunst- und Naturformen sowie von gestalteter und ungestalteter Natur diverse ideen- und geistesgeschichtliche Kontexte berühren, haben die Arbeiten Jacob Wambers deutlich gemacht. In seinem Aufsatz *A Stone and Yet Not a Stone. Alchemical Themes in North Italian Quattrocento Landscape Imagery*¹⁰¹ bezieht sich Wamberg mehrfach auf Werke Mantegnas wie den Londoner Christus in Gethsemane (Agony in the Garden), die Kopenhagener Pietá (*Christ as the Suffering Redeemer*) und die in den Uffizien unter dem Titel *Madonna delle Cave (Madonna of the Stonecutters)* geführte kleinformatige Andachtstafel. Für jedes dieser Gemälde benennt Wamberg infrage kommende naturkundliche und alchemistische Kontexte und Bedeutungsebenen der darin dargestellten Motive, die sich der religiösen Semantik verbinden oder sich zu dieser komplementär verhalten, indem sie das Heilige in seinem Verhältnis zum Natürlichen verorten. Wamberg konzentriert seine Analysen auf die Motive von Steinbruch und Felsformation, von Körper und Landschaft. Die vielfältigen Felsformationen, die in Mantegnas Œuvre (und zwar nicht nur im Fall von christlichen Sujets) zahlreich vertreten sind, forcieren Wamberg zufolge aufseiten der Betrachter:innen fortwährend „a speculative game about the genesis of the rocks“.¹⁰² Die Fragen und den Rahmen seiner Thesenbildung umreißt Wamberg dabei mit den folgenden grundsätzlichen Vorbemerkungen:

Are the rocks partly alive, their artificial traits the result of organic growth? Are the artificial-looking surfaces of the rocks reminiscent of quarrying or mining? Or are all these fantastic features the result of fantasizing on the part of the viewer? This ambiguity cannot and should not be cleared up, I will suggest, because it is deeply attached to and significant for the unresolved status of art in relation to nature in this transformatory period of Western culture – art understood both in its ancient sense as any kind of technological intervention in nature (Latin *ars*, Greek *techné*) and in its modern sense as an autonomous imitative representation.¹⁰³

101 Wamberg 2006.

102 Wamberg 2006, S. 41.

103 Wamberg 2006, S. 44–45. Hervorhebungen im Original.

Hinsichtlich der *Madonna delle Cave* sind es vor allem Wamberg's Hinweise auf die Heilsmetaphorik des Bergbaumotivs, die inkarnationssymbolische Analogisierung von Marienkörper und Felsformation und seine vorgängigen Ausführungen zur Ideengeschichte der Vorstellung vom Wachsen der Steine beziehungsweise Minerale in Antike und Mittelalter, die den Stein als Träger und Vermittler religiöser und naturkundlicher Inhalte in den Fokus auch der hier vorliegenden Arbeit treten ließen. Diese Annäherung an die Ikonografien Mantegnas griff Wamberg 2009 erneut auf, diesmal im Rahmen seiner zweibändigen Studie *Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolution in Images*.¹⁰⁴ Dort vertieft er seine Analysen und Kontextualisierungen der unter anderem alchemistisch konnotierten Steinaffinitäten der Quattrocento-Malerei, der er unter dem Stichwort *Mountain Alchemy* nachgeht, und wendet sich nochmals der *Madonna delle Cave* und ihrem Spektrum der Verhandlungen von göttlicher und menschlicher Schöpfung, gewachsenen und konstruierten Formen und Objekten zu.¹⁰⁵ Obwohl Wamberg's Auseinandersetzungen mit Mantegna und anderen Vertretern der Quattrocento-Malerei bereits die große Identifikationskraft hervorheben, die von der Steinimitation und der Inszenierung oder Implikation mineralischer Aktivität für den Maler ausgehen konnte, der dadurch die Gelegenheit hatte, sein eigenes Schöpfer_tum im Vergleich zu den generativen Kräften der Natur zu reflektieren, widmen sich seine Ausführungen zu Mantegna jedoch nicht dem Phänomen der Formwiederholung respektive morphologischen Resonanz und dessen Beziehung zum Naturverständnis des Malers und seines philosophiehistorischen Umfeldes. Auch befasst sich Wamberg nicht mit der Frage, welchen Status der Befund eines „dynamic and fertilising stone“¹⁰⁶ im Kontext des Gesamtwerkes Mantegnas und seines künstlerischen neo-paganen Selbstverständnisses einnimmt.

Eine weitere Stimme der Forschung, die das Thema des Kapitels zu profilieren half, ist Andreas Hauser's Aufsatz *Andrea Mantegna's Madonna delle Cave. Ein vulkanischer Christus als Quelle geistigen Lebens*, in dem die These vertreten wird, dass es „erdgeschichtliche und physiologisch-psychologische Vorgänge“ seien, die Mantegna in seiner kleinen Andachtstafel „auf kühnste Weise mit der Heilsgeschichte parallelisiert und verflochten“ habe.¹⁰⁷ Allerdings sind es weniger die psychologischen Gesichtspunkte, die hier von Interesse sind als die Ausführungen Hauser's zum Vulkanismus als naturkundlicher Folie eines selbstreflexiven Künstlertums. Die markante kristalline Felsformation, die sich auf Vulkans Höhle in Mantegna's *Parnass* befindet, nimmt Hauser zum Anlass, um sehr knapp und vor allem mit Blick auf die beteiligten Naturkräfte des Feuers und der Eruption naturkundliche Theorien zu umreißen, die im Quattrocento bekannt gewesen sind und sich bei Lukrez, Hesiod, Isidor von Sevilla und Pietro Bembo überliefert beziehungsweise referiert finden. Von dort leitet Hauser über zu der tief geschluchteten, gezackten Felsformation in der Florentiner Steinbruchmadonna, die er ebenfalls als „Feuergestein“¹⁰⁸ interpretiert. Die Höhle, vor der die Steinmetze eine Säule bearbeiten, steht für Hauser im Kontext der Passionssymbolik. Im Anschluss an Frederick Hartt sieht Hauser die Höhle in ihrer symbolischen Doppelrolle von Geburts- und Grabeshöhle und vergleicht sie mit der Felsen- und Höhlendarstel-

104 Wamberg 2009.

105 Wamberg 2009, S. 321 – 323.

106 Wamberg 2009, S. 322.

107 Hauser 2001a, S. 79.

108 Hauser 2001a, S. 83.

lung in der Kopenhagener Pietà und Mantegnas (respektive aus dessen Werkstatt hervorgegangenem) Kupferstich der Grablegung, wodurch er die Bedeutung dieses Details für den christlichen Werkaspekt geklärt zu sehen glaubt:

Beide Male ist der Höhlen-Felskörper einem höheren Berg zugeordnet, auf welchem Kreuze stehen – dem Kalvarienberg. Der Berg der Steinbruchmadonna wirkt wie eine noch nicht erodierte Vorform des Pietà-Berges. Daraus folgt, dass er als zukünftiger Kalvarienberg gedacht ist. Damit ergibt sich eine sinnvolle Antwort auf die Frage, was ein Vulkanberg in einer Maria-Kind-Darstellung zu suchen habe. Er übernimmt hier die Rolle eines Hinrichtungs- und Grabesberges; für diese ist er besonders geeignet, weil er wie kaum ein anderes Naturphänomen mit der Vorstellung von Tod und Zerstörung verknüpft ist.¹⁰⁹

Die zentrale Beobachtung macht Hauser jedoch in Bezug auf einen anderen Aspekt der Komposition, der in dieser Arbeit als morphologische Resonanz beschrieben wird. Es handelt sich um den Umstand, dass Mantegna das heilige Figurenpaar beziehungsweise das Thronarrangement des Vordergrundes in der mineralischen Einbettung, dem hinterfangenden Bergmassiv, wieder aufgreift und mit dieser Parallelisierung den Grundstein legt, sie selbst „als »vulkanische« Wesen“¹¹⁰ zu begreifen:

Die Relation von Sockel und darauf sitzenden Figuren wiederholt sich im Übereinander eines Felssockels und eines darauf sitzenden Zackenriffs. Die Felsen rechts von Maria – der Höhlenkörper, die durch einen Spalt zweigeteilten Klippen des Steinbruchs und der Steinbrocken, welcher Maria als Sitz dient – treten zu einer schattenhaften Konfiguration zusammen, die das Kind wie ein düsteres Echo begleitet. Den Kopf der Jungfrau hat der Maler ins Strahlencentrum der Felszacken gesetzt. Ihren rot gewandeten Oberkörper aber, der aus dem nachtschwarzen Mantel hervorleuchtet wie das feurige Innere einer Grotte, hat er so angeordnet, dass er als Metapher für den zu imaginierenden Feuerkern des Berges wirkt. Kurz: Der Maler »vergleicht« die heiligen Figuren mit einem steinernen Naturgebilde.¹¹¹

Mit seinen Beobachtungen berührt Hauser einen zentralen Aspekt der im folgenden Kapitel thematisierten Verähnlichungen, Entsprechungen und Korrespondenzen von Körper und (Stein-)Landschaft, Artefakt und Organismus, menschlichem und elementischem Akteur. Obwohl Hauser in dieser Hinsicht dem Ansatz der hier vorzunehmenden Untersuchung sehr nahekommt, konzentriert er sich im Hauptteil seines Aufsatzes auf Erwägungen und Thesen zu humoralpathologischen Bedeutungsaspekten der Komposition, auf die Konflikte und Beziehungen zwischen geistigem und fleischlichem Zeugen, auf das Transformieren männlicher Sexualität ins Geistige sowie auf die Interpretation der Mutter-Kind-Darstellung als vulkanisch-saturnischem Heilsbrunnen, und vernachlässigt damit grundlegend die Frage nach den Aktions- und Frucht-

109 Hauser 2001a, S. 83.

110 Hauser 2001a, S. 86. Hervorhebung im Original.

111 Hauser 2001a, S. 84–86.

barkeitspotentialen einer die Grenzen von Organik und Anorganik überspielenden, schöpferischen Natur, die nicht zuletzt in den Szenarien des Malers denk- und sichtbar wird.

Diese Natur(konzeption) ist eben gerade nicht an unüberbrückbaren Gegensätzen oder irreversiblen Limitierungen interessiert, sondern an andauernden und im Kern fluiden Umschichtungen. Umschichtungen und Verflüssigungen, die ausgerechnet im vermeintlich statischen Naturreich der Minerale, in der Welt der Steine, einen potenten Repräsentanten und Vermittler besitzen. Diese Bedeutungs-, Reflexions- und Darstellungsebene gilt es aber im Folgenden ins Zentrum der Betrachtung zu stellen.

3.2 Die Madonna von San Zeno: Eine Sacra Conversazione als Vermittlerin transformativer Potentiale und morphologischer Resonanz

Nachdem die ersten Themenhorizonte, die Mantegnas Künstlertum und seine Sensibilität für die narrative und kommentierende Kraft der Materialinszenierung geprägt haben, anhand einer exemplarischen Spätwerkanalyse hervorgetreten sind, in welchem ein vergangenes Kultgeschehen beziehungsweise ein Kultransfer zum Bildgegenstand gemacht und mit antiquarischen und kunstreflexiven Aspekten verknüpft wurde, soll nun jene Werkgruppe behandelt werden, in denen sich diese inhaltliche und formale Auseinandersetzung des Malers mit Kunst und Kult, Religion und Material, Sinn und Form, Natur und Artefakt vorbereitet hat: die Madonnenbildnisse. Den Anfang bildet hier die facettenreiche Komposition des San Zeno-Altarbildes (Abb. 8).

Die komplexe Verschränkung morphologischer Reflexionsebenen dieser zwischen 1456 und 1459 in Eitempera auf Holz ausgeführten und von Gregorio Correr, einem venezianischen Aristokraten und Abt von San Zeno Maggiore, in Auftrag gegebenen *Sacra Conversazione* bietet verschiedene Indizien dafür, dass Mantegna seine auf der Mitteltafel thronende jugendliche Madonna mit vielfältigen Referenzen und Anspielungen auf natürliche und künstliche Formprozesse, Material- und Medienwechsel ausgestattet hat, um sie und ihre Umgebung trotz der statuarischen Anmutung als eine Figur des Übergangs und der Vermittlung zu charakterisieren.¹¹²

Das Triptychon, das den Hauptaltar der San Zeno-Basilika in Verona schmückt, zeigt in seiner Mitteltafel die thronende Gottesmutter mit ihrem auf dem Schoß in antikem Kontrapost posierenden Kind (Abb. 9). Der Thron ist umgeben von sieben Engeln, von denen je zwei zur Linken und Rechten das heilige Paar besingen und dabei ein Buch mit rotem Einband in den Händen halten, während links hinter ihnen und leicht erhöht stehend auf der linken Seite zwei weitere Engel, von Arm- und Thronlehne größtenteils verdeckt, den Gesang vernehmen und ein dritter auf der gegenüberliegenden Seite mit geneigtem Kopf die Musizierenden vor ihm betrachtet. Zu Füßen der Thronsockelzone haben sich mit angewinkelten Beinen zwei Laute spielende Engel niedergelassen, der rechte von ihnen ebenfalls singend. Von dieser jubilierenden Schar ungerührt, blickt die Madonna auf einen unbestimmten Ort außerhalb des Bildes. Der Christusknabe, dessen Standbein sie mit der linken Handfläche abstützt und mit ihrer Rechten behutsam auf Brusthöhe umfasst, hält den Kopf leicht geneigt und richtet seinen Blick in Richtung der musizierenden Engel zu seinen Füßen. Denkbar ist auch, dass sich der vor dem Hochaltar die liturgisch-

112 Zum Einfluss Gregorio Corrers auf die Sakralkultur Veronas siehe Collavo 2000. Zu den näheren Umständen der Auftragsvergabe und Ausführung siehe Puppi 1972, S. 21 – 29 sowie Salmazo 2006.



Abb. 8: Andrea Mantegna, San Zeno-Altarbild, 1456 – 1459, Eitempera auf Holz, 480 × 450 cm, San Zeno Maggiore, Verona

rituellen Handlungen vollziehende Priester selbst aufgrund der Untersicht als Adressat dieses Blickes begreifen und erleben konnte.

Diese Szene der Mitteltafel ergänzt Mantegna in den Seitenflügeln um zwei tiefenräumlich gestaffelte Vierergruppen von Aposteln, Propheten, Märtyrern und Klerikern, die von den äußeren Rändern v-förmig auf die zentrale Thronsituation ausgerichtet sind. So befinden sich in der linken Hälfte von außen nach innen angeordnet die Apostel Petrus, Paulus und Johannes sowie der Heilige Zenon von Verona. Diesem Arrangement antwortet auf der rechten Seite die Platzierung von Johannes dem Täufer, der wie Petrus direkt an der imaginären Bildgrenze steht, aber anders als dieser schon im Begriff ist, mit seinem rechten Fuß in den bildexternen Sakralraum vorzudringen. Hinter ihm stehen der Heilige Gregor, gefolgt vom Heiligen Laurentius und dem Heiligen Benedikt.

Das gesamte Bildpersonal wird tafelübergreifend in einem einzigen illusionistischen Raumkonzept zusammengeführt, das die imaginäre malerische Fortführung der antikisierenden Holzrahmung darstellt, indem die frontale Säulenstellung, welche die Bildfelder separiert, in bildeinwärts gedrehte gemalte Pilaster übersetzt wird. Dadurch öffnet Mantegna den realen Sakralraum in die Tiefe des imaginären Raumes der Malerei. Den Umgebungsraum der thronenden Madonna gestaltet er dabei als antikisierende tempelähnliche Struktur, wobei alle Figuren unter demselben Dach einer kassettierten Flachdecke versammelt sind.¹¹³ Die dadurch entstehende einheitliche architektonische Raumsituation ist als eine halboffene ausgeführt, da der unterhalb der Flachdecke ansetzende Relieffries seinerseits auf Pfeilern aufruht, die, in gleichmäßigen Abständen angeordnet, den Blick auf eine dahinterliegende vegetabile Wand aus Rosenbüschen und einen wolken durchzogenen, azurblauen Himmel freigeben. Jeder dieser reich ornamentierten Pfeiler, die allesamt mit Marmorverblendungen versehen sind, trägt einen antikisierenden Relieftondo mit figürlicher Szene. Der Pfeiler, vor dem die Apostel Paulus und Johannes stehen, ist der einzige, dessen zwei Relieftondi deutlich zu erkennen sind und deren Szenen Mantegna vermutlich nach dem Vorbild von Münzen aus der Zeit des Kaisers Hadrian geschaffen hat (Abb. 10).¹¹⁴ Der Pfeiler hinter dem Heiligen Zenon weist ebenfalls zwei Tondi auf, von denen einer jedoch durch die Mitra des Heiligen verdeckt wird, während das andere direkt über dem Haupt Zenons eine Victoria und ein Tropaion zeigt.¹¹⁵

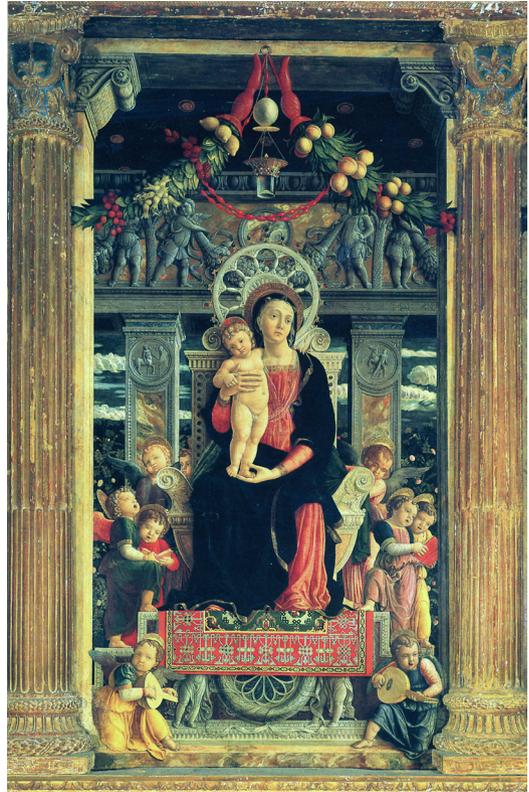


Abb. 9: Detail aus Abbildung 8

113 Die Online-Ausgabe der Encyclopedia Britannica charakterisiert den Bau in ihrem biografischen Eintrag zu Andrea Mantegna explizit als *temple-pavilion architecture*. Siehe <https://www.britannica.com/biography/Andrea-Mantegna> (Stand: 03.01.2024). Der Klassifizierung des Baukörpers als Tempel-Pavillion folgt auch Blumenröder 2008, S. 114. Thürlemann spricht hingegen mit Blick auf die Nutzungsfunktion eher unbestimmt von einer „allen drei Tafeln gemeinsamen kassettengedeckten Halle“. Thürlemann 1990, S. 95.

114 Blumenröder 2008, S. 114.

115 Diese bildpropagandistisch aufgeladene Konstellation könnte als Hinweis darauf zu verstehen sein, dass Zenon, der die unter Kaiser Julian wieder erstarkenden heidnischen Bräuche und Kulte erfolgreich bekämpfte, seinen Beitrag dazu geleistet hatte, dem Christentum zum Sieg über die antike pagane Religionslandschaft zu verhelfen.



Abb. 10: Detail aus Abbildung 8

Auch die Madonna wird im Hintergrund von zwei tondotragenden Pfeilern flankiert. Der Relieftondo des linken Pfeilers zeigt einen Kentauren und einen nackten Mann, die sich beide mit Schild und Schwert bewaffnet im Kampf befinden. Auf dem rechten Pfeiler greift ein ebenfalls nackter Mann, der in seiner linken Hand einen Caduceus hält und als Merkur identifiziert werden kann, mit seiner rechten in die Zügel eines sich aufbäumenden Pferdes, von dem anzunehmen ist, dass es sich um Pegasus handeln soll. Auf den Pfeilern der rechten Bildtafel des Triptychons wird dieser antikisierende Bilderreigen noch durch die Darstellung zweier Girlandenträger und eines Meer-götterpaares ergänzt.¹¹⁶

Das herausragende morphologische Profil der Komposition manifestiert sich in den durch die mimetische Differenzierung der Materialitäten und deren partielle *Verähnlichung* kreierte Nachbarschaften zwischen Fleisch und Stein, Wolke und Marmor, indem über deren räumliche und motivische Nähe eine Verwandtschaft ihrer Fruchtbarkeiten und Potenzen suggeriert wird.¹¹⁷ Thron und Tempel-Pavillon fungieren gleichsam als Steingrundlage der organischen und organomorphen Strukturelemente.

116 Dem semantischen Netz der Relieftondi soll an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden, da sie für den Fokus und Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit nicht vorrangig von Belang sind. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Ilse Blum die Konfrontation von Kentauren und Rossebändiger in unmittelbarer Nähe zur Madonna als eine tugendethische Aussage mit Bezug zu den *Mirabilia urbis Romae* und dem siebten Buch der Nikomachischen Ethik des Aristoteles gedeutet hat. Demzufolge symbolisiert der Rossebändiger die Tugend der *Temperantia*, wohingegen dem Kentauren die Rolle der *Carnalis concupiscentia* zufällt. Siehe zur Erläuterung des Motivs des Kentaurenkampfes im Kontext der Darstellungen bei Mantegna Blum 1935, S. 36–39.

117 Siehe allgemein zum bild- und diskursgeschichtlichen Verhältnis von Analogie und Allegorie in der Renaissance Gloy 1998, vor allem ihre Ausführungen zum „morphologischen Raster“, S. 114–130.

Der Thron Mariens mit seinen Akanthusvoluten und dem bekrönenden steinernen und mit Edelsteinen auf Goldschmiedearbeit besetzten Speichenrad bildet das mineralische Kernstück, vor dem sich die Formübertragungen abheben können.

Der mit einem pseudo-kufischen Schriftzug kalligrafisch ornamentierte, metallisch-goldene Nimbus Mariens wird wiederholt und variiert im Speichenrad, das mit dem Materialwechsel von Metall zu Stein und Edelstein auch den Proportionswechsel vornimmt. Der dahinter im Fries sitzende und mit seinem unteren Ende perspektivisch das Speichenrad überschneidende polychrome Marmortondo pointiert diesen Formimpuls, indem er in seinem kreisförmigen Inneren das Amorphe als gegenläufige Tendenz einführt. Als polychromer Marmordekor schwebt er über dem Thronkörper, der Mutter und Kind als himmlische, göttliche Einheit verbürgt. Der Tempel-Pavillon stellt nun seinerseits die Fortführung der Thronsituation dar. Auch ihm fällt die Funktion zu, eine Gruppe von Personen als Gemeinschaft zu definieren und in ein spezifisches Materialspektrum einzubetten.

Die polychromen Marmorpartien mit ihren amorphen Strukturen sind Bestandteil des Frieses, der Pfeiler und des Throns. Sie formieren ein materialbasiertes Szenario der eucharistisch konnotierten Diffusion und Transformation.¹¹⁸ Die ineinander verwirbelten Farbschwaden der fingierten polychromen Marmorflächen, so ließe sich im Anschluss an eine Beobachtung von Georges Didi-Huberman vermuten, konnten Mantegna als Zeichen der Abstraktion dienen, vielleicht als Hinweis darauf, dass sich im Mysterium der Inkarnation etwas Unsichtbares, Präexistentes, Transzendentes von organischer Materie umkleiden ließ. Dieses Um- beziehungsweise Einkleiden gehörte im 15. Jahrhundert bereits zum fest etablierten Motivkreis christologischer Gewandmetaphorik. Waren diverse kosmologische Gewandmetaphern wie beispielsweise jene vom Weltmantel oder Sternenhimmel als Gewand einer Gottheit oder des Göttlichen sowie die Rede vom Bekleiden als Akt physischer (ontischer) Verwandlung oder ethischer Ausrichtung und Orientierung, als ein Ausstatten mit bestimmten Eigenschaften, Gesinnungen oder Emotionen sowohl in den antiken Mythologien und Dichtungen der Griechen und Römer als auch in der Bildwelt des Alten Testaments verbreitet,¹¹⁹ entwickelte sich im Christentum die Gewandmetaphorik im Kontext der Gottes Herrlichkeit und Gnade lobpreisenden Hymnik¹²⁰ sowie der paulinischen Briefe. Dabei konnte vom *Gewand der Herrlichkeit Gottes* die Rede sein oder vom *Gewand der Gnade*, in das der Mensch gehüllt werde. Auch der Auferstehungsleib konnte einem Gewand verglichen werden, das im Jenseits bereit liege und das der Mensch anlegen werde, sobald er den alten Leib ausgezogen habe.¹²¹ Das Ablegen des alten Gewandes konnte zudem den Akt einer inneren, seelischen Läuterung ebenso metaphorisieren wie die Konversion zum Christentum.

118 Zur eucharistisch konnotierten Medienbühne Triptychon siehe Rimmele 2010, S. 159–162 sowie Didi-Huberman 2005.

119 Hierzu immer noch grundlegend Eisler 1910.

120 Die frühchristlichen Oden Salomos geben hiervon ein beredtes Zeugnis. In zahlreichen ihrer Hymnen werden textile Metaphern und vor allem die Metapher des anzulegenden Gewandes der Herrlichkeit Gottes und seiner Gnade verwendet. Zur reichen Überlieferungsgeschichte der Gewandmetaphorik im Christentum siehe Kehl 1978. Der gewandmetaphorische, inkarnationstheologische Kontext konnte auch mit der Rede vom Zelten Gottes in Verbindung gebracht werden. Siehe diesbezüglich Weyden 2014, S. 174–178.

121 Kehl 1978, S. 1009–1010.

In allen antiken paganen und biblischen Verwendungsweisen der Metapher zeichnet sich alsbald der Aspekt der Transformation ab. Die jeweiligen Umstände, Wirkungen und Folgen dieser Gewandungen, der Ein- und Enthüllungen können jedoch sehr unterschiedlich ausfallen und bewertet werden, sodass dem Motiv im religions- und ideengeschichtlichen Spektrum eine starke Ambivalenz zukommt.

Paulus spricht im Römerbrief davon, dass die Gläubigen die „Werke der Finsternis“ ab- und die „Waffen des Lichts“ (Röm 13,12) anzulegen beziehungsweise anzuziehen haben. In der wirkungsgeschichtlich einflussreichen Formulierung des Galaterbriefes heißt es, dass der Christ in der Taufe mit Christus bekleidet werde (Gal 3, 27), was in der Exegese dahingehend gedeutet werden konnte, dass der Getaufte in die Wirklichkeit von Gnade und Erlösung respektive in den pneumatischen Leib Christi gehüllt werde.¹²² Der Kontext der Äußerung ist jedoch ein ethischer, da Paulus das Handeln und den Lebenswandel des Christen in der Welt adressiert und das Anziehen Christi dem *imitatio*-Gedanken korreliert, worin ihm auch spätere Autoren wie Origenes und Johannes Chrysostomos folgten, die das Anziehen Christi als Tugenderwerb und das Sichtbarwerden christlicher Lebenspraxis verstehen.¹²³

Im Philipperbrief konstatiert Paulus, dass Christus sich selbst der göttlichen Gestalt entäußerte, indem er die Knechtsgestalt annahm (Phil 2, 6), wodurch er sich selbst (ins Fleisch) erniedrigte. Im Kontext der neutestamentlichen Allegoresen wurde die Gewandmetapher seit dem Frühchristentum auch zur Versinnbildlichung des Inkarnationsgeschehens herangezogen. In der Patristik nahmen sich Augustinus und Ambrosius der Auslegung der Gewandmetapher in inkarnations-theologischer Perspektive an und dies im ontologischen Spannungsfeld zwischen der Verwandlungsfähigkeit und der für viele Autoren nicht zur Disposition stehenden Unwandelbarkeit des Logos respektive göttlichen Wesens.¹²⁴

Im Zusammenhang der Inkarnation ist es nicht der Mensch, der Christus anzieht, sondern Christus, der den irdischen Leib angezogen hat. So wurde die johanneische Rede vom Logos, der Fleisch geworden sei, bei den an die *Epistula Apostolorum* anschließenden Exegeten, beispielsweise bei Origenes, abgeschwächt zum Logos, der das Fleisch (lediglich) getragen oder angezogen habe.¹²⁵ Daher lag es auch nahe, Maria selbst zur Gewandspenderin zu metaphorisieren. Heinrich von Neustadt wird um 1300 in seiner Bearbeitung des *Anticlaudianus* das Bild von Maria als Weberin aufgreifen, die Christus mit kostbaren Kleidern bedeckt.¹²⁶

122 Zur Verbindung der Metapher vom Anziehen Christi zu den In-Christus-Aussagen bei Paulus und ihrer theologischen Differenzierung siehe Strecker 1999, S. 189–211.

123 Kehl 1978, S. 1012.

124 Kehl 1978, S. 979–981.

125 Uhrig 2004, S. 68–69.

126 Philipowski 2013, S. 158–159.

Diese seit dem frühen Christentum belegte Verwendung von Gewandmetaphern (nicht zuletzt im Bereich der Inkarnationslehre) darf als historische Folie nicht vernachlässigt oder unterschätzt werden, wenn es darum geht, Mantegnas *Sacra Conversazione* und ihre materielle Diversität eben auch und gerade als Reflexionsraum von Medialität zu begreifen. Im symbolisch-theologischen Rahmen von Darstellungen der Madonna mit Kind war es das Mysterium und die Gnade der Menschwerdung Gottes, auf die der Künstler seine Medienkompetenz und seine Lust am Material, an der gestalteten Form, projizieren konnte.



Abb. 11: Fra Angelico: Verkündigung, 1432–1434, Tempera auf Holz, 175 × 180 cm, Museo Diocesano, Cortona

Die Inszenierung respektive Imitation polychromen Marmors konnte hierbei eine Schlüsselstellung einnehmen. Didi-Huberman deutet die polychromen Marmorgründe in Verkündigungsdarstellungen Fra Angelicos als eucharistisch konnotierte Bildzonen, die sowohl auf Prozesse der Verflüssigung als auch der Verhärtung anspielen (Abb. 11 – 12):

The marbled ground that recurs in Annunciations of the fourteenth and fifteenth centuries, in particular in Fra Angelico – such as we find in the Annunciations in Cortona or in Prado – is perhaps better imagined as a place that is itself endowed with an allegorical force, that is, as a figure place. We could argue that in the Middle Ages multicolored marble was considered as one of the least opaque stones: in this respect, marble, like glass or crystal, is endowed with a sort of translucidity that confers upon it both its sparkle and its shining polychromy. Like glass or crystal it could thus function by itself as a figure for Mary's virginity. [...]. In the Prado Annunciation, the chromatic irregularity attains a dialectical status that is even more refined: in the entire central zone, the place occupied by the angel, the marble is composed of blue and yellow nuances, two colors we can call heavenly, inasmuch as they are the colors also used



Abb. 12: Fra Angelico: Verkündigung (ohne Predella), 1425–1426, Tempera auf Holz, 157 × 194 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

in the star-studded ceiling, and, at left, in the real sky Angelico painted, an ultramarine sky traversed by a great ray of yellow light. But strangely – significantly – this heavenly marble is nuanced on the right, just below the virgin, with hematite, incarnate, the same color that forms the virgin’s bosom and robe nearby and the incarnate of her cheek. It is as if, in this moment, the marble itself was being incarnated, just like the virgin the red mantle is being covered with a heavenly, ultramarine cloak. There is something like a double movement, an encounter – the covering of flesh with heavenly glory: a movement in the image of a very moment of divine incarnation.¹²⁷

Auch der von Mantegna gemalte thronende Leib Mariens und der hinter beziehungsweise über diesem platzierte Tondo können die Rezipient:innen an die Vermählung von Stoff und Form und damit an den Dialog zwischen dem Formlosen und der Form erinnern, denn alle Form besitzt ihren Ursprung in der schöpferischen Zuwendung Gottes zum Formlosen und Fluiden.¹²⁸ Fragt man nach den historischen, über das Mittelalter an die Frührenaissance vermittelten Quellen für diese Material- und Objektwahrnehmung, die diese Deutung zu erhärten vermögen,

127 Didi-Huberman 1995, S. 69.

128 Zum diskursgeschichtlichen Spektrum der jeweiligen philosophisch-theologischen Ausleuchtungen des Verhältnisses Gottes zum Formlosen und der Frage, ob es überhaupt in der jüdischen und christlichen Theologie die Vorstellung einer reinen hyle gegeben habe, die nicht schon die Möglichkeit zur Form in sich trägt, siehe die exemplarischen Ausführungen zur Lehrposition Maimunis bei Neumark 1907, S. 396 – 400. Hinsichtlich der mit diesen Reflexionsgegenständen eng verbundenen und bis in die zeitgenössische Dogmatik relevanten Denkfiguren von *creatio ex nihilo* und *creatio continua* siehe die exzellent komprimierten Ausführungen bei Schwöbel 2002, S. 145 – 148.

kommt zuerst der *Physiologus* in Betracht.¹²⁹ In diesem zentralen Kompendium christlicher Naturallegorese wird unter anderem die Entstehung der Perle beschrieben, an der Wasser in Gestalt des Morgentaus und das Licht der Gestirne beteiligt sind und die im Körper der formgebenden Muschel verdichtet werden. In der anschließenden Auslegung der natürlichen Kräfte und Prozesse wird die Perle als Sinnbild des Logos enthüllt:

Es gibt eine Muschel im Meer, Auster genannt. Sie steigt aber in der ersten Morgenfrühe aus der Meerestiefe empor, und die Muschel öffnet ihren Mund und trinkt den Tau des Himmels und den Strahl von Sonne, Mond und Sternen und bildet die Perle aus dem Licht der Himmelsgestirne. Die Muschel aber hat zwei Schalen, zwischen denen man die Perle findet. [...] Unter dem Meer nun versteht man die Welt [...]. Die beiden Muschelschalen aber bedeuten das Alte und Neue Testament. In gleicher Weise bedeuten die Sonne, der Mond, die Sterne und der Tau den Heiligen Geist, der in die beiden Testamente Eingang fand; die Perle deutet auf unseren Erlöser Jesus Christus; er nämlich ist die kostbare Perle, die der Mensch gewinnen soll.¹³⁰



Abb. 13: Piero della Francesca: Montefeltro-Altarbild, 1472 – 1474, Tempera auf Holz, 251 × 172 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand

Über Mantegnas Madonna schweben gleich zwei Symbole heilsgeschichtlich und soteriologisch belangvoller Vorgänge. Zum einen ein gläserner Zylinder, der die Reinheit der jungfräulichen Empfängnis symbolisiert, zum anderen eine weiße Perle, die aufgrund der perspektivischen Anlage der Komposition ebenso wie in der Brera-Madonna Piero della Francescas zwischen Perle und Ei changiert, je nachdem welchen Standpunkt und welche Haltung man vor dem Gemälde einnimmt (Abb. 13).¹³¹ Die Perle verweist auf die Inkarnation, das kostbare Geschenk der Menschwerdung respektive der sichtbaren Materialisierung des göttlichen Logos, der in den Leib Mariens eingetreten ist, sich von diesem umkleiden ließ und sich wie die Perle in der Muschel zu einer konkreten Gestalt verdichtete.¹³²

129 Zu den Textvarianten und Übersetzungen des *Physiologus* im Mittelalter siehe Henkel 1976. Zur Rezeption des mittelalterlichen Tiersymbolismus und den Strategien zur Allegorisierung des Tierreiches in der Renaissance siehe Cohen 2008.

130 *Physiologus* 44.

131 Zur Wahrnehmungslenkung und der Semantisierung von Bildobjekten (hier Perle und Ei) durch das Changieren von Perspektive beziehungsweise die Ausrichtung der Komposition auf unterschiedliche Lagerrelationen vor dem Bild am Beispiel der Brera-Madonna siehe Wenzel 2007, S. 241 – 245.

132 Schulz 2017, S. 227 – 228.

In Verbindung mit der musikalischen Komponente des Engelsgesangs wird zudem deutlich, dass die amorphe Präexistenz des Logos nur dadurch Form annehmen konnte, weil durch Gabriel Gott selbst das Wort an Maria gerichtet hatte. Maria empfang den Logos als immaterielle Botschaft und gab ihm in ihrem erwählten Leib einen Resonanzraum, eine Stätte der Verdichtung.¹³³ Vom Nimbus über das Speichenrad zum Tondo verläuft eine morphologische Variation dieses Übertragungsmotivs der Formwerdung: Drei Kreisformen, drei Materialien, drei Medienwechsel. Ergänzt werden sie um die Korrelation von organischen, mineralischen und göttlichen Bedeutungsträgern.

Als zentrale symbolische Repräsentation des Organischen in seinen Potenzen von Fruchtbarkeit und Wachstum platziert Mantegna die unter anderem Zitronen und Pfirsiche tragende Fruchtgirlande bildparallel über dem Thron sowie zwischen den Pilastern als Markierung der Bildgrenze, die zwischen der imaginären Welt der Kunst und der externen Publikumswirklichkeit im Altarbereich verläuft.

Die Girlande kann als Symbol des heilsgeschichtlichen Triumphes gelesen werden, der die intime Gemeinschaft von Madonna und Christusknaben festlich betont und die soteriologische und ekklesiologische Fruchtbarkeitsdimension ihrer Verbindung exponiert.¹³⁴ Als Bildelement stellt sie die ephemere Festdekoration des kultischen Zentrums dar, das sich im hochrechteckigen Format der Mitteltafel mit den vergoldeten kannelierten, hölzernen Halbsäulen des Altarretabels und den gemalten bildeinwärts gestellten Pilastern zu einer Portalsituation fügt. Diese Schwellensituation lädt zwar durch die beinahe die gesamte Tafelbreite einnehmende Thronsockelzone die Betrachter:innen einerseits zum devotionalen Nähertreten ein, distanziert sie aber andererseits vom Geschehen durch die Untersicht und den Balustradencharakter.¹³⁵

Die Girlande besetzt innerhalb der morphologischen Dramaturgie die Position der organomorphen Spiegelung des im übertragenen Sinn fruchttragenden Marienleibes. Ihr sind neben den Gliedern einer Korallenkette, die bereits in sich den Passionsverweis enthält, eine lotrecht aufgehängte Öllampe sowie ein daran befestigtes zwischen Ei und Perle changierendes Objekt zugeordnet. Die ölfassende Schmiedearbeit birgt eine kleine Flamme, welche die Gegenwart des Heiligen Geistes symbolisiert, während sich an ihrer Bodenplatte ein gläserner Zylinder anschließt. Jede Materialkomponente führt einen weiteren organomorphen oder medialen Aspekt in die Wahrnehmung der Thronsituation ein. Die Koralle impliziert die Entstehung des Dauerhaften und Apotropäischen aus dem Tod,¹³⁶ Perle und Ei variieren die Dimension der Inkarnation und der Auferstehung, der Glaszylinder gemahnt an die kristalline respektive gläserne, also gefäßhafte

133 Daher auch die Analogisierung der Menschwerdung Gottes im Leib Mariens mit dem Vorgang der Kristallisation und Verdichtung. Zum Topos der Empfängnis des Logos durch das Ohr siehe Schreiner 2006, S. 40 – 42.

134 Zur reichen historisch gewachsenen Analogisierung und symbolischen Verknüpfung der Mutter- und Vermittlerschaft Marias mit der Kirche seit dem frühen Christentum und in der patristischen Literatur sowie den damit verbundenen Diskursen soteriologischer Hierarchisierung und Differenzierung siehe Greshake 2014, S. 121 – 163.

135 Hinsichtlich der medienreflexiven und gebrauchsfunktionalen Aspekte von nah- und/oder fernsichtbasierten Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeitslenkungen in den mittelalterlichen Bildkünsten und liturgischen Objektpraktiken und der sich darüber konstituierenden (rezeptionsästhetischen) Schwellenräume siehe Bogen 2013 sowie Jaritz 2002. Zur spezifischen Umsetzung einer medienreflexiven Interpretation der Bildaufgabe *Sacra Conversazione* und der dramaturgischen Lenkung des devotionalen Blicks im Altarbild von San Zeno siehe Campbell 2020, S.165 – 180.

136 Zur Funktion der Koralle als apotropäischer Talisman im Christentum siehe Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966, S. 41.

Beschaffenheit des Marienleibes, der transparent und wahrhaftig, rein und empfänglich ist für das Licht, das ihn durchquert ohne ihn durch Berührung zu entweihen.¹³⁷ Die Girlande wird also mit Materialien und Artefakten kombiniert sowie mit dem Element des Feuers ausgestattet, wodurch sie ihrerseits als Trägerin einer morphologischen Binnendramaturgie auftritt. In ihrer leitmotivischen Fortsetzung in den angrenzenden Seitentafeln trägt sie dazu bei, die Einheit des Kultraumes und der darin versammelten Heils- beziehungsweise andächtigen Festgemeinschaft zu betonen.

3.2.1 Vom Logos zum Eros. Material- und Sinnebenen der Verähnlichung

Durch die von Mantegna bereits in der Trias von Nimbus, Speichenrad und Tondo genutzte optische Überschneidung wird auch die Girlande mit ihren attribuierten Materialeinheiten zum Figurenprogramm des Frieses in Verbindung gesetzt. Dort sind es die reliefierten, in antikische Gewänder gekleideten und den Kontrapost des Christusknaben variierenden Eroten, die ein steinernes Girlandendouble von Schulter zu Schulter ausbreiten. Dadurch entsteht der Eindruck, sie würden aus den schlauchförmigen Enden ihrer Füllhörner die Früchte wie Wein aus Kelchen ausgießen, ein Motiv, das Mantegna entweder nach antiker Vorlage oder nach Abgüssen von antiken Sarkophagreliefs umgesetzt haben wird (Abb. 14–15).¹³⁸ Es ist wahrscheinlich, dass Mantegna Ende der 1450er Jahre noch von der umfangreichen Antikensammlung seines Lehrers Francesco Squarcione beziehungsweise den dort aus dem Antikenstudium gewonnenen Kenntnissen profitierte und ihm das Motiv aus diesem Kontext bekannt war, ebenso wie das dionysische Motiv der Eroten bei der Weinlese, das der Maler im Hintergrund seiner Darstellung des Heiligen Sebastian von 1459/60 als antikisierendes Relieffragment ins Bild einbringt (Abb. 16–17).

Auf der inhaltlichen Ebene ließe sich die Zusammenführung von antiken Eroten mit dem Christusknaben auch hinsichtlich der Fruchtbarkeitsthematik plausibilisieren. Adolf Greifenhagen hat in seiner Untersuchung der Darstellung griechischer Eroten als Teil von Dekorationsprogrammen auf Vasen und Reliefs darauf hingewiesen, dass der blumentragende (kindliche) Eros sowohl in der antiken Dichtung als auch der antiken Philosophie ein verbreitetes Motiv war: Der Lyriker Alkman läßt Eros wie ein spielendes Kind über Blumen wandeln. Sehr viel breiter führt den Gedanken der Dichter Agathon aus, der in Platons ‚Gastmahl‘ zum Lobe des Eros sagt: „So ist er also der Jüngste und der Zarteste; dazu aber auch geschmeidig an Gestalt. Denn er wäre nicht imstande, überall sich anzuschmiegen, noch unvermerkt in jede Seele einzutreten und sie dann wieder zu verlassen, wenn er un gelenk wäre. Für seine ebenmäßige und geschmeidige Gestalt aber ist ein starker Beweis die gute Form, die der Eros nach allgemeinem Zugeständnis ganz

137 Siehe zur mariologischen Kristallsymbolik Glau 2008.

138 Es ist zu vermuten, dass Mantegna sein Motiv dem Reliefschmuck eines Kindersarkophages entnommen hat. Wenn dem so wäre, was bisher reine Spekulation ist, wäre an die Stelle des kindlichen Kopfes, der oftmals zwischen den festontragenden Eroten als konventionelles Memorialzeichen platziert ist, der polychrome Marmortondo getreten. Damit hätte Mantegna auf sehr subtile Weise seiner *Sacra Conversazione* einen Verweis auf den Passionstod Christi beigefügt und diesen zugleich durch ein abstraktes Symbol der Inkarnation substituiert.

besonders besitzt: denn Formlosigkeit und Eros sind in ständigem Krieg miteinander. Auf blühende Farbe aber deutet, daß der Gott unter Blüten lebt (*ἡ κατ' ἀνθη διαίτα τοῦ θεοῦ*): denn in einem Körper oder einer Seele oder sonst einem Ding, das blütelos oder verblüht ist, weilt Eros nicht, wo aber eine blütenreiche und düftereiche Stätte ist, da läßt er sich nieder und bleibt.“¹³⁹

Das von Greifenhagen angeführte Platon-Zitat ist gerade für den christlichen Rahmen der Mitteltafel von großem Interesse, da hier, wie im christlichen Neuplatonismus generell, die Schönheit, die „ebenmäßige und geschmeidige Gestalt“, „die gute Form“, als signifikantes äußerliches Kennzeichen einer göttlichen Ordnungsmacht in Erscheinung tritt, die sich gegen formloses Chaos wendet. Auch die abschließende Bemerkung, dass Eros weder im Blütelosen noch im Verblühten weilt, läßt Mantegnas programmatische Akzentuierung des Fruchtereichtums der direkt über dem Christusknaben platzierten Girlande sehr stimmig erscheinen. Gestattete doch die Nähe zur Eros-Symbolik eine üppige Versinnlichung der Inkarnationsthematik im Bild.



Abb. 14: Detail aus Abbildung 8



Abb. 15: Relieffries von einem Sarkophagdeckel (Eroten mit Fruchtgirlanden rahmen in der Mitte einen Kinderkopf), 2. Hälfte 2. Jahrhundert, Marmor (lunensisch), 34 cm hoch, 112 cm breit, 8,7 cm tief (oben), Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Indem bestimmte Attribuierungen beziehungsweise gewisse Topoi der mythographischen und poetischen Schilderung des Erosknaben auf den Christusknaben übertragen und gleichzeitig die fundamentale Differenz zwischen beiden markiert wurde, wie im Falle Mantegnas durch jene von Fleisch und Stein, konnte die christliche Malerei und Ikonografie der Frührenaissance die antike Form geradezu als Multiplikator der christlichen Botschaft einsetzen. Dabei lag nicht

¹³⁹ Greifenhagen 1957, S. 7. Hervorhebungen im Original.

zuletzt die apologetische Berufung auf Origenes und dessen theologische Rede von Christus als himmlischem Eros nahe.¹⁴⁰



Abb. 16: Detail aus Andrea Mantegna: Der Heilige Sebastian, 1459–1460, Eitempera auf Pappelholz, 68 × 30 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien

140 Dölger 1950.

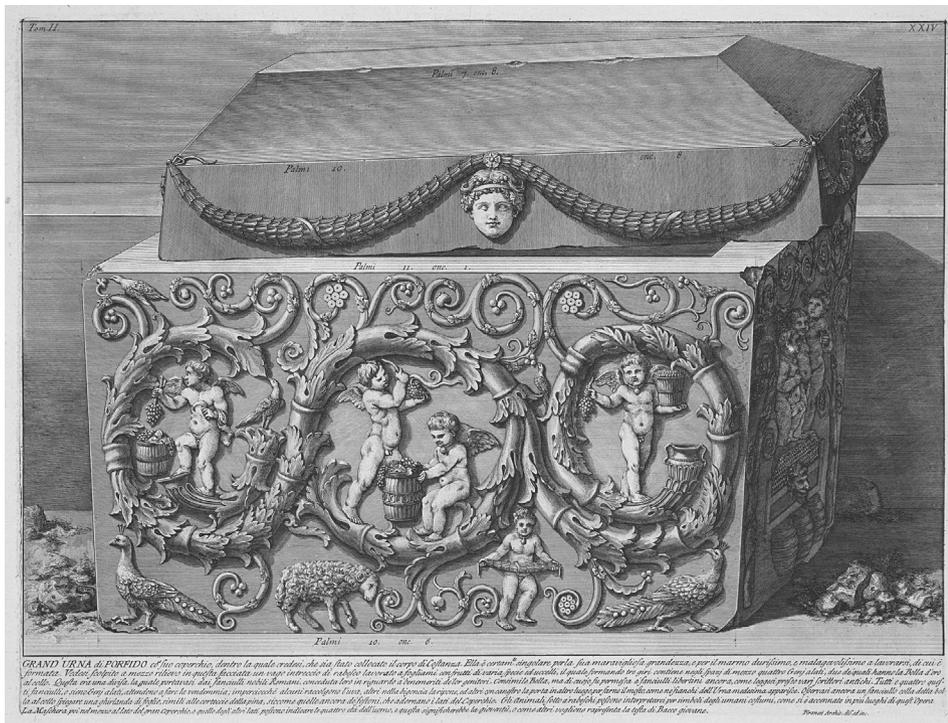


Abb. 17: Piranesi: Sarkophag der Constantina, Stirnseite: Eroten bei der Weinlese, Kupferstich

Während nun die Eroten in grauem Stein zwischen Eierstab und Architrav die Frieszone verlebendigen, rhythmisch zu Zweiergruppen gerahmt von Palmreliefs, vermehren sie als antike Präfigurationen der jubelnden, den Madonnenthron umgebenden Engel, ihrerseits „gleichsam wiederauferstandene Eroten“¹⁴¹, die Zahl und Gemeinschaft der Inkarnationszeugen.

Als Kontrast zu den steingrauen Eroten setzt Mantegna den polychromen Marmornebel ein, vor dem sich die Relieffiguren abheben wie Fossilien vor einer abstrakten mineralischen Schichtformation. Der zentrale Tondo steht vermittelnd zwischen den Farb- und Materialebenen, da er wie eine Farbpalette die Grundtöne der Früchte, der Skulpturen sowie der Engels- und Menschenkörper und ihrer Kleider enthält. Die Vielfarbigkeit als Eigenschaft des gemalten Tondos im Besonderen und der mineralischen Welt im Allgemeinen könnte als Anspielung auf die Herkunft der Farben beziehungsweise der Pigmente aus dem Stein zu verstehen sein. Neben der Inkarnationssymbolik wäre es dann ein kunstreflexives Statement, das sich mit diesem Bildelement verbindet.¹⁴² Sie alle kommunizieren Aspekte des eucharistischen Dialogs zwischen dem Amorphen und dem Organomorphen.

Der Umstand, dass die *San Zeno-Madonna* einen imaginierten Kultraum von ambivalenter Fruchtbarkeit besetzt, der wechselseitige Bezugnahmen von Fleisch und Stein, Skulptiertem und

141 Rothes 2013, S. 50.

142 Zur Darstellung polychromer Farbnebel in der frühneuzeitlichen Andachtsmalerei und ihrer Rolle als Schau- und Reflexionsebenen einer alchemisch konnotierten Selbstbetrachtung und -ergündung der Malerei siehe jüngst Rath 2020.

Gewachsenem aufbietet, scheint ein bestimmtes Verständnis des Verhältnisses von Natur und Göttlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Die Erogen des Relieffrieses werden von dem neopaganen, christlichen Künstler Mantegna als Zeugen des christlichen Heilsmysteriums aufgerufen. Sie treten nicht nur als Repräsentanten der paganen Religiosität und Kultwelt in Erscheinung, die zumindest in ihrer Mythologie als verbindliches Sinn- und Glaubenskonzept als überwunden zu gelten hatte, sondern dienen darüber hinaus als mythopoetischer Akzent des christlichen Kultus sowie als narrative und historisierende Instanz ihrer Verlebendigung.¹⁴³ Ihre Potenz ist zwar versteinert und Erinnerungszeichen geworden, integriert in den jublierenden Chor der christlichen Zeugen, aber ihre Passivität ist eine relative. Mantegna restauriert sie als Initiationsautoritäten, die einstmals der Einweihung in die antiken Mysterien beiwohnten und nun einem christlichen Kultinteresse dienen und huldigen.

Dabei argumentiert der Künstler durch das Material. Die Erogen sind nicht in Fleisch und Blut anwesend, sondern – durch die Distanzierungsgewalt des Steins ästhetisch und semantisch vermittelt – als Imitate des Lebendigen. Ihm geht es weniger um eine Strategie der Überwindung als um jene der Symbiose und Integration, die durch die Hand des Künstlers umgesetzt wird. Das antike Kultensemble der girlandentragenden Erogen, ihre Autorität und ihre Vitalität konstituiert Mantegna über ihren Ort innerhalb der Komposition.¹⁴⁴ Als steinerne Festgemeinschaft übernehmen sie eine zentrale Rolle in der morphologischen Dramaturgie, indem sie jene intakte Architektur als vermeintlich antiken Kultraum beglaubigen, der nun den christlichen Protagonisten Unterkunft gewährt und ihnen, so die Suggestion für die gebildeten Betrachter:innen des 15. Jahrhunderts, die historische Würde der legitimen Erben und Nachfolger der Antike verleiht.

Wenn man, wie Felix Thürlemann, die Kommunikationsebenen zwischen Vorder-, Mittel-, und Hintergrund als hierarchisierte Register deutet, die den Raum semantisch gliedern, dann resultiert daraus nicht allein die Platzierung der Antike im Hinter- und die des Christentums im Vordergrund.¹⁴⁵ Es ergibt sich darüber hinaus die Möglichkeit, die Registerabfolge als sukzessiv entfaltete, typologische Verlebendigungstendenz zu lesen. Dann würde, was Stein ist, sich zu Fleisch und Pflanze umbilden beziehungsweise dazu umgebildet werden. Im Vordergrund wäre demzufolge die Zone der musizierenden Engel und der sie überfangenden Fruchtgirlande als zum Leben erweckte Frieszone zu begreifen. Damit hätte Mantegna kompositorisch zwei Semantisierungsstrategien umgesetzt. Die Engel können demzufolge als Gegenentwurf und Überwindung einer ähnlichen Konfiguration betrachtet werden (vergleichbar der formalen und ontologischen Differenz zwischen Licht und Schatten) oder als Endresultat einer Metamorphose vom heidnischen Mysteriendiener zum himmlischen Boten der christlichen Wahrheit. Für die letztere Version spricht auch, dass Mantegna ein leitmotivisches Interesse an der Umkehrung des Medusa-Effektes besitzt. Hinter- und Vordergrund, antikes und christliches Register stehen in der Tendenz der Verlebendigung des Steins als Sinnbild der Verwandlung des Toten ins Lebendige.¹⁴⁶

¹⁴³ Zillig 2015.

¹⁴⁴ Zum Motiv der girlandentragenden Erogen im Kontext der antiken Sarkophagikonografie siehe Matz 1958, S. 45–116.

¹⁴⁵ Thürlemann 1990, S. 94–102.

¹⁴⁶ Siehe überblickshaft zur ausgiebigen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Verlebendigungstopoi in der europäischen Kunstgeschichte Stoichita 2011, S. 37–51.

3.2.2 Die schöpferische Unruhe der Materie als Bildthema

Mit dem Bildelement der Koralle, die zur Ausstattung der Fruchtgirlande gehört, ist nun ebenfalls ein Verwandlungsprozess impliziert. Die Koralle verdankt Ovids Metamorphosen zufolge ihre Entstehung dem Tod der Medusa, die denen, die sie anblickten, den Tod durch Versteinierung brachte. Ihr ins Meer tropfendes Blut ließ einen neuen Organismus entstehen, der, wenn er im Licht der Sonne stirbt und verhärtet, eine heilende Kraft und apotropäische Wirkung erhält, was ihn zum Passions- und Heilssymbol werden ließ.

Es ist eine Pathosformel der Morphogenese, die Mantegna in ihrem christologischen Gehalt durch einen Materialdialog gestaltet. Dieser Dialog verläuft in Vermittlung des Mittelgrundes. Die Madonna und der Christusknabe bilden das Figurenpar des Ausgleichs, einen eigenen hylemorphistischen Komplex.¹⁴⁷ Der Tempel-Pavillon ist nicht primär der Ort der Empfängnis, sondern jener der Epiphanie. Dennoch überblendet Mantegna mit seiner antikischen Halle mit Kassettendach und dem umlaufenden, durch die Kolonnade sichtbaren Rosenhain die Orte von Empfängnis und Präsentation, Epiphanie und Anbetung sowie die Bildsujets *hortus conclusus* und *Sacra Conversazione*.

Die thronende Madonna fungiert bei Mantegna nicht mehr ausschließlich als singulärer Körper, sondern als Mediator zwischen Material- und Sinnebenen. Für Mantegna unterhält sie Beziehungen und vor allem Austauschprozesse mit ihrer Umwelt, die sich nicht im statischen System herkömmlicher Attribuierung erschöpfen. Thron und Tempel, Figureschmuck und Vegetation werden als Fortführungen und Erweiterungen des Madonnenleibes und demzufolge als mediale Auffächerung und Diversifizierung des Körperlichen im Mineralischen und Vegetabilen angelegt. Die thronende Madonna bildet mit ihrem Kind ein potentielles Organisationsmuster für die morphologischen Resonanzen. Sie ist der Lebensbrunnen, dessen Erzeugnis die Grenze zwischen Tod und Leben überspielt, verschiebt und umdeutet.

In ihrer Gegenwart versammeln und verdichten sich die Formen der Natur und Kunst. Die Madonnenmalerei ist der Ort, an dem sich die Künstler zu diesen Relationen und Spekulationen verhalten können. So wie nun allerdings die einzelnen natürlichen Erscheinungen von der vollen Wirklichkeit des Werdens durchdrungen sind und den Geist zu höheren Einsichten bewegen können, verteilen sich verschiedene Aspekte des Heilmysteriums, das in der irdischen und zeitlichen Gestalt der Gottesmutter Wirksamkeit erlangt, auf organische und anorganische, natürliche und künstliche Teilmanifestationen. Der mineralische Impuls des antiken Erosenfrieses mit der Festgirlande und dem Marmortondo wird durch die Vermittlung der Madonna-Kind-Gruppe auf das Mysterium der Inkarnation bezogen.

¹⁴⁷ Zur aristotelischen Reproduktionstheorie und dem damit korrelierten Substanzkonzept siehe Soardi 2017.

Der Tondo birgt, so die These, in Gestalt der von ihm eingefassten polychromen Marmorintarsie *in abstracto* die Unruhe der Materie, die sich nach der Form sehnt, die ihr nur auf göttlichen Beschluss verliehen werden kann. In Maria hat der Logos seine Gestalt erhalten, nur durch sie konnte er in die Welt gelangen. Inkarnation ist Ereignis und Prozess zugleich, hier wird die Vereinigung des Absoluten mit dem Partikularen vollzogen, ohne dass diese sich vermischen. Daher spricht die Zweinaturenlehre davon, dass Christus *wahrer Mensch* und *wahrer Gott* sei, unvermischt, unverwandelt, ungetrennt, ungesondert.¹⁴⁸

In der *San-Zeno-Madonna* wird dieser Dynamik aus Verdichten und Ausdehnen durch eine Vervielfältigung von Texturen des Wachstums und der Formübertragung Ausdruck verliehen.¹⁴⁹ Der mineralische Impuls wird in seiner Polarität von definierter Form (Eroten, Feston) und amorpher Abstraktion (polychrome Marmorpartien) durch die Throngruppe an den Vordergrund weitergegeben, wo er vom Stein zu Frucht und (Frucht-)Fleisch, zu Koralle, Glas, Perle und Feuer verlebendigt und umgeformt wird. Die Madonna mit Kind ist eine Umwandlungszone und ein morphologischer Schwellenraum. Mantegna zeigt keine stufenweise Metamorphose der Stoffe oder Elemente. Er deutet lediglich durch Analogie und Überschneidung an, dass das eine im anderen erneut erscheint, nun allerdings verwandelt in andere Materien und Materialien und ergänzt um neue Kräfte (wie z.B. das Feuer). Doch gemeinsam bilden diese Elemente, Stoffe und Objekte den einen Kultraum der *Sacra Conversazione*.

148 Zur historischen Genese des zentralen theologischen Postulats der Zweinaturenlehre in Abgrenzung von Arianismus, Monophysitismus und Nestorianismus im Kontext der Debatten und Konflikte im Vorfeld des Konzils von Chalcedon siehe Leuenberger-Wenger 2019, S. 69–101. Hinsichtlich der christologischen Kontroverse zwischen Cyrillus von Alexandria und Nestorius von Konstantinopel siehe Lange 2012, S. 52–76 und zur christologischen Stellungnahme des Konzils von Chalcedon siehe ebd., S. 128–136.

149 Es ist das intelligible Universale, das im allegorischen Raum der Kunst naturalisiert wird. Dadurch wird es allerdings nicht in die elaborierten Einzelformen eingeschlossen und auf diese reduziert, sondern im Konzept der morphologischen Resonanzen als zirkulierende Referenz in Bewegung versetzt. Nicht das Einzelne bindet die Bedeutung, sondern im Nachvollzug der Übertragungen und Variationen, der organischen und anorganischen Zustände und Tendenzen, entsteht überhaupt erst die Aussage.

3.3 Die Madonna della Vittoria

Eine vergleichbar komplexe Bildkomposition stellt die *Madonna della Vittoria* dar (Abb. 18). Francesco II. Gonzaga hatte das Gemälde als Devotionsbild bei Mantegna anlässlich seines ruhmreichen Sieges in der Schlacht bei Fornovo vom 6. Juli 1495 in Auftrag gegeben. Anstatt von einer antikisierenden Tempelarchitektur wird die Gottesmutter von einer vegetabilen Apsis umgeben. Der Erzengel Michael, der die rechte Hand auf die Parierstange seines Schwertes stützt und der Heilige Longinus, der seine zerbrochene Lanze gegen die rechte Schulter lehnt, flankieren die auf einem reliefierten Sockel thronende Madonna und ergreifen mit jeweils einer Hand ihren Mantel, um ihn schützend über dem seitlich vor dem Thron knienden und mit einem Lächeln den Segen der Gottesmutter empfangenden *Condottiere* und der ihm gegenüber auf der anderen Thronseite und ebenfalls knienden Heiligen Elisabeth, der Namenspatronin seiner Gemahlin Isabella d'Este, aufzuspannen. Elisabeths Sohn, Johannes der Täufer, den Mantegna als mit Christus gleichaltrigen Knaben zeigt, der auf dem Thronsockel steht, wird ebenso vom Mantel der Madonna überfangen. In seiner Linken hält er den filigranen Kreuzstab samt beschriebenen Zettel (ECCE/AGNVS/DEI ECCE/Q[VI] TOLL/IT P[ECCATA] M[VNDI]), während er die geöffnete Rechte grüßend und weisend zum Christusknaben emporhebt, auf den auch sein Blick gerichtet ist.

Hinter dem Erzengel Michael steht der Apostel Andreas, der Schutzheilige Mantuas, mit einem hoch aufragenden Kreuzstab. Auf der gegenüberliegenden Seite ist hinter Longinus der mit einem Helm und einer langen roten Lanze bewehrte Heilige Georg zu erkennen. Allerdings sind von beiden Figuren nur die Köpfe sichtbar. Die vollfigurige Ansicht der Stehenden ist den heiligen Kriegerinnen vorbehalten: Michael, dem Heerführer der himmlischen Heerscharen, der diese am Tag des Jüngsten Gerichts gegen den Antichristen anführen wird und Longinus, dem römischen Centurio, der Christus am Tag seiner Kreuzigung auf Befehl des Pilatus die Seitenwunde zufügte und der, nachdem das aus der Wunde austretende Blut seine Augen benetzt hatte, sein durch Alter oder Krankheit stark geschwächtes Sehvermögen in voller Kraft zurückerlangte, woraufhin er Jesus als den Gottessohn er- und bekannte.¹⁵⁰

Diese beiden Soldaten bezeugen die Frömmigkeit des ebenfalls in militärischen Diensten stehenden Stifters Francesco, der als *Condottierre* den Venezianern beistand und als Mitstreiter in der Heiligen Liga von 1495 jenen bedeutenden Sieg gegen die französischen Invasoren erringen konnte, weil er sich der gnädigen Fürsprache der Gottesmutter und der Heiligen anvertraut hatte. So zumindest die bildpropagandistische Aussageabsicht der Stiftung.¹⁵¹ Mantegnas Bildaufbau zeugt von einer doppelten Ummantelungssituation. Zum einen ist seine Madonna in der ikonografischen Rolle der Schutzmantelmadonna ausgeführt, zum anderen wird ihre Mantelfunktion durch die das gesamte Bildpersonal überfangende Apsis beziehungsweise Apsiskalotte aufgegriffen und ausgeweitet.

150 Mt 27,54; Mk 15,39. Siehe exemplarisch zur Rezeption und Adaption der Longinus-Legende im geistlichen Theater des Mittelalters und der beginnenden Frühen Neuzeit Knippenberg 1990.

151 Eine immer noch lesenswerte und mit historischen Quellentexte arbeitende, komprimierte Darstellung der Entstehungsumstände von Mantegnas *Madonna della Vittoria* (einschließlich der Prozession, in deren Rahmen sie der Öffentlichkeit Mantuas präsentiert wurde) findet sich bei Lauts 1947.

3. THRONENDE MADONNEN

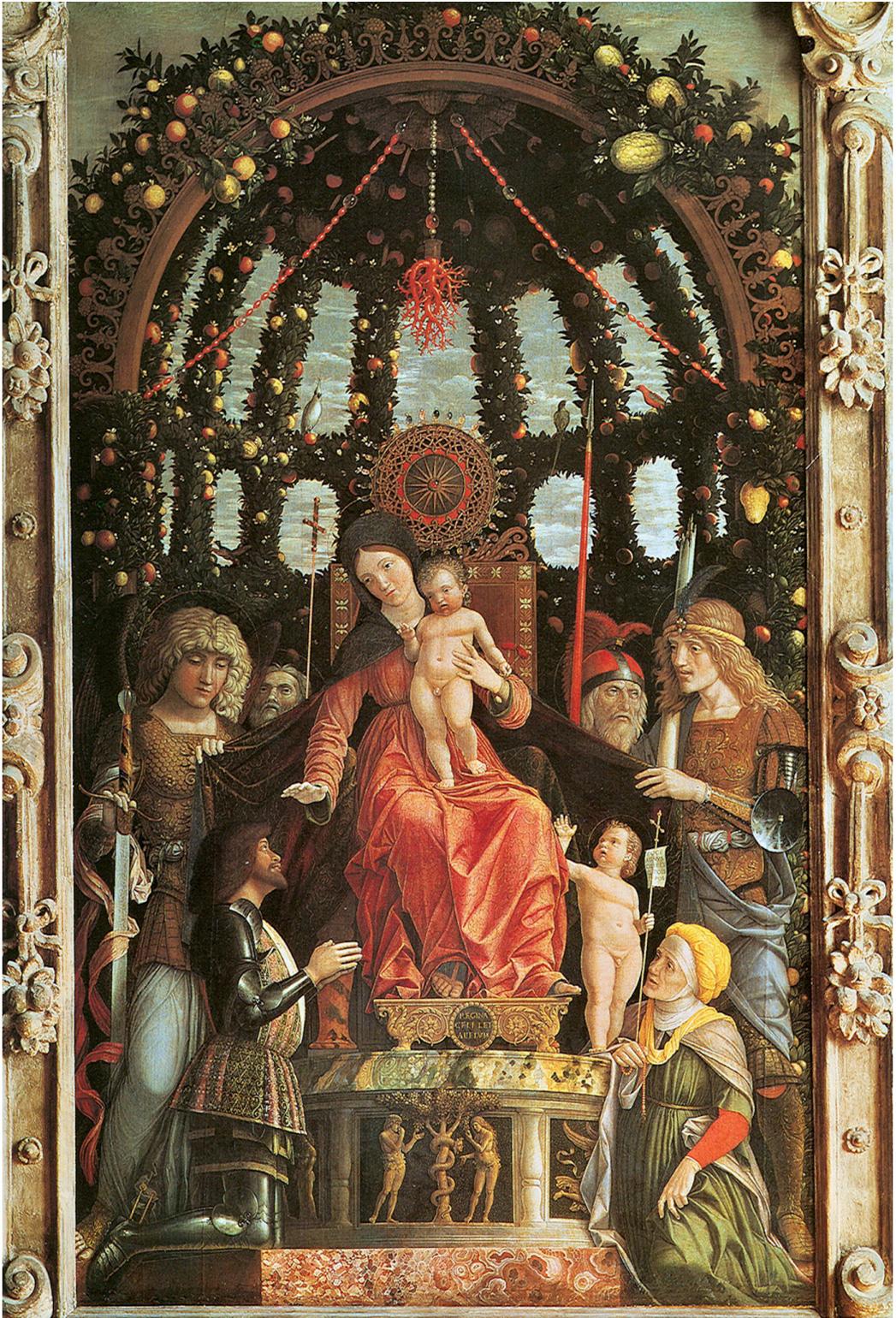


Abb. 18: Andrea Mantegna: Madonna della Vittoria, 1495–96, Eitempera auf Leinwand, 285 × 168 cm, Musée du Louvre, Paris

Wieder werden Umformungen heiliger Attribute in organische Materialien inszeniert, während die als Grisailen ausgeführten Figurenreliefs der Thronsockelzone buchstäblich über ihren definierten Rahmen hinauswachsen. Dies gilt vor allem für das im Mittelfeld der Thronsockelzone platzierte Basrelief, das den Sündenfall zeigt, jenen Augenblick, in dem Adam die verbotene Frucht kostet (Abb. 19). Bemerkenswert an Mantegnas Materialumgang ist hier die Idee eines in der Praxis undurchführbaren vergoldeten Bronzereliefs auf einem grünen, mit feinen weißen Einschlüssen gesprenkelten Marmor- oder Granitgrund.¹⁵² Mantegna zelebriert hier im Detail die Fähigkeit der Malerei, Dinge und Konstellationen darzustellen, die auf materieller Ebene keine Entsprechung in der Erfahrungswirklichkeit der Betrachter:innen besitzen.

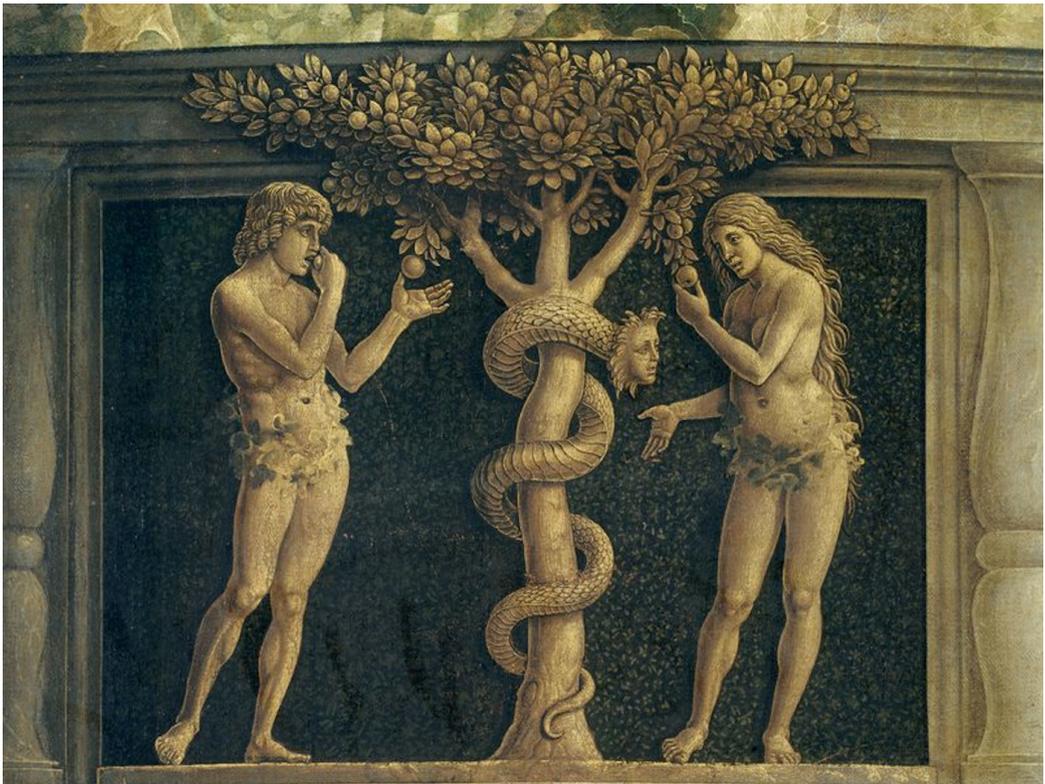


Abb. 19: Detail aus Abbildung 18

Doch dabei lässt er es nicht bewenden. Mantegna entzieht großflächig die angrenzenden Relieffelder der Thronsockelzone den Blicken der Betrachter:innen und hinterlässt dennoch genug Indizien, um die jeweiligen Sujets zu identifizieren. So ist im linken Feld eine stehende, nackte männliche Figur zu erahnen, der eine bekleidete Figur gegenübersteht, die mit ihrer rechten, einen Griffel führenden Hand die Brust des Nackten zu modellieren scheint. Reichen bereits

¹⁵² Zu Mantegnas Vorliebe, ungewöhnliche oder gar undurchführbare Materialkombinationen in seinen Inszenierungen zu präsentieren und darüber hinaus auch imaginäre Gesteine zu erfinden siehe Jones 1987.

diese wenigen Details aus, um in der Szene eine Darstellung der Erschaffung Adams durch den biblischen Schöpfergott zu vermuten, der im Begriff ist, seine aus Lehm geformte *imago* zu vollenden, sind auf dem äußeren rechten Relieffeld ein rechtes, wohl im Laufen begriffenes Bein, wehende antikische Gewänder und ein Flügelpaar zu erkennen.

Aufgrund der konventionellen (westlichen) Leserichtung von links nach rechts und in Kenntnis der Chronologie der Ereignisse im Buch *Genesis* muss es sich hier um die Vertreibung des Stammelternpaares aus dem Paradies handeln, was wiederum bedeuten würde, dass die zu sehenden Flügel dem Erzengel Michael gehören, der somit zweimal in Mantegnas Gemälde und zwar in verschiedenen materiellen Zuständen vorkäme. Man greift nicht zu hoch, wenn man in diesen Details Mantegnas kunst- und medienreflexive Spielfreude am Werk sieht. Des Erzengels reliefiertes Alter Ego verschwindet nämlich nicht irgendwie aus dem Bild, sondern entzieht sich der Einsehbarkeit durch sein Entschwinden hinter einem Vorhang. Bei diesem Vorhang handelt es sich um eine Stoffpartie des Umhangs der Heiligen Elisabeth, der sich während des Niederknien über den Thronsockel gelegt hat und zugleich einen respektvollen Abstand in Analogie zum Verhüllen der Hände angesichts des Heiligen gewährleistet. Auch dem Johannesknaben dient die Stoffbahn als demutsvoll distanzierendes Fundament.

Ist der Madonnenmantel aufgespannt und lässt Sichtbarkeit und Sichtbarbleiben zu, dient der Umhang der Heiligen dem entgegengerichteten Zweck. Und während der aktiv handelnde Schöpfergott von Francescos prachtvolltem Harnisch fast vollständig verdeckt wird, gibt Mantegna noch exakt das zu sehen, was ihn als göttlichen Künstler deutbar werden lässt: die Hand und den Griffel.¹⁵³ Beide inszenatorischen Varianten, sowohl die mittels eines Werkzeugs modellierende Hand als auch das verhüllende Textil, implizieren die Möglichkeit, das Gemälde selbst als Medienbühne zu reflektieren, auf der Materialitäten und Texturen gemäß der Kenntnisse, Fertigkeiten und Absichten des Malers in Erscheinung treten oder angedeutet werden. Dabei steht die modellierende Hand der mit einem Griffel zeichnenden und mit einem Pinsel malenden Hand motivisch sehr nahe. So setzt sich Mantegna andeutungsweise und durchaus respektvoll in Beziehung zur Bildhauerei, einem anderen Handwerk, welches dem weiten Bedeutungs- und Materialhorizont des Steinernen zutiefst verbunden ist.

Die Vorhangsymbolik verweist wiederum nicht ausschließlich auf die Tücken der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung, wenn es um die Markierung der Präsenz des Göttlichen und Heiligen geht, sondern auf den quasi-epiphanischen Charakter der Kunst selbst, die zu ihren eigenen Konditionen nicht nur einzelne Dinge imitiert oder erfindet, sondern ganze Welten erschafft und gegebenenfalls auch sichtbar zu machen vermag, was sich bisher keinem Auge zeigte. Wie viel sich in der Malerei Mantegnas um das Detail als morphologisches Beziehungsmodul dreht, offenbart der Blick auf die jeweiligen Musterungen von Marmor und Textil. Die Relieffelder der Thronsockelzone sind ober- und unterhalb begrenzt durch zwei breite Marmorstreifen. Der obere kombiniert Gelb- und Grüntöne, während der untere Rot-, Weiß- und Brauntöne in dichten Verwirbelungen, in strömenden Nebel-, Wolken- und Wellenformen arrangiert. Diese Muster

153 Zum ikonografischen Status des Griffels als Attribut des Bildhauers in der Porträtkunst der Frühen Neuzeit siehe Kanzenbach 2007, S. 124–164.

finden sich auch in der Gewandung Mariens aufgegriffen: in ihrem roten Kleid ebenso wie in ihrem mit einer Kapuze versehenen dunklen Umhang (Abb. 20). Dadurch ist die Gottesmutter eingehüllt in einen Reigen sich leitmotivisch wiederholender Formen, die wohl nicht zuletzt den Thron als Objekt und das Thronen als königlichen *modus operandi* hervorheben und überblenden sollen, denn schließlich akzentuiert auch die golden gerahmte Plakette des Schemels mit der Inschrift „REGINA/CELI LET./ALLELVIA“, den Aspekt der himmlischen Regentschaft, die von Mantegna als Einheit von Körper und Thron, von Form und Sinn, Materialität und Motiv begriffen und gestaltet wird.

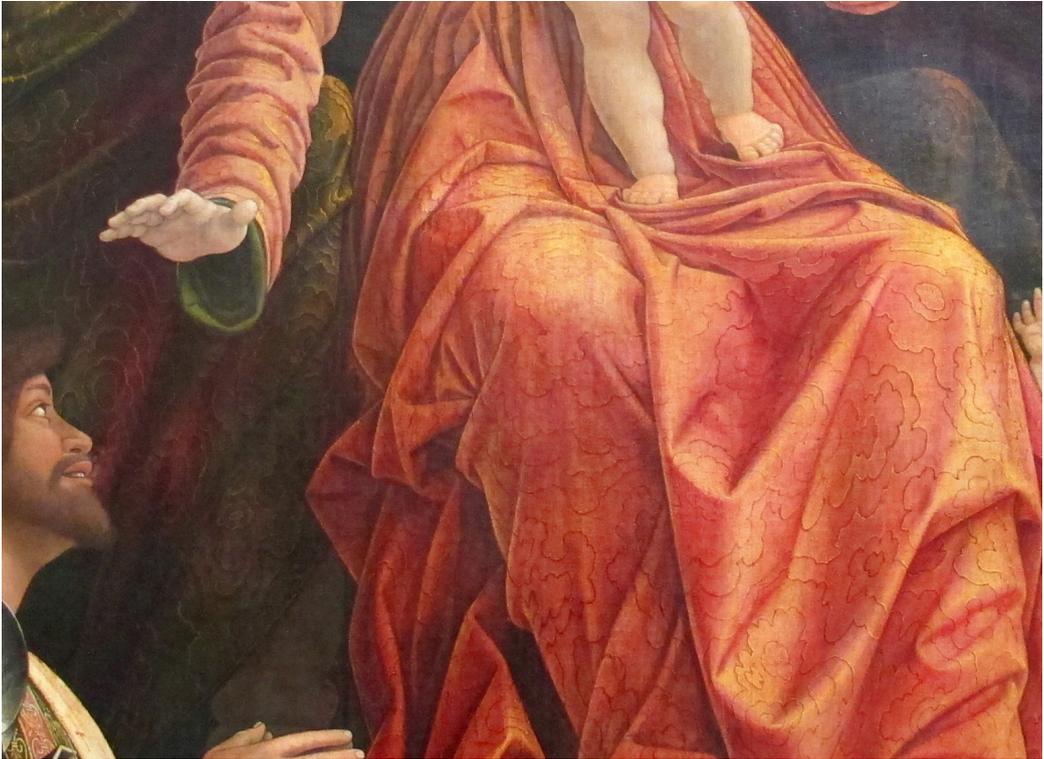


Abb. 20: Detail aus Abbildung 18

Im Unterschied zu dem die Thronende überfangenden Festschmuck im Altarbild von San Zeno, wählte Mantegna diesmal statt einer Frucht- eine Korallengirlande, die Nuancen von organischer Fruchtbarkeit mit Zuständen von anorganischer Fossilisierung und Transformation zusammenführt, um das semantische bildinterne Netz aus Heils-, Natur- und Kunstwahrheiten anzudeuten. Die Madonna ist zwischen dem auf Marmor- beziehungsweise Granitgrund aufgebrachten Sündenfallrelief und dem über dem Thron prangenden Korallenbaum platziert und bildet mit ihnen eine markante Vertikale, die zwei Pole zu einer inhaltlichen und formalen Einheit verbindet. Von unten dringt der mineralische Impuls aus dem kompakten Modul des Thronsockels durch den Marienleib nach oben zum Korallenbaum, der seinerseits, so suggeriert es die Inszenierung, kopfüber sein kreuzförmig verzweigtes Astwerk, von oben nach unten wuchern lässt und auf diese Weise die Wachstumsrichtung umkehrt und dem goldenen Paradiesbaum der Thronsockelzone entgegenstrebt (Abb. 21).

Gemeinsam ist somit beiden die Ausrichtung auf die Madonna. Ihr Leib adressiert und vermittelt einen Medien- und Materialwechsel, von Metall zu Koralle, vom kunstvoll verlebendigten Artefakt zum petrifizierten Organismus. In der Vertikale verdichtet sich durch diese morphologische Diversität auch das zentrale Thema des Wachsens und der Wandlung, an dem das pflanzliche, das animalische und das mineralische Naturreich teilhaben.¹⁵⁴ Der reliefierte Baum, das Korallengeflecht und die vegetabile Apsisarchitektur konstituieren ein Garten-Thron-Altar-Ensemble, das verschiedene materielle Texturen unter unterschiedlichen morphologischen Aspekten zusammenführt.¹⁵⁵

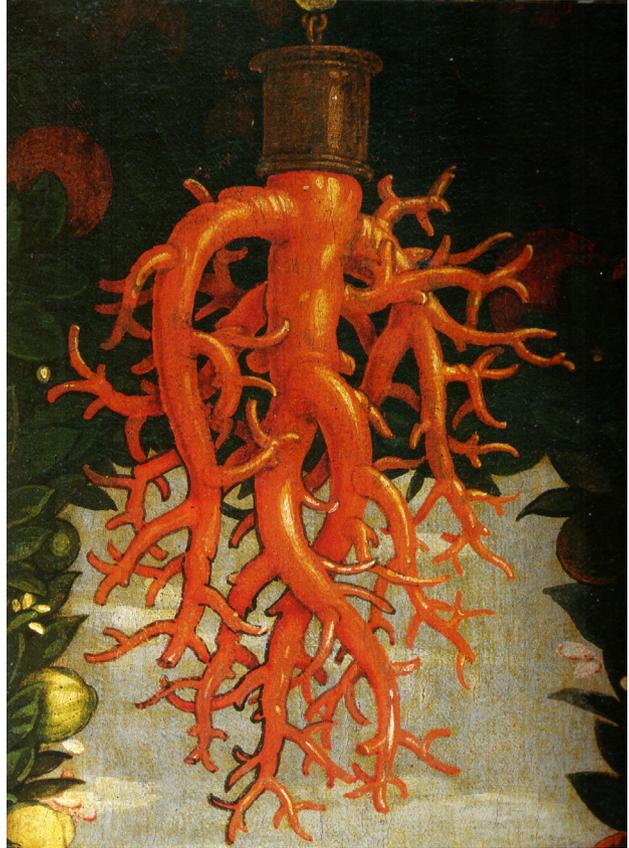


Abb. 21: Detail aus Abbildung 18

¹⁵⁴ Wamberg 2006, S. 50–51.

¹⁵⁵ Die thomistische Ästhetik konzipiert unter dem Begriff des Organismus „die konkrete Synthese von Materie und Form“ (Eco 2007, S. 128) und gerade nicht den Prozess der Ablösung und Verdrängung. Entscheidend ist die lebendige Verwobenheit von Essenz und Existenz, von wesenhafter Disposition und individueller Charakteristik natürlicher Erscheinung. Form und Materie vereinen sich demzufolge in einem Existenzakt und nicht in einer statischen Konstellation. Leben lässt sich demnach nur aus dem Nachvollzug seines aktiven Selbstvollzugs verstehen.

3.4 Vom Organismus zum Artefakt et vice versa. Zu den grenzüberspielenden Tendenzen in der Materialinszenierung Mantegnas

Blickt man auf die morphologischen Signaturen des Wachstums bei Mantegna, so verbinden sich die künstlichen und die natürlichen Komponenten, Organismus und Artefakt, zu einer solchen Figurendynamik des Wucherns. Wenn das vergoldete Bronzerelief des Thronsockels den Marmorrand des Relieffeldes überwuchert, geschieht dies einerseits, um die Relevanz des Sündenfalls an den Marienleib und den Christusknaben zu adressieren, da es die Mutterschaft Gottes ist,¹⁵⁶ seine heilbringende, erlösende Fruchtbarkeit, die im Tod erblühen wird und als dessen Zeichen die beiden roten Rosen in der rechten Hand Christi fungieren, andererseits, um durch den Material- und Medienwechsel (von Marmor/Metall zu Fleisch) das Überspielen der Materialgrenzen zu implizieren.

Es ist diese subtile Lust an der leitmotivisch wiederkehrenden Grenzüberspielung, am Andeuten von Potentialen zur Verlebendigung des vermeintlich Toten und Starren, die in nahezu allen Madonnenbildnissen Mantegnas eine signifikante Rolle spielt. Mantegna reiht nicht einfach schematisch Attribute aneinander, sondern er implementiert ihrer Anordnung und Ausführung eine kunstreflexive Ebene, die nicht zuletzt der Apotheose der Kunst dienen soll, vor allem der Malerei. Das Heilige, das als Thema und Motiv ins Bild gelangt, steht nie einfach nur für sich selbst. Es ist hineingenommen in eine ästhetische Programmatik und bildet den Auftakt zu einer Sensibilisierung der Betrachter:innen für das imitierte Material (Marmor, Holz, Edelmetall, Eisen etc.), nicht allein als Träger allegorischer religiöser Bedeutungsebenen, sondern auch als die auf das Verhältnis von Natur und Kunst anspielende narrative Instanz. Was hier erzählt wird, ist keine konkrete lineare Geschichte. Vielmehr handelt es sich um die vielfältig variierte Grundidee, dass Form eine Geschichte besitzt und sich bestimmten Bedingungen verdankt und dies gilt für die Entstehung der natürlichen Erscheinungsformen ebenso wie für die Werke der Kunst.

Die jeweilige Form oder vermeintliche Formlosigkeit eines Bildgegenstandes respektive Bildelementes konnte das zeitgenössische Publikum zu der Frage motivieren, unter welchen Bedingungen sich eine solche Form wohl in der Natur gebildet haben mochte und ob dies überhaupt möglich sei. In diesem Sinne ist Form, vor allem dann, wenn sie wie bei Mantegna zwischen Stillstand und Bewegung, Artefakt und Organismus changiert oder die Herkunft des Einen aus dem Anderen zu suggerieren scheint, eine doppelte Einladung: zum einen zur Befragung der Kunst, was ihre Motive sind, einen Gegenstand gerade so und nicht anders zu zeigen und zum anderen, nach der Differenz von Natur und Kunst zu fragen.

156 Zur theologischen, vornehmlich eschatologischen Erörterung der Mutterschaft Gottes im mariologischen Kontext siehe Bechina 1998, S. 175–181.

Die über dem Haupt der Madonna platzierte Koralle, die schon in frühchristlicher Zeit in den Katakomben die Darstellung von Maria und Christus begleitete,¹⁵⁷ bildet dazu das morphologische Äquivalent und gemahnt an das Wachstum im Unbelebten. Mit seinen herabwuchernden Kreuzarmen, seiner Baumhaftigkeit, die in der Antike dazu führte, dass der animalische Organismus als Pflanze kategorisiert wurde, strebt er nicht nur der Madonna, sondern auch dem antwortenden Baum der Erkenntnis entgegen. Angefangen von der Spirale des Schlangenleibes über die Vertikale des Stamms bis zum ausgestreckten Dach der Baumkrone verknüpft der Thron die Weisen des Wachsens in Pflanze, Fleisch, Metall und Stein. Alles scheint in der Lage, sich zu bewegen und durch diese implizite Fähigkeit zum Ortswechsel ein klassisches aristotelisches Kriterium von Lebendigkeit zu besitzen oder besessen zu haben.

Das Wachsen selbst wird von Mantegna in verschiedenen Stoffen gestaltet, sodass ein Dynamogramm der Texturen und Medien entsteht, welches die Weitergabe von Bewegungsimpulsen, das Kombinieren offener Formen (Pflanzen) und geschlossener Formen (Steine) umfasst. Dabei bringt die Koralle auch den Aspekt ihrer Teilhabe an zwei Welten ins Spiel: an Natur und Kunst. Den vielfältigen Techniken, Motiven, Medien und Objektklassen der Korallenverarbeitung und der Applikation von Korallen sowie ihrer späteren Popularität als Sammlungsobjekt in Naturalienkabinetten und Wunderkammern kann hier nicht näher nachgegangen werden. Es sei nur daran erinnert, dass die Koralle im fossilisierten Zustand, ihr Skelett, durch begabte Bildschnitzer in diverse Formen gebracht und oftmals mit anderen kostbaren, symbolisch belangvollen Materialien und Formen kombiniert wurde.¹⁵⁸ Die Koralle bot dabei die Möglichkeit, ihr eine völlig neue Form zu geben oder die Form- und Strukturvorgaben der naturwüchsigen Vorlage aufzugreifen, das darin angelegte Bild zu erkennen und durch den gestalterischen Eingriff herauszuarbeiten und zu betonen. Sie konnte sowohl im Bereich der *Naturalia* als auch der *Artificialia* ausgestellt werden, wodurch ihr Status als „Naturform, die als solche schon Kunst ist, ein Mittleres zwischen erstem (mineralischem) und zweitem (pflanzlichem) wie schließlich auch drittem (tierischem) Naturreich“¹⁵⁹ augenfällig wurde.

Wie so oft bei Mantegna erscheinen sowohl ungestaltetes Material als auch von Menschenhand gestaltete Form im Bild. In der *Madonna della Vittoria* ist es die Koralle, die innerhalb des festlichen Ensembles des den Thron überfangenden und schmückenden Beiwerkes hervorleuchtet und nun, wie bereits über dem Haupt der San Zeno-Madonna, von Perlen und Glas(kugeln) flankiert und umgeben ist. Das filigrane Konstrukt strotzt durch seine Materialwahl vor Passions-, Auferstehungs- und Inkarnationssymbolik. Diesmal ist Mantegna, was die Betonung einer naturkundlichen und allegorischen Kopplung betrifft, noch deutlicher geworden und hat die Perlen unmissverständlich mit ihrer Herkunft aus der Muschel verknüpft, indem er eine dreizehn Perlen und zwei Glas-/Kristallkugeln tragende Kette, an der die Koralle befestigt ist, an einer Muschelform aufgehängt hat, die aus demselben Metall gefertigt zu sein scheint wie der bildparallele Zierrahmen der Apsis. Sind die aus der roten Koralle gefertigten Kettenglieder definitiv auf menschliche Bearbeitung zurückzuführen, ist der (arterienförmige) Korallenweig in seiner *Naturwüchsigkeit* belassen worden.

157 Tescione 1972, S. 93.

158 Grasskamp 2013.

159 Böhme 2007, S. 65.

Die Analogisierung der Ursachen von Naturdingen mit der handwerklichen Produktion von Artefakten diente Aristoteles als beispielhafte Darlegung der Unterscheidung von Bewegungs-, Zweck- und Formursache. Während bei den Naturdingen die klare Unterscheidung der Materieursachen ein Problem darstellt, da sich diese ineinander übersetzen und überlagern, wird bei technischen Erzeugnissen die Naturordnung artifiziiell reproduziert. Ihre Ursachen liegen nicht in ihnen, sondern verbleiben außerhalb ihrer.¹⁶⁰

Demzufolge entspricht dem Künstler die Rolle der Bewegungsursache. Die Werkidee wiederum liegt in der Seele des Künstlers, weshalb sie als Zweck- und Formursache den schöpferischen Prozess dirigiert. Diese externe Ursachenkonstellation tritt schließlich zur endgültigen Form des Artefakts zusammen. Die Form verdankt sich somit keinem inneren Aktivitätsmuster wie bei den Naturdingen, „denn diese haben den Ursprung ihrer Bewegung und Ruhe in sich selbst“,¹⁶¹ sondern wird dem Material beziehungsweise dem Naturstoff akzidentiell zugewiesen. Horst Seidl pointiert diese aristotelische Didaktik der Analogisierung hinsichtlich der Frage nach dem, was bei den Naturdingen und den Artefakten als substantielle Naturursache gelten kann wie folgt:

Während nämlich die Naturdinge eine substantielle Formursache haben, die sich als das eigentliche Naturprinzip erweist, liegt bei den Artefakten die eigentliche substantielle Natur in den Naturstoffen, aus denen sie geformt sind, und zu denen die künstlichen Formen nur als Akzidenzien hinzukommen.¹⁶²

Mantegnas Gestaltung der strukturellen Emphase des Wucherns als vertikaler (und möglicherweise polarer) Bewegung weist eine gewisse Nähe zum Konzept der *Strebung* auf, das seinerseits die Elementendynamik von Anziehung und Abstoßung sowie das Streben der Elemente zur Entelechie umfasst.¹⁶³ Vegetabilisches Bronzerelief und versteinertes Korallenbaum fungieren in diesem Zusammenhang nicht als Vertreter bestimmter Elemente, sondern betonen innerhalb der morphologischen Dramaturgie wandlungsfähige Strebungen der Materie wie Wachsen, Wuchern, Fließen und Verhärten. Mantegnas Malerei verknüpft und analogisiert auf diese Weise künstlerische Techniken wie den Bronzeguss oder die Temperamalerei mit ihren operativen Modi von Verflüssigen, Mischen, Gießen und Schichten samt den darauffolgenden Vorgängen des Trocknens und Aushärtens mit biologischen Prozessen wie Wachstum und Fossilisierung.¹⁶⁴

160 Seidl 1995, S.41.

161 Zitiert nach: Seidl 1995, S. 42.

162 Seidl 1995, S. 41.

163 Müller 2006b, S. 20.

164 Zu den diversen metallogenetischen und metallurgischen Trakten der Frühen Neuzeit, in denen Autoren wie beispielsweise Marius (*De elementis*), Vannoccio Biringuccio (*De la Pirotechnia*) und Johannes Mathesius (*Sarepta*) am Beispiel der Entstehung, Gewinnung und Verarbeitung von Erzen und ihrer Transformation zu Bronze das Verhältnis von natürlicher Genese (Wachstumsprozesse), menschlichem Werkprozess und göttlichem Schöpfungsakt erörtern und kommentieren, wodurch es nicht zuletzt zu Durchdringungen unterschiedlicher Theorie- und Praxisebenen kommt, siehe Haug 2016.

Die solcherart strebende Materie liegt weniger in eindeutigen Zuständen als vielmehr in Tendenzen vor. Statt einer strikten Unterscheidung von belebter und unbelebter Materie wird eine relationale Verdichtung von noch nicht oder nicht mehr Lebendigem vorgenommen, das seinerseits aus dem Anorganischen (den Elementen) hervorgegangen ist oder sich in dieses hinein zu neuer Potentialität *abbaut*.¹⁶⁵ Dieser Prozess bleibt eingebunden in die Heilsökonomie, da das Aktive und das Passive in der Madonna vereint sind. Sie ist Ort der Formwerdung und damit Zeichen der Partizipation des Organischen am Göttlichen. Eine prominente und in ihrer Zeit aufsehenerregende Stimme, der humanistische Gelehrte und Ficino-Schüler Pico della Mirandola, der an einer aus dem vollen Spektrum der aristotelischen, platonischen und kabbalistischen Denktraditionen schöpfenden Perspektivierung der Frage nach der Lebendigkeit von Materie und Kosmos interessiert war, formulierte mit Blick auf das durch seinen Lehrer übersetzte *Corpus Hermeticum*:

Gott umgibt alles und durchdringt alles, der Geist umgibt die Seele, die Seele umgibt die Luft, die Luft umgibt die Materie. Nichts in der Welt ist ohne Leben. Im Weltall gibt es nichts, was Tod und Verderb erleiden könnte. Schlussfolgerung: Überall ist Leben, überall ist Vorsehung, überall ist Unsterblichkeit.¹⁶⁶

Sowohl bei der *San Zeno-Madonna* als auch in der *Madonna della Vittoria* durchziehen Wolkenbänder den Himmel, monochrome Double der Marmorädern und darin Repräsentanten des verheißungsvoll Amorphen und der Sphäre ungestalteter Materie, in denen der Keim zu allen Formen der Welt angelegt ist. In beiden Gemälden werden die Wolken nicht primär als dekoratives Landschaftselement angeführt, sondern als dem Marmor verwandte Träger eines Formenpotentials. Was das Publikum zu erblicken vermag, wird von Mantegna nicht figurativ vorgegeben. Die Rezipient:innen sollen lediglich erwägen, dass sich in diesen Bildelementen, vergleichbar der Farbpalette des Malers und der dem Stein innenwohnenden Unruhe der Materie, eine Formwerdung ankündigt. Die Inkarnation firmiert als Schirmherr dieser morphologischen Zeichenkette.

165 Rhenius 2005, S. 182.

166 Zitiert nach: Ebeling 2005, S. 96.

3.5 Die Madonna delle Cave

Die Thronsituation der *Madonna delle Cave*, ein kleinformatiges Andachtsbild mit den Maßen 29 x 21,5 cm, dessen Auftraggeber unbekannt ist und das vermutlich während Mantegnas Romaufenthalt zwischen 1488 und 1490 entstanden sein dürfte,¹⁶⁷ führt eine weitere Komponente in die Madonnenmalerei des Künstlers ein: die Parallelszenierung von Steinbruch respektive Felskörper und Marienleib (Abb. 22). Die Madonna hat auf einem Stein Platz genommen, der seinerseits auf einer Art rautenförmiger steinerner Plinthe oder Bodenplatte aufruft, deren Struktur auf ein Schichtgestein schließen lässt. Dieses Objekt nimmt einen undefinierten Status zwischen Artefakt und Naturform ein, da seine quadratische Grundform eine Bearbeitung durch Menschenhand impliziert. Hinterfangen wird die Gottesmutter von einer massiven Felsformation, deren zackenhaft ausfransender Fächer sein auffälligstes Merkmal darstellt.

Dieser Fels, dessen fächerartige Strukturen nahelegen, dass es sich um eine vulkanische Basaltformation handelt, von der Paul Kristeller vermutete, dass Mantegna den Monte Bolca bei Ronca zwischen Vicenza und Verona zum Vorbild genommen haben könnte, ist im Verhältnis zur Madonna in eine leichte Diagonalposition gedreht.¹⁶⁸ Felix Rosen hat in einer in der Forschung kaum berücksichtigten und für die Aufarbeitung der Naturstudien der Quattrocentisten verdienstvollen Studie Kristellers Identifikation des Gesteins als Basaltformation, die dieser einer Anregung Giuseppe Cubonis verdankt, widersprochen und führt diesbezüglich folgende Argumente und einen Gegenvorschlag an:

Zunächst verwendet man den Basalt nicht zur Steinmetzarbeit, er ist dazu zu hart, sein splittiger Bruch und namentlich seine Neigung zur Sonderung in vier bis sechseckige Prismen macht ihn zur Bearbeitung ungeeignet. Nun brauchen wir uns aber den Steinbruch, welchen Mantegna zeichnet, garnicht im Basalt zu denken. Jedoch auch der Fels mit seiner fächerförmigen Zerklüftung besteht, wie man bei aufmerksamer Betrachtung erkennt, nicht aus prismatischen Säulen, sondern aus Platten, welche man in perspektivischer Verkürzung sieht; nur der letztere Umstand bedingt die Ähnlichkeit mit einem Basaltlager. Nehmen wir aber Platten an, so führen sich die Felsformen der Madonna in den Uffizien auf dieselben Elemente zurück, die wir von Fiesole kennen: mächtige Quadern unten, als Werksteine geeignet, überlagert von dünneren Lagen eines brüchigen, geschichteten Gesteins, das hier, wie überall im Apennin schräg ansteigt.¹⁶⁹

167 Wamberg 2009, S. 312.

168 Kristeller 1902, S. 240.

169 Rosen 1903, S. 213-214.

Rosen vermutet, dass Mantegna Kenntnis der Region um die „Steinbruchshöhlen in der Mugnoneschlucht gegenüber Fiesole“ besaß, in der sich „die schräg und spitz aufragenden Schichtenköpfe“ befinden, deren Strukturen er als Vorlage des Malers identifiziert und kommt durch seinen Abgleich zu dem Schluss:

Die ganze rechte Seite seines Felsens ist somit im wesentlichen richtig, nur in ihrer Schroffheit übertrieben, während die überhängende linke Flanke des Künstlers freie Erfindung ist.¹⁷⁰

Es soll an dieser Stelle weder entschieden noch nahegelegt werden, ob Kristeller oder Rosen Mantegnas Naturstudium und vor allem das Studienobjekt selbst korrekt bestimmt und lokalisiert haben. Diese Frage ist im Grunde auch zweitrangig, da der Künstler sehr wahrscheinlich nicht einfach einem Naturvorbild gefolgt ist, sondern seine eigenen Modifikationen, seine eigene Auffassung des Materials und seiner Rolle innerhalb der Komposition entweder in die visuelle Dokumentation dieser vorgefundenen natürlichen Erscheinungsform eingebracht oder sie daraus abgeleitet hat.

In Mantegnas Komposition bilden Plinthe, Plateau und Fels einen architektonischen Dreiklang, in dem sich, zumindest aufgrund der formalen perspektivischen Anlage, die Grundkonstruktion und Anmutung eines Throns erahnen lassen, bestehend aus Sockelzone (Plinthe), ganzfigurigem Sitzmotiv und üppig ausladender Lehne (Bergmassiv). Der Madonnenleib wird auf diese Weise in eine *natürliche* Thronsituation symbolisch eingebettet.

Der korallenhaft aufgefächerte Felsenkamm, der wie ein von mineralischen Strukturen überwuchertes abstrahiertes Kreissegment erscheint, fügt dem Ensemble einen zerklüfteten Strahlenkranz hinzu, der wie ein von der Natur bereitgestelltes Nimbus-Double die Heiligenattribute von Mutter und Kind aufgreift. Diese auffällige Formation vollzieht einen bogenförmigen Schwung, der von einer Höhle aufsteigend annähernd Zweidrittel der gesamten rechten oberen Bildhälfte einnimmt. Diese sich wuchernd aufbäumende, mineralisch-kristalline Struktur lenkt die Aufmerksamkeit auf das Potential des Felsens respektive Berges als Träger von Inkarnations- und Passionssymbolik.¹⁷¹

Jacob Wamberg hat Mantegnas *exzentrische* Fels- und Bergformationen im Kontext alchemistischer und christologischer Vorstellungen ausführlich thematisiert. Das Steinbruchmotiv der *Madonna delle Cave* und mit ihm die Betonung des Felsenkamms steht Wamberg zufolge in Verbindung mit den aus der arabischen Welt über Byzanz in den Westen gelangten Deutung Christi als eines neuen Steins der Weisen.¹⁷² Christi Höhlengeburt und seine Allegorisierung zum Fels, der seine Entstehung weder der Natur noch der Beteiligung des Menschen verdankt, sondern allein durch den Heiligen Geist hervorgebracht wurde, gingen mit einer typologischen und exegetischen Aufladung des Skulptierens einher. Zum einen wurde die Inkarnation als selbstursäch-

170 Rosen 1903, S. 214.

171 Hauser 2001a, S. 84–86.

172 Wamberg 2009, S. 322–323.

3.5 DIE MADONNA DELLE CAVE



Abb. 22: Andrea Mantegna: Madonna delle Cave, 1488 – 1490, Tempera auf Holz, 32 × 29,6 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

liche Wahrheit beschreibbar, die mit dem Material des Felsens die ewige Gültigkeit ihres Heilsanspruches zum Ausdruck bringen sollte und sich dabei auf den Propheten Daniel und dessen Deutung des Traumes Nebukadnezars berief:

Das [Götzenbild, M.S.] sahst du, bis ein Stein herunterkam, ohne Zutun von Menschenhänden; der traf das Bild an seinen Füßen, die von Eisen und Ton waren, und zermalmte sie. Da wurden miteinander zermalmt Eisen, Ton, Kupfer, Silber und Gold und wurden wie Spreu auf der Sommertenne, und der Wind verwehte sie, daß man sie nirgends mehr finden konnte. Der Stein aber, der das Bild zerschlug, wurde zu einem großen Berg, so daß er die ganze Welt füllte.¹⁷³

Zum anderen, so argumentiert Wamberg in Anlehnung an Hartt¹⁷⁴ und Hauser¹⁷⁵, wurde die Felsmetaphorik zum Topos der Idolatriekritik, vor allem am Beispiel der Steinmetze und Bildhauer. Christus ist demnach der Stein, der sich gerade nicht wie die falschen Idole der Arbeit der Bildhauer und Steinmetze verdankt, die nur den Eindruck erwecken, ihre toten Werke besäßen Leben und Wahrheit, und die sich selbst und andere täuschen, sondern er verdankt seine Existenz der bildnerischen Potenz des Heiligen Geistes, der mit ihm einen Stein erschuf, der die Idole zerschlägt und zum wahren Glauben führt.¹⁷⁶ Christus steht demnach außerhalb des kompromittierenden Bereichs menschlicher Beteiligung, und dies betrifft auch seine biologische Genese, da er keines männlichen Samens bedurfte, um sich im Mutterleib bilden zu können:

Mantegna is presumably alluding to this detachment in the strange crystalline formations jutting out of the rock above the quarry in *Madonna of the Stonecutters*. Here the archaic notion of the growing rock is transformed into a sacred autochthony in the same way as it was in the stone-generating paradise of the Caucasus where Zarathustra was born. [...] Mantegna, furthermore, brings to mind Pliny's words about marble actually growing in its quarries so that the scars on the mountainsides fill up of their own accord.¹⁷⁷

173 Dan. 2, 34–35.

174 Hartt 1952.

175 Hauser 2000a.

176 Wamberg 2006, S. 67–68.

177 Wamberg 2009, S. 322. Wamberg 2006, S. 50 verweist in diesem Zusammenhang explizit darauf, dass es im antiken Schrifttum bei prominenten Autoren an Belegen für die Vorstellung von wachsenden Steinen nicht mangelt. So finden sich entsprechende Aussagen bei Plinius dem Älteren (*Naturalis Historia*, 34, 49, 164–165; 36, 24, 125), in Ovids *Metamorphosen* (Mythos von Deukalion und Pyrrha), Vergils *Georgica* (auch hier der Sintflutmythos samt der Neuschöpfung der Menschheit aus dem mineralischen Reich), Plotinus (*Enneaden*, 4, 4, 27; 4, 7, II und 24–25) und im späten Mittelalter in Restoro d'Arezzos *La composizione del mondo colle sue cascioni* (1282).

Die Pointe dieser christologischen Felsmetaphorik besteht darin, dass Gott sich in jedem Material rein erhält, da er sich weder von den Gesetzen der Natur noch von jenen der Kultur einschränken oder Vorgaben machen lässt. Die enge Verknüpfung von Selbsthervorbringung und fruchtbarem Stein leitet außerdem dazu über, den alchemistischen Grundgedanken vom Stein, der die unreinen einfachen Metalle in das kostbarste Material, in Gold, verwandelt, auf den Gottessohn zu übertragen. Durch seinen Leib und sein Blut hat Christus aus dem Tod das Leben zurückgewonnen und von der Sünde durch Erlösung befreit:

In the same way as Christ descended to the dead in order to become immortal, the Philosopher's Stone is made of prima materia which passes through the nigredo stage, the lowest form of earth, in order to be cleansed. And just as Christ through his example changes pagans into believers, the Philosopher's Stone converts impure matter into gold.¹⁷⁸

Diese christologisch und alchemistisch verschränkten Keimungs-, Reifungs-, Reinigungs- und Wachstumsprozesse werden bei Mantegna nicht einfach nebeneinandergestellt und auf verschiedene Akteure verteilt, sondern als morphologischer Rhythmus organisiert. Verbindendes Strukturmotiv ist die Kristallisation als Verdichtungs- und Reinigungsprozess.

178 Wamberg 2009, S. 323.

3.6 Orte und Formprozesse der Inkarnation: Steinbruch, Kristallisation und Faltung

Die Kristallisation als Bildelement impliziert im Rahmen eines Madonnenbildnisses neben der Metaphorik des Lichtes auch jene des Feuers, das erschafft, ernährt und reinigt. Alexander Perrigs naturkundliche Erläuterung des Feuertheorems als Vorbild für felsige Landschaftstypen des frühen Quattrocento führt neben Giovanni di Paolo unter anderem auch eine Zeichnung aus dem Pariser Skizzenbuch Jacopo Bellinis an. Es handelt sich um eine Darstellung der Taufe Christi im schwungvoll geschnittenen, jedoch wasserlosen Flussbett des Jordan (Abb. 23). Hatte bereits Giovanni di Paolo in seiner Darstellung des Wüstengangs von Johannes dem Täufer eine Formation aus scharfkantigen Felsmassiven gemalt, die sich mit dem Schwung von Wellen in verschiedene Richtungen neigen (Abb. 24), so greift auch Jacopo Bellini auf diese scharfkantigen Felsen zurück. Sein Christus, der ihn taufende Johannes und ein Chor beistehender jublierender und musizierender Engel werden von einem mächtigen, unregelmäßig ausgeschliffenen Felsen hinterfangen.

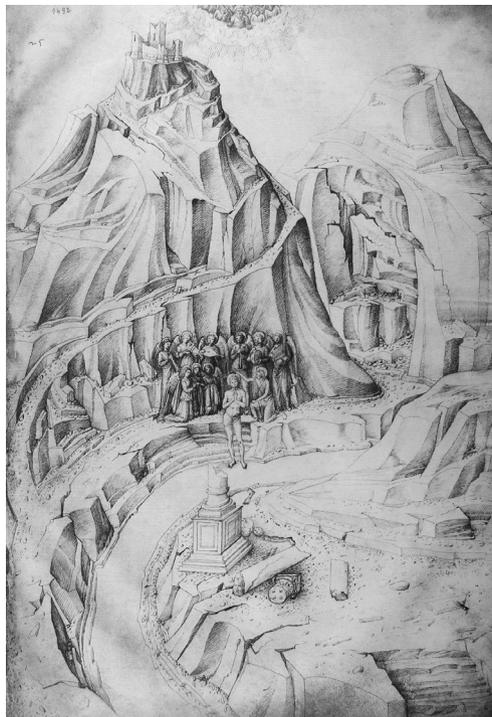


Abb. 23: Jacopo Bellini: Taufe Christi, (aus dem Skizzenbuch), fol. 24r., 1492, Tinte auf Pergament, 38 × 26 cm, Musée du Louvre, Paris

Perrig vermutet in diesen Formationen eine naturkundliche Überzeugung am Werk, der zufolge unterirdische Feuer an die Erdoberfläche streben, explosionsartig hervorbrechen, dabei Gestein und Erdmasse mit sich reißen und durch Hitze verschmelzen und auftürmen. Diese aus dem Erdinneren hervorzüngelnden Feuerfontänen verhärten zu einer scharfkantigen, das Züngeln der Flamme fixierenden Eruptionsspur. Auf diese Weise generiert das Feuer den Berg. Perrig führt als historischen Quellentext die anschauliche Schilderung dieses Phänomens bei dem Neuplatoniker Philon von Alexandria in dessen Traktat *Über die Ewigkeit der Welt* an:

Wenn das in der Erde eingeschlossene feurige Element in die Höhe getrieben wird durch die natürliche Kraft des Feuers, so drängt es zu dem ihm gemäßen Ort und reißt dabei, sooft es eine Stelle zur Entfaltung seines Hauches findet, so viel von der Erdmaterie mit sich als es vermag ... Die Erdmaterie, gezwungen es über eine weite Strecke zu begleiten, türmt sich hoch auf, zieht sich zuoberst zusammen und endet schließlich in einer scharfen Spitze, indem sie die Gestalt des Feuers nachahmt.¹⁷⁹



Abb. 24: Giovanni di Paolo: Johannes der Täufer begibt sich in die Wüste, 1454, Tempera auf Pappelholz, 30,5 × 49 cm, The National Gallery, London

179 Zitiert nach: Perrig 1987, S. 46 – 47.

Die Beschaffenheit von Mantegnas Felsformation verweist auf Formprozesse wie Kristallisation und Faltung. Der Steinbruch und die an seinem Eingang arbeitenden Steinmetze führen in diese Formdynamik natürlicher Prozesse die kulturelle Eigenleistung des Menschen ein: die Bildhauerei als Formgebung des Steins durch den Menschen.

Dieses Detail jedoch auf seinen paragonalen Aspekt zu reduzieren und auf der christlichen Bedeutungsebene die Steinmetze als Repräsentanten eines paganen Götzendienstes zu diskreditieren, die im Begriffe sind falsche steinerne Idole zu erschaffen, die durch einen mächtigen Stein, der sich von einem Berg gelöst habe, durch Christus, zerschlagen werden sollen, oder im Motiv der an einem sarkophagähnlichen Objekt arbeitenden Steinmetze einen Passionsverweis zu erkennen, der die rechte Bildhälfte als Seite des Todes und die linke mit ihrer fruchtbaren Landschaft als Seite des Lebens ausweist, verkennt das dialektische Moment der Komposition.¹⁸⁰ Mantegnas lebenslange Steinaffinität und seine durch die Auseinandersetzung mit Donatellos Œuvre geschulte Sicht auf die herausragenden szenisch-narrativen und kompositorischen Qualitäten der Bildhauerei, vor allem der Reliefkunst, wollen so gar nicht zu einer binären und vermeintlich konkurrenzbasieren Deutung seiner Beziehungen zu dieser Kunstform passen.

Ein Ausspielen der Skulptur gegen die vermeintliche Überlegenheit der Malerei mag bis zu einem gewissen Grad Bestandteil der Bildsprache und des künstlerischen Stolzes des Malers gewesen sein, aber es spielt eine vergleichsweise geringe Rolle im Gesamtwerk Mantegnas. Die Berge und Steinbrüche spendeten bereits in der Antike das zum Bau der von Mantegna und von vielen seiner Zeitgenossen bewunderten Monumente benötigte Material. Der Steinbruch und die ihn verarbeitende und gestaltende Geschicklichkeit sowie der Ideenreichtum des Menschen sind Zeugnis einer Jahrtausende währenden Allianz zwischen Material und Gedächtnis, Stein und Kunst, Kunst und Kult.¹⁸¹

Wie bereits das einleitende Kapitel zur *Einführung des Kybele-Kultes in Rom* dargelegt hat, ist diese Dimension ein wesentlicher Aspekt der Malerei Mantegnas, in der die Inszenierung von Geschichte stets mit einer Hofierung des Steins als Träger von Identität und Gedächtnis einhergeht und mit einer quasi-organischen Auffassung des Steins hinsichtlich seines Gewordensein und seiner Wandlungsfähigkeit verknüpft ist. Es seien an dieser Stelle nur zwei exemplarische Fälle angeführt: zum einen die Darstellung eines Steinbruchs in der *Camera Picta*, zum anderen die Darstellung der Stadtmauer Jerusalems in dem Gemälde *Christus am Ölberg*.

Im Hintergrund der sogenannten *Begegnungsszene* der Westwand hat Mantegna das Steinbruchmotiv zum ersten Mal platziert. Dort sind Steinmetze damit befasst, vor dem Höhleneingang einen Säulenschaft und einen Marmorblock, aus dem vermutlich ein Kapitell herausgearbeitet werden soll, zu skulptieren (Abb. 25). Von ihrer Arbeitsstätte führt ein steiler Pfad, zu einem Weg

180 Von einem solchen paragonalen Aspekt und der theologischen Ebene einer Idolatriekritik und Passionsymbolik sowohl im Falle der Steinbruchdarstellung in der *Madonna delle Cave* als auch (und in besonders deutlicher Weise) in der *Kopenbagener Pietà* geht Hauser 2000a, S. 465 – 469 aus.

181 Siehe hierzu Cohen 2015, eine exzellente Untersuchung und essayistische Studie aus dem Feld der Posthumanities, in welcher der Autor die mineralische Welt als kulturellen Nährboden und eigenaktives Gegenüber menschlicher Identitätsbildung und zivilisatorischer Entwicklungen beschreibt und sich in seiner Behandlung des Themas dezidiert von Subjekt-Objekt-Dichotomien löst.

hinab, über den das bearbeitete Material, so ist zu vermuten, in die nahegelegene Stadt transportiert werden kann.¹⁸² Die rötlich schimmernde und ins Ocker spielende Färbung des das Gebiet des Steinbruchs kennzeichnenden Areals und dessen erneutes Erscheinen als Teil der Stadtarchitektur legt nahe, dass einige der zutage geförderten Steine zur Errichtung oder Ausbesserung verschiedener urbaner Gebäude und Monumente verwendet wurden. Hier dient das Steinbruchmotiv der Anzeige einer regen Bautätigkeit und eines Anschlusses an die Leistungen der Antike, wie sie von Ludovico Gonzaga, einem ambitionierten Bauherrn, dessen Begegnung mit seinem Sohn, dem Kardinal Francesco Gonzaga, im Vordergrund gezeigt wird, als vorbildhaft erachtet wurden.¹⁸³

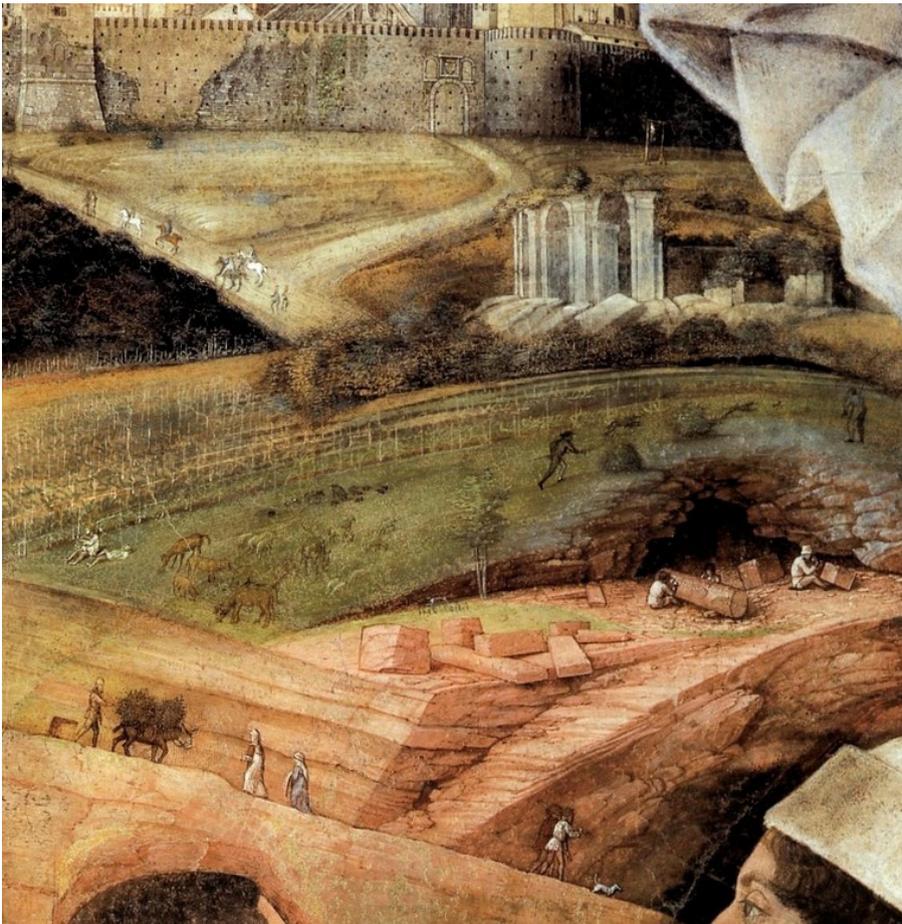


Abb. 25: Steinbruchmotiv, Detail aus Andrea Mantegna: Begegnungsszene, Westwand der Camera Picta (rechtes Feld), 1465 – 1474, Palazzo Ducale, Mantua

182 Signorini deutet die Steinbruchszene als topografisches Indiz und geht davon aus, dass Mantegna auf die an Steinbrüchen reiche Landschaft am Tivoli anspielen wollte. Signorini 1985, S. 155 – 158.

183 Zur Bautätigkeit Lodovicos und seinen städtebaulichen Planungen für Mantua siehe Carpeggiani 1997 sowie Ferlisi 2002.

In seinem heute in der Londoner National Gallery präsentierten Christus am Ölberg von 1455/56 ist es nicht das Motiv des Steinbruchs, das wie im Falle der *Camera Picta* die enge Kopplung von Stein und Gedächtnis, Stein und Vermächtnis, als gleichsam genealogisch-dynastische Metapher zur Geltung bringt, sondern das Mauerwerk der Jerusalemer Stadtmauer, auf dem Mantegna die Spuren der Geschichte eingetragen hat (Abb. 26). Arnold Esch hat in seinem bis heute maßgeblichen Aufsatz zu den Mauern bei Mantegna die proto-archäologischen und geschichtsimaginativen Darstellungsmodi in Mantegnas Œuvre mit großer Klarheit und Sensibilität benannt. Hinsichtlich der Jerusalemer Stadtmauer konstatiert Esch:



Abb. 26: Detail aus Andrea Mantegna: Christus am Ölberg, um 1455–56, Eitempera auf Holz, 62,9 × 80 cm, The National Gallery, London

Den Mauerzug beherrscht ein kolossaler Torturm (der uns mittelalterlich anmuten, von Mantegna indes antik gedacht sein mag); der Turmaufsatz ist bereits zerfallen, der Tordurchgang zugemauert [...]. Zu beiden Seiten des Torturms je eine gewaltige Mauerbresche, die (anders als in der Fassung in Tours) wieder geschlossen ist, aufgefüllt mit heller getöntem Ziegelwerk, die Baunaht zusätzlich betont durch dick herabrinnende Kalkspuren. Zur Linken endlich ein niedrig-kompakter, der Mauer vorgelagerter Turmklotz, dessen Front in besonders eindringlicher Weise alte und neue Wandstruktur voneinander abhebt: unter Einbeziehung eines älteren, dunkler getönten Mauerrestes ist der Turm in späterer Zeit neu ausgeführt worden, Triefspuren frischen Mörtels betonen auch hier die Nahtstelle, wo neuer Stein auf altem aufsitzt.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Esch 1984, S. 296.

Was Esch hier und an anderen Stellen seines Aufsatzes herausarbeitet, ist Mantegnas Vorliebe für Mauerwerk als Träger historischer Narben. So undifferenziert teilweise die Unterscheidung zwischen antiken Bauformen und nachantiken Eingriffen bei Mantegna ausfallen mag, so zeigt er doch wie kein anderer Maler seiner Generation ein schon obsessiv zu nennendes Interesse an der elaborierten Darstellung von Architektur und zwar in ihrer spezifischen atmosphärischen Funktion als historisierender, zu antiquarischer visueller Lektüre einladender Bildraum und Bildträger. Das Mauerwerk ist ein Indikator für die Erfahrung von Zeit und historischer Distanz, von etwas, dessen Gegenwart mit einer verschütteten Vergangenheit verbunden ist: die Idee, ja mehr noch die Erfahrung des Gewordenseins und des Wandels durch die Umbilden der Zeit. Indem Mantegna Sorgfalt darauf verwendet, durch visuelle Kennzeichnung verschiedene Bauphasen anzuzeigen und durch farbliche Differenzen und „Triefspuren frischen Mörtels“ Übergänge zwischen älteren und neueren Partien des Baukörpers zu markieren, macht er deutlich, dass die Stadtmauer teils alterungsbedingte, teils kriegerischen Auseinandersetzungen geschuldete Versehrungen erlitten hat und Ausbesserungen erforderlich wurden. Mantegna zeigt seine Jerusalemer Stadtmauer nicht als intaktes, der Zeit enthobenes Artefakt, sondern als vernarbte, metamorphosierende steinerne Haut, als Zeit-Zeugen.

Diese kurzen Bemerkungen mögen an dieser Stelle genügen, um auf das Spektrum der Steininszenierungen und darüber hinaus auf den außerordentlichen Stellenwert des Steins als eines Dispositivs der Materialordnungen sowie als narrative Instanz hinzuweisen und seine jeweilige Gestaltung nicht als schematisches Kulisselement zu unterschätzen, sondern als signifikante Kommentarebene hervorzuheben.

Auf die *Madonna delle Cave* zurückkommend soll daher dafür plädiert werden, die Konstellation von Steinbruch und Bergmassiv, von Steinmetzen, Feldarbeitern und Schäfern nicht allein oder gar vorrangig in einer typologischen Perspektive wahrzunehmen, mittels derer Tod und Leben opponiert werden. Vor dem skizzierten Hintergrund der Verlebendigung des Steins als historischem Akteur, Projektionsfläche und Medium der (fingierten) Erinnerung sowie als Adressat schöpferischer Zuwendung vonseiten des Menschen ließe sich auch eine andere Sichtweise einnehmen. Dieser zufolge würden die agrarwirtschaftlich genutzten Flächen und das Motiv des Steinbruchs auf den Aspekt der in der Erde ruhenden und durch den Menschen zutage geförderten Fruchtbarkeiten fokussieren, während die

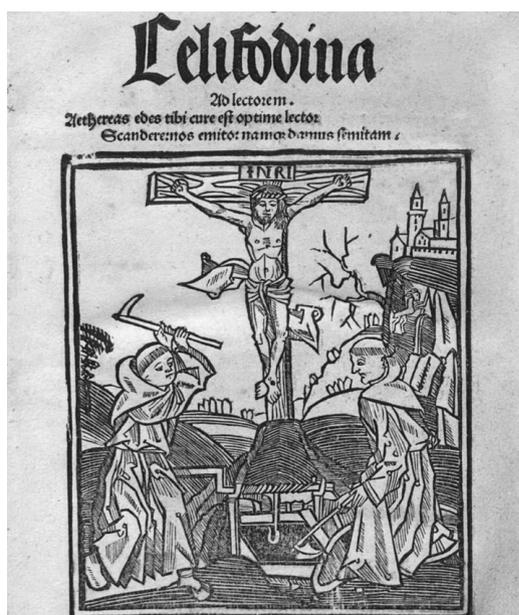


Abb. 27: Frontispiz aus Johannes von Paltz' *Celifodina*, 1502 (Erfurt), 4. P.lat. 945, Bayerische Staatsbibliothek, München

Steinmetze als Spiegelfiguren der Feldarbeiter und Hirten in Erscheinung treten würden. Denn nicht zuletzt konnten der Steinbruch und mit ihm das Motiv des Bergbaus auch als Metaphern des Heilswerkes verstanden werden. Jacob Wamberg hat diesen exegetischen und ikonografischen Strang der Überlieferungsgeschichte am Beispiel eines Holzstiches expliziert, der die 1502 verlegte Passions- und Kreuzesmeditation des Theologen und Augustiner-Eremiten Johannes von Paltz, die *Celifodina* („Himmlische Fundgrube“), eröffnet (Abb. 27):

In early Christian times, the underground cult site, the catacombs, emerged as a huge mountain work done by professional fossors, and later, according to medieval folklore, one of the ghostly protectors of mines was the so-called Monk of the Mountain, Master Hoemmerling. Plausibly, such a common culture of monks and miners is reflected in the title woodcut [...], for here the death cave of Golgatha has metamorphosed into a mining shaft around which two working monks swing their mattocks. As we move in the neighbourhood of the actual practise of mining and its legitimisation by way of alchemy, we notice that the raping of the earth indicated by the fourth world age, the Iron Age, is seemingly redeemed here, the minerals emerging from the same cave of resurrection as Christ and refined to perfection in a way paralleling the spiritual path of Christ and his followers, of whom the monks, in these yet pre-reformatory times, were especially representative.¹⁸⁵

Maria, dies gilt es sich im Kontext der christlichen Stein allegorien und in Ergänzung zu Wambergs Ausführungen zu vergegenwärtigen, ist die Mutter des Felsgeborenen. Nach der apokryphen Überlieferung des Protoevangeliums des Jakobus kam Jesus in einer Höhle zur Welt, dem seit der Antike mythisch verbürgten Ort der Göttergeburt, ein Motiv, das auch in den ostkirchlichen Traditionen weitreichend rezipiert wurde und während des Mittelalters verstärkt nach Europa gelangte.¹⁸⁶ Das Jakobus-Evangelium berichtet, wie Maria aufgrund eines Unwetters gezwungen war, noch vor dem Erreichen der Herberge mit Joseph ihre Zuflucht in eine Höhle am Wegesrand zu nehmen, wo es zur Niederkunft kam. Dieses vor allem in Byzanz und den ostkirchlichen Bildtraditionen verbreitete Motiv konnte dabei durchaus Überblendungen mit der Niederkunft Mariens in einem Stall zwischen Ochs und Esel erfahren. Von einer solchen Koppelung legt noch das Geburtsfresko in Santa Maria im römischen Trastevere vom Ende des 13. Jahrhunderts Zeugnis ab (Abb. 28).

Die enge motivische Verknüpfung von Fels respektive Berg und Gott, von Stein und Fruchtbarkeit spielte bereits im Alten Testament eine entscheidende Rolle, in dem die Verwendung von Steinmetaphorik die Dauerbarkeit, Festigkeit, Entschlossenheit und Verlässlichkeit Gottes zum Ausdruck brachte.¹⁸⁷ Einen der religionsgeschichtlich einflussreichsten ideologischen Konkurrenten des jungen Christentums bildete der römische Mithras-Kult. Der kleinasiatische Mi-

185 Wamberg 2006, S. 57. Hervorhebung im Original.

186 Siehe den an Quellenzitaten und -verweisen reichen Aufsatz von Benz 1974, der mit seiner Untersuchung der Frage nachgeht, inwiefern „der orthodoxe Kultraum der Kuppelkirche in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Archetypus der Höhle“ steht (Benz 1974, S. 1). Zur christlichen Natursymbolik und dem christologischen Motiv der Gewinnung des Lichts aus dem Stein im fünften Hymnus des Catherinon des Prudentius siehe Gnilka 2001, S. 102–104.

187 Siehe zur Motivgeschichte am Beispiel des Moseliedes (Dtn 32,18) Schmidt-kunz 2016.

thras-Kult, der von römischen Soldaten angenommen, praktiziert und ins Reich getragen wurde, erfuhr bei diesem Kulturtransfer verschiedene Modifizierungen und ist in seiner okzidentalen Wirkungsgeschichte bereits ausführlich untersucht worden.¹⁸⁸

Zu den interessantesten Details des römischen Mithraismus und seiner Mythopoetik zählen zweifellos jene Aspekte, die ihn als adaptionsfähigen Prototypen bestimmter christologischer Vorstellungen ausweisen.¹⁸⁹ Brigitte Borchhardt-Birbaumer verweist hier, wie diverse andere Stimmen der Forschung, auf die Felsengrottengeburt, Mithras' enge Verbindung zur Sonne, seinen Status als Lichtbringer, der die Dunkelheit in Gestalt eines kosmischen Stieres bezwingt und seine Rolle als Schöpfer und Bewahrer des Lebens:



Abb. 28: Geburt Christi, 1296–1300, Apsismosaik, Santa Maria in Trastevere, Rom

188 Siehe die umfangreichen Studien zur Integration altorientalischer Gottheiten und mythologischer Motive in die antike römische Kultlandschaft bei Ezquerro 2008 sowie (mit Schwerpunkt auf der Tauroktonie) Prescendi 2018, S. 281–296.

189 Zum Aspekt der Christuskonkurrenz des Mithras-Kultes siehe Clauss 2013 sowie Schütze 1937.

Mithras, der Vielnamige [...] inkludiert den babylonischen Helios, Kronos und Phaeton als neuen Pantokrator (worin ihm Christus folgen wird). Ähnlich Atlas trägt er das Universum in Form der Felsengrotte auf seinen Schultern und steigt zu Sol in den Wagen wie Phaeton. Auch tafelt er mit ihm, wobei sich Selene abwendet, da ihr Tier, der Stier, verzehrt werden soll. [...]. Mithras der Stiertöter beendet als Lichtbringer die Dunkelheit, er besiegt das Tier der Selene, das sich zur Mondsichel verwandelt und dessen Hörner diese ebenso symbolisieren. Sein Dolchstoß lässt, wie das neue Frühjahrslicht, frische Ähren aus dem Stierleib sprießen. Die langen Winter Nächte und die chaotischen Nächte des Kosmos sind besiegt und geordnet, der neue Sol invictus (wieder wird Christus Mithras darin nachfolgen) steigt in den Wagen des Helios. Die Verwandlung des Stieres in den Mond steht als Symbolik für Tod und Wiedergeburt im Lauf des Mondzyklus.¹⁹⁰

Das Motiv der Felsengrottengeburt, welches für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist, konnte dabei nicht nur besagen, dass Mithras in einer Grotte, sondern dass er auch aus einem Felsen geboren ist. Damit wurde seine Theogonie mit dem Motiv der Erweckung des Lebens aus der starren, unbelebten und unbeseelten Materie korreliert und ihm wurde die Fähigkeit zugesprochen, das Leben zu erschaffen.¹⁹¹ Diese Vorstellung einer dem Stein inhärenten Fruchtbarkeit und des Mithras selbst als Quelle des Lebens fand sowohl in den Mithräen, den unterirdisch angelegten oder in Felsen geschlagenen Tempeln respektive Kultorten des Mithraismus seinen Ausdruck, als auch in vollplastischen Kultbildern, die den Gott aus einem Stein emergierend zeigten. Den Felsen, dem sein Oberkörper entwächst, konnten daher Blüten und Darstellungen fließenden Wassers zieren. Zuweilen befand sich auf dem Felsen oder in den Händen des Mithras eine Schlange, die als Erdsymbol seine Verbundenheit sowohl mit dem Element als auch mit der Welt in ihrer Ganzheit anzeigen konnte.

Diese Verbindung aus schöpferischer Steinsymbolik und Höhlen- beziehungsweise Grottengeburt legte somit schon im römischen Mithras-Kult die Überblendung von Grotte und Geburtshöhle nahe.¹⁹² Diese Verschränkung von Höhle und Geburt verleiht auch dem christlichen Inkarnationsgeschehen seinen Grenzen überspielenden Charakter. Ob es sich dabei tatsächlich um eine Übernahme respektive Adaption von Symbolen, Metaphern und mythologischen Elementen aus dem römischen Mithraismus handelt oder die in mineralischen Analogien sprechende Metaphorisierung der Geburt Christi vornehmlich aus der alttestamentlichen Bildsprache entwickelt wurde, kann hier nicht entschieden werden und stellt vermutlich schon in sich eine unnötig starre und monokausale Aufarbeitung der interreligiösen und transkulturellen Relationen dar.

190 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 81.

191 Heyner 2013.

192 Siehe die umfangreichen Studien zur Integration altorientalischer Gottheiten und mythologischer Motive in die antike römische Kultlandschaft bei Ezquerro 2008 sowie (mit Schwerpunkt auf der Tauroktonie) Prescendi 2018, S. 281 – 296.

An dieser Stelle soll allein interessieren, dass die Verankerung der Theogonie im Mineralischen in späteren nachantiken, theologischen Reflexionen der Leiblichkeit Christi einen naturkundlichen und alchemistischen Rahmen zugewiesen bekommen konnte. Christus ist wie jeder menschliche Leib aus den Elementen zusammengesetzt, aber in dieser Zusammensetzung hat sich seine göttliche Natur unvermischt erhalten. Der Weg, den der Logos durch den Leib Mariens nahm wird dem Licht analogisiert, welches den Kristall durchquert ohne ihn zu berühren, wie es beispielsweise im Cherubinischen Wandersmann des Angelus Silesius heißt: „Maria ist Kristall, ihr Sohn ist himmlisch Licht, drum dringt er ganz durch sie und öffnet sie doch nicht.“¹⁹³

Marias Körper hat wie der Kristall eine Kraft und Energie in sich aufgenommen und in die Welt eintreten lassen, ohne durch Berührung, das heißt ohne den physischen Geschlechtsakt oder die Schmerzen der Geburt, *kontaminiert* zu werden. Daher ist die Gottesmutter von der Sünde unbefleckt und wird zum Kristall allegorisiert.¹⁹⁴ Maria ist in der Sprache der Liturgie und des Hymnus das Tor Gottes, „er hat sie geheiligt und sie dabei mit aller Gnade von Reinheit erfüllt, so wie die Sonnenstrahlen den Kristall durchdringen, ohne ihn zu zerbrechen, sondern im Gegenteil strahlend und blendend vor Reinheit machen.“¹⁹⁵ Von beiden Faktoren ist sie entbunden worden aufgrund ihrer Reinheit von der Erbsünde. In dieser Hinsicht steht sie außerhalb der Natur und darum ist sie schon von Anbeginn ihres Lebens der Vorhof der Inkarnation, die Gott bereits mit der Erschaffung Marias initiiert hat. In Maria verdichtet sich der immaterielle, amorphe Logos zu physischer Gestalt und organischer Genese. In ihr erwirbt er seine Sterblichkeit als Auszeichnung und Bedingung seines Heilswerkes.

Inkarnation ist Kristallisation, ein Prozess der Verdichtung desjenigen, der vor der Materie war.¹⁹⁶ Die von Mantegna gewählte Inszenierung des Berges als einer kristallinen Struktur ist darum durchaus im Lichte dieser Empfängnis- und Inkarnationssymbolik zu betrachten. Zugleich ist offensichtlich, dass der Maler diese Bedeutungsebene nicht explizit aufgreift, da er eben eine von vulkanischen Kräften modellierte Felsformation und keinen wasserhellen Quarz respektive Bergkristall imitiert. Angesichts der ausgeprägten humanistisch-antiquarischen Interessen Mantegnas und seines Ehrgeizes, antikes Formenerbe detailbewusst zu studieren, hatte er an einer direkten und seine Formbehandlungen instruierenden Bezugnahme auf mittelalterliche Materialsymbolik sehr wahrscheinlich kein Interesse. Der Kristall sollte eben nicht nur als christliche Naturallegorese, sondern als Formereignis sichtbar werden, das sich organisch in das landschaftliche Szenarium einfügt. Auf diese Weise hat Mantegna die Kristallsymbolik zwar immer noch als Komponente eines etablierten christlichen Symbolismus zur Geltung gebracht, zum anderen hat er dieses Detail aber durch seine landschaftliche Einbettung und den Materialwechsel gleichsam naturalisiert und als bemerkenswertes natürliches Formereignis hervorgehoben.

193 Zitiert nach: Büse 1956, S. 85.

194 Glau 2008, S.132.

195 Manelli 2018, S. 84–85.

196 Siehe zur Kristallmetapher in der mittelalterlichen Lyrik Szövérfy 1985, S. 342.

Es ist durchaus denkbar, dass Mantegna dieses markante Strukturmotiv seiner Throninszenierung nutzen wollte, um einen naturkundlichen Kontext zu implementieren. Die in der Forschung schon mehrfach vorgetragene Vermutung, es könnte sich um einen Hinweis auf Vulkanismus handeln, bringt dabei ebenfalls Prozesse ins Spiel, die schon in der christlichen Kristallsymbolik und Naturallegorese angelegt sind: die Verdichtung und Verfestigung eines ehemals Flüssigen. Das Kristallisationsparadigma, das auch verwandte Prozesse wie den der Petrifizierung umfasst, gestaltet Mantegna in den dargelegten Madonnenbildnissen durch dreierlei Objekte: die Perle, die Koralle und den Steinbruch. Wie diverse von Friedrich Ohly zusammengetragene und erörterte christlich-naturallegorische Überlieferungsstränge darlegen, entsteht die Perle in der Muschel durch die Verdichtung von Feuer und Wasser beziehungsweise von Wasser und Licht, wobei es auch ein Blitz sein kann, der vom Himmel herab in die geöffnete Muschel fährt, woraufhin diese sich in die Tiefe des Meeres zurückzieht, um die Perle in ihrem Inneren wachsen zu lassen. Die Entstehung der Perle kann aber auch durch einen vom Himmel empfangenen Tautropfen initiiert werden, der im Fleisch der Muschel seinen Nährboden erhält, um die Vermählung des Himmlischen mit dem Erdverbundenen zu vollziehen.¹⁹⁷

Die Koralle der *Madonna della Vittoria* hingegen ist ein Blutzeuge und verdankt Ovid zufolge ihre Existenz der Enthauptung der Medusa. Das ins Meer gefallene Blut des Medusenhauptes hat die Koralle entstehen lassen, eine unterseeische Blume, die, wenn sie dem Meer entnommen und in der Sonne getrocknet wird, stirbt und verhärtet. In diesem mortifizierten, fossilen Zustand bleiben ihre wundertätigen Heilungs- und Schutzkräfte erhalten.¹⁹⁸ Darüber hinaus kann sie nun in ihrem neuerworbenen morphologischen Zustand entweder zu Pulver zerrieben und eingenommen oder wie ein Werkstoff skulptural bearbeitet werden. Durch den Tod hat sie neue apotropäische Potenzen und ewige Dauerbarkeit erlangt, was sie (die rote Koralle) zum Auferstehungs- und Passionszeugen prädestiniert.¹⁹⁹

Der Steinbruch mit den arbeitenden Steinmetzen wiederum ist ein Leitmotiv im Œuvre Mantegnas und tritt dort als eine dunkle, ambivalente Bildzone in Erscheinung. Zum einen gemahnt er an die Zudringlichkeit des Menschen, den gewaltsamen und unersättlichen Raub an der Natur,²⁰⁰ zum anderen verbindet sich mit ihm die Förderung und Verarbeitung eines Werkstoffes zur höheren Ehre Gottes. Es gibt allerdings noch eine weitere Konnotation, die dem Horizont von Bildhauerei und Steinbrucharbeit zukommt und zwar im Bereich der Reflexion von Kunst und Künstlerberuf.

Urte Krass hat in ihrer Auseinandersetzung mit der Künstleraneddote um den Maler Calandrino und seine Suche nach dem Heliotropen, einem Stein, der unsichtbar macht, in Boccacios *Decamerone* und den Beschreibungen der Arbeitstechniken im *Libro dell'arte* des Cennino Cennini aufgezeigt, wie in beiden Texten Steinmetze beziehungsweise Bildhauer und ihr mühsames Hand-

197 Ohly 1977, S. 274–311.

198 Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966, S. 41–42. und Grabner 1969.

199 Saß 2012, S. 2–4 und Böhme 2007, S. 65

200 Zur Bild- und Texttradition der Vorstellung einer vergewaltigten Natur, die als Anklägerin des menschlichen Geschlechts auftritt sowie zum metaphorischen Konzept der Natur als einer Stiefmutter, die den Menschen sich selbst überlässt, ihm ihre Ressourcen vorenthält und dem Lebenskampf ausliefert, siehe Bredekamp 2003.

werk in Steinbrüchen und Werkstätten vor dem Horizont des Sündenfalls als Repräsentanten der Kulturtätigkeit des Menschen interpretiert werden.²⁰¹ Im postlapsarischen Zustand, nach Vertreibung aus dem Paradies, sahen sich Adam und Eva gezwungen, ihr unrechtmäßig erworbenes Wissen zu nutzen, um Werkzeuge zu ersinnen und diese zur Sicherung ihres Überlebens zu gebrauchen. Cennini verweist hier auf die Hacke Adams und die Spindel Evas.²⁰² Boccaccio wie Cennini thematisieren in ihren unterschiedlichen Textgattungen den Wert der handwerklichen Tätigkeit des Malers und des Bildhauers, die mit Mühsal und Anstrengung einhergeht und nur oberflächlich den Makel der körperlichen Arbeit trägt, da diese Arbeit vonnöten ist, um das eigene Tun durch die Umsetzung eines Werkes zu nobilitieren. Mit Blick auf den Maler bedeutet dies zweierlei: zum einen ist auch er gezwungen, entsprechende Steinvorkommen aufzusuchen, sie, wenn erforderlich, selbst zutage zu fördern und sich in der Bearbeitung des Steins (mit Mörser oder Mühlstein) zu üben, um seine Pigmente zu gewinnen. Erst dann beginnt seine eigentliche Arbeit. Zum anderen eignet dem Handwerk des Malers eine gewisse Überlegenheit, da seine künstlerische Praxis (zumindest im Feld der Tafel- und Leinwandmalerei) eine sublimere, körperlich weniger beanspruchende und zugleich sauberere Arbeit darstellt, bei gleichzeitiger Öffnung hin auf eine zunehmend kontemplative und intellektuelle Durchdringung der von ihm zu (er)findenden Stoffe. Boccaccio wie auch Cennini lassen keinen Zweifel daran, dass sie die Aspekte der körperlichen Arbeit nicht als Manko, den man verschweigen oder dessen man sich schämen müsste, begreifen, sondern als notwendige Bedingung auf dem Weg zu Respekt und Wertschätzung.

Während Boccaccio am Beispiel des den körperlichen Arbeitsaufwand der Malerei scheuenden Calandrino, der mittels eines vermeintlich magischen Steins versuchen will, sich aller Mühsal zu entledigen und durch Betrug und Diebstahl reich zu werden beabsichtigt, einen Künstlertypus persifliert, der seine eigene Arbeit geringschätzt und keinen Wert auf Qualität legt, betont Cennini, dass der Maler seinen gesellschaftlichen Aufstieg durch die leidenschaftliche und mühevollte Hingabe an jeden Arbeitsschritt seines Handwerks maßgeblich befördern könne:

Ein zentrales Anliegen Cenninis ist es, den kausalen Zusammenhang von hohem Zeitaufwand und hoher Produktivität herauszustellen. Dies gilt nicht nur für die Geduld, die der Maler beim Reiben der Farben oder zwischen dem Fertigstellen eines Bildes und dem Auftragen des Firnisses aufbringen müsse, sondern betrifft auch die Ausbildung des Künstlers selbst, der so lange wie möglich in der Werkstatt seines Meisters bleiben solle. Der Künstler muss mit geübter Hand immer wieder das Material, das ihm die Natur liefert, transformieren, wenn er es zu Kunstwerken verarbeiten will.²⁰³

Die mythopoetische Rückbindung der handwerklichen körperlichen Arbeit des steinbearbeitenden Künstlers an den Sündenfall in ihrer Rolle als Geburtsstunde der Kultur, die keine nachträgliche Interpretationsleistung darstellt, sondern „bereits in Bildprogramme an öffentlichen Bauwerken wie der *Fontana Maggiore* in Perugia (1275 – 1278) oder der Fassade des Doms von Orvieto (1319 – 1330) Eingang gefunden hatte“, während „am Campanile in Florenz (1336 – 1339) nun

201 Krass 2015.

202 Krass 2015, S. 45.

203 Krass 2015, S. 48.

werk in Steinbrüchen und Werkstätten vor dem Horizont des Sündenfalls als Repräsentanten der Kulturtätigkeit des Menschen interpretiert werden.²⁰¹ Im postlapsarischen Zustand, nach Vertreibung aus dem Paradies, sahen sich Adam und Eva gezwungen, ihr unrechtmäßig erworbenes Wissen zu nutzen, um Werkzeuge zu ersinnen und diese zur Sicherung ihres Überlebens zu gebrauchen. Cennini verweist hier auf die Hacke Adams und die Spindel Evas.²⁰² Boccaccio wie Cennini thematisieren in ihren unterschiedlichen Textgattungen den Wert der handwerklichen Tätigkeit des Malers und des Bildhauers, die mit Mühsal und Anstrengung einhergeht und nur oberflächlich den Makel der körperlichen Arbeit trägt, da diese Arbeit vonnöten ist, um das eigene Tun durch die Umsetzung eines Werkes zu nobilitieren. Mit Blick auf den Maler bedeutet dies zweierlei: zum einen ist auch er gezwungen, entsprechende Steinvorkommen aufzusuchen, sie, wenn erforderlich, selbst zutage zu fördern und sich in der Bearbeitung des Steins (mit Mörser oder Mühlstein) zu üben, um seine Pigmente zu gewinnen. Erst dann beginnt seine eigentliche Arbeit. Zum anderen eignet dem Handwerk des Malers eine gewisse Überlegenheit, da seine künstlerische Praxis (zumindest im Feld der Tafel- und Leinwandmalerei) eine sublimere, körperlich weniger beanspruchende und zugleich sauberere Arbeit darstellt, bei gleichzeitiger Öffnung hin auf eine zunehmend kontemplative und intellektuelle Durchdringung der von ihm zu (er)findenden Stoffe. Boccaccio wie auch Cennini lassen keinen Zweifel daran, dass sie die Aspekte der körperlichen Arbeit nicht als Manko, den man verschweigen oder dessen man sich schämen müsste, begreifen, sondern als notwendige Bedingung auf dem Weg zu Respekt und Wertschätzung.

Während Boccaccio am Beispiel des den körperlichen Arbeitsaufwand der Malerei scheuenden Calandrino, der mittels eines vermeintlich magischen Steins versuchen will, sich aller Mühsal zu entledigen und durch Betrug und Diebstahl reich zu werden beabsichtigt, einen Künstlertypus persifliert, der seine eigene Arbeit geringschätzt und keinen Wert auf Qualität legt, betont Cennini, dass der Maler seinen gesellschaftlichen Aufstieg durch die leidenschaftliche und mühevollte Hingabe an jeden Arbeitsschritt seines Handwerks maßgeblich befördern könne:

Ein zentrales Anliegen Cenninis ist es, den kausalen Zusammenhang von hohem Zeitaufwand und hoher Produktivität herauszustellen. Dies gilt nicht nur für die Geduld, die der Maler beim Reiben der Farben oder zwischen dem Fertigstellen eines Bildes und dem Auftragen des Firnisses aufbringen müsse, sondern betrifft auch die Ausbildung des Künstlers selbst, der so lange wie möglich in der Werkstatt seines Meisters bleiben solle. Der Künstler muss mit geübter Hand immer wieder das Material, das ihm die Natur liefert, transformieren, wenn er es zu Kunstwerken verarbeiten will.²⁰³

Die mythopoetische Rückbindung der handwerklichen körperlichen Arbeit des steinbearbeitenden Künstlers an den Sündenfall in ihrer Rolle als Geburtsstunde der Kultur, die keine nachträgliche Interpretationsleistung darstellt, sondern „bereits in Bildprogramme an öffentlichen Bauwerken wie der *Fontana Maggiore* in Perugia (1275 – 1278) oder der Fassade des Doms von Orvieto (1319 – 1330) Eingang gefunden hatte“, während „am Campanile in Florenz (1336 – 1339) nun

201 Krass 2015.

202 Krass 2015, S. 45.

203 Krass 2015, S. 48.

auch die mechanischen Künste als Folge der Vertreibung aus dem Paradies²⁰⁴ vor Augen geführt wurden, kann und sollte daher auch als historische Interpretationsgrundlage für Mantegnas Steinbruchmotiv in Betracht gezogen werden. Es ist diese Konstellation aus einer respektvollen Verbundenheit mit den Stein be- und verarbeitenden Künsten und der selbstbewussten Distinktion des Malers, die dem Steinbruchmotiv bei Mantegna seine Ambiguität verleiht. Die Erhabenheit und Überlegenheit der Malerei, die in der Lage ist, Licht, Schatten und Wind darzustellen, äußert sich im Falle Mantegnas als eine steinkundige und den Stein als Material und Medium hofierende Malerei.

Sicherlich hätte es Mantegna gefallen, als malender Bildhauer angesehen zu werden, der seine Kunst mittels der Malerei transzendiert und sich auf diese Weise ihrer Grenzen entledigt. Durch die Kombination von Madonnenbildnis und Steinbruch ergab sich die Möglichkeit, die individuelle ästhetische Programmatik mit dem theologischen Gehalt zu verbinden. Demnach wäre das Steinbruchmotiv Ausdruck einer postlapsarischen Wirklichkeit und der sich dem Sündenfall verdankenden kulturellen und künstlerischen Tätigkeit des Menschen, während die Madonna die Hoffnung auf Erlösung und die Rehabilitierung des menschlichen Geschlechts durch Gnade und Erneuerung, das heißt durch die Heilsgeschichte als schöpferisches Handeln Gottes am Menschen in der Geschichte implizieren würde. Die mineralische Allegorisierung von Maria und Christus zu Berg und herausgebrochenem Steinbrocken,²⁰⁵ die Hoffnung und Leben bringen, räumt dem Handwerk der Steinbearbeitung wie auch des Bergbaus eine Nähe zum Heilswerk ein. Es ist zu vermuten, dass Mantegna in seinem kleinen Andachtsbild dem eigenen ästhetischen Paradigma gehuldigt hat: der Transzendierung des Steins respektive der mineralischen Welt durch die aus den Ressourcen und Phänomenen dieser Welt schöpfenden Malerei. Dies gelingt ihm dadurch, dass sich die ihrerseits als Malerei nicht explizit thematisierte Kunstform, in der allerdings nun Berg, Steinmetze und Steinbruch als Symbole kulturschöpferischer Potenz erscheinen, als vorgängige inszenierende Medienbühne und ihrerseits interpretierende, vor-zeigende Instanz über diese anderen (passivierten) Steinkünste erhebt. Während die Steinmetze und Bildhauer im Bild noch damit befasst sind, ihre Arbeit mühsam zu vollenden, ist der artifizielle ikonische Raum, in dem sie dies tun dürfen, durch den an die Vorgaben dieses Ortes nicht gebundenen Maler bereits erschaffen und vollendet worden.

Wie Cennini in seinem *Libro dell'arte* schon deutlich hervorhebt, ist die Malerei in der Lage zu zeigen, was nicht ist und zum Leben zu erwecken, was keine Lebendigkeit zu besitzen scheint. Sie ist, diesen Gedanken Cenninis aufgreifend und mit Blick auf Mantegna weiter ausführend, eine Schwellenkunst, eine grenzgängerische Vermittlerin zwischen dem Vorfindbaren und dem Vorstellbaren und das sowohl, was künstlerische Techniken und ihre Materialpraxis betreffen als auch hinsichtlich ihrer Behandlung und Gestaltung von Themen und Stoffen.

Die Höhle wiederum, um auf das mit dem Steinbruch einhergehende zentrale Motiv bei Mantegna zurückzukommen, ist der Ort, an dem Götter geboren werden und durch den sich

204 Krass 2015, S. 46.

205 Der karolingische Gelehrte und Erzbischof von Mainz Hrabanus Maurus gilt als eine der prominentesten frühmittelalterlichen Quellen für diese Allegorese. Siehe Wamberg 2006, S. 67.

die Unterwelt betreten lässt.²⁰⁶ Als lebenschenkender und -schützensender Ort ist die Höhle in der antiken griechischen Kosmogonie der Erdmutter Gaia zugeordnet. Dem Schöpfungsbericht in Hesiods *Theogonie* zufolge besetzen Chaos, Gaia und Eros das generative Feld. Zu Gaias Kindern gehören der „sternreiche“, sie bedeckende Uranos, Berge, die sie gebiert und auf deren Höhen Nymphen wohnen sowie das „unwirtliche Meer, das anschwillt und stürmt“.²⁰⁷ Als Erdmutter gibt sie ihren göttlichen und sterblichen Geschöpfen Nahrung und Obdach, außen und innen:

Alle nämlich, die von Erde und Himmel stammten, waren schrecklich-gewaltige Kinder und dem Vater [Uranos, M.S.] von Anfang ein Greuel; kaum war eines geboren, verbarg sie Uranos alle im Schoß der Erde, ließ sie nicht ans Licht und freute sich noch seiner Untat. Die riesige Erde aber wurde im Inneren bedrängt, stöhnte und ersann einen bösen listigen Anschlag.²⁰⁸

Gaias Erdkörper ernährt und schützt durch die inneren Höhlen. Der Vorgang des Heraustretens aus diesen Höhlen ist im mythischen Narrativ sowohl ein Akt der Befreiung und des Hierarchiewechsels als auch einer der Initiierung neuer Höhlenaufenthalte. „Gleichermaßen bestimmend für die mythische Vergleichbarkeit der Genealogien von Göttern und Menschen“, bemerkt Hans Blumenberg, „ist der Bedarf an Verborgenheit vor Grimm und Neid wie Mißgunst der gerade waltenden Übermacht“.²⁰⁹ Hinsichtlich der Lokalisierung der Geburt Christi in Höhle oder Stall benennt Blumenberg einen Kompromiss, der im armenischen Matthäusevangelium umgesetzt ist. Dort wird geschildert, wie Maria am dritten Tag nach der Geburt ihr Kind aus der Höhle in einen Stall trägt, um es dort in eine Krippe zu legen, wo es von Ochs und Esel erwartet und angebetet wird.

Das lateinische Kindheitsevangelium der Arundel-Handschrift hingegen schildert, wie eine Hebamme die Geburt Christi in der Höhle als „Lichtaufgang“²¹⁰ darstellt. Christus wird dort nicht nur aus Licht geboren, sondern vervielfacht es seinerseits so stark, dass es die Sonne überstrahlt. Die sinnliche Überwältigungskraft des Lichtes wird ergänzt um süße Düfte: „So wurde dies Licht geboren, wie Tau vom Himmel auf die Erde herniedersteigt. Denn sein Duft riecht stärker als aller Wohlgeruch von Salben.“²¹¹

206 Blumenberg 1989, S. 39–54.

207 Hesiod, *Theog.*, V. 125–133.

208 Hesiod, *Theog.*, V. 155–160.

209 Blumenberg 1989, S. 40.

210 Blumenberg 1989, S. 44.

211 Zitiert nach: Blumenberg 1989, S. 44.

Höhlengeburten bringen Machtverhältnisse ins Wanken, führen zu neuen Hierarchien und neuen Revolutionen. Als Geburtshöhle ist der Steinbruch eine christologische Metapher, die der Überzeugung Ausdruck verleiht, dass Leben aus dem Toten hervorgehen kann, so wie aus dem Fels, als welcher Maria betrachtet wird, der göttliche Eckstein hervorgegangen ist.²¹²

Wie bereits bei der jungfräulichen Empfängnis besteht Gotteserkenntnis darin, anzuerkennen, dass Gott sich selbst den Anfang setzt und ihn sich nicht vorgeben lässt. Dieses Konzept der Perseität, wonach Gott durch nichts bedingt, sondern ausschließlich durch sich selbst ist und demzufolge allem Anfangenkönnen die Möglichkeit originären Seins durch seine ewige und un-einholbare Selbstursprünglichkeit vorgibt, manifestiert sich in der Allegorie des Steingeborenen ebenso wie in der jungfräulichen Empfängnis als Kristallisationsvorgang.

Im Bild der Höhle wird auch der Aspekt des Hohlen relevant. Steinbrüche schaffen Räume, die ein Verschwinden beziehungsweise einen Entzug bezeugen. So wie der rissige Stein und Boden den Mangel an Feuchtigkeit indiziert, bleibt vom Steinbruch, dessen Vorkommen erschöpft sind, nicht mehr als eine verlassene Höhle, das Zeichen eines Defizits. Im Zuge seiner Untersuchungen zur Höhlenmetaphorik hat Hans Blumenberg nicht nur die Höhle als mythisch-mystische Kultstätte, philosophisches Gleichnis und Ort ritueller Handlungen erörtert, sondern auch auf die lukrezianische (Meta-)Physik der Hohlräume aufmerksam gemacht:

Lukrez hat von Epikur die Natursicht der Griechen auch darin übernommen, daß die Erde überall reich an Höhlen sei, repräsentativ für das Ganze der Natur, insofern diese überall vom leeren Raum durchsetzt, von dessen Übermacht beherrscht ist. Der Preis für die absolute Solidität der Atome ist deren quantitative Nichtigkeit im ungeheuren Raum ihres Fallens und ihrer Wirbel. Höhlen gehören zu einer Welt, die auf Schritt und Tritt nicht so ist wie sie uns erscheint. Sie unterminieren das Sicherheitsgefühl auf einem Boden, der so fest und tragfähig nicht sein kann wie er dem menschlichen Lebensgefühl sein müßte: terra ... undique plenam speluncis. Lukrez war nach Epikur der erste, der einem unsicheren Lebensgefühl einen physikalischen Ausdruck zu geben suchte, ohne dessen Nüchternheit die Extreme von Furcht und Hoffnung zu gestatten.²¹³

Mantegnas Komposition verbindet die mythische Vorstellung vom gebärenden Stein über das ambivalente Motiv des Steinbruchs mit dem eucharistisch konnotierten Bildthema des Ackerbaus, das heißt mit dem Weizenkorn, das „in die Erde fällt und erstirbt“, um neue Frucht hervorzubringen.²¹⁴ Diese Zusammenführung von Fels und Ackerland, Bergbau und Ernte variiert Szenen und Handlungen des fruchtbaren Ertrags. Mantegna malt zwar keine eucharistische Ährenmadonna, aber er gestaltet einen Bildraum, in dem das Öffnen der Erde und das Öffnen des Berges zueinander in Beziehung gesetzt werden. Acker und Steinbruch partizipieren an natürlichen Ressourcen, die ihrerseits eingebunden sind in ein unterirdisches Netzwerk vitaler Poten-

212 Siehe zur mariologischen und christologischen Felsensymbolik die einschlägigen Lexikonartikel von Jászais 1970, S. 24–25 sowie Daniélou 1969, Sp. 723–732.

213 Blumenberg 1989, S. 48.

214 Joh 12, 24. Zur christlichen Weizenkornallegorie in den Bildkünsten siehe Wittkower 1983.

zen, dem Gefäßsystem der Erde mit seinen ernährenden Säften.²¹⁵ Die Materie liegt hier unter Beteiligung der Elemente in unterschiedlichsten Zuständen vor, sodass es dem Menschen obliegt, durch kenntnisreiche Beihilfen die gewünschte Formen- und Substanzvielfalt herbeizuführen und zur Emanation zu drängen.

Das Öffnen des Bodens und das Öffnen des Felsens sind Modi eines Erntevorgangs. Es ist die Vorstellung vom Samen in den Dingen der belebten und der unbelebten Welt, jenem tiefreichenden Transformismus, der die Überspielung der Grenze zwischen Lebendigem und Totem impliziert.²¹⁶ Wie eine melancholische, ins Dispositiv des Steins überführte Vegetationsgottheit²¹⁷ ist die *Madonna delle Cave* zwischen drei Fruchtbarkeitshorizonte gebracht: Ackerbau, Steinbruch und Viehzucht, ihrerseits organische und anorganische Welt repräsentierend. Feldarbeiter und Steinmetze erscheinen demnach als zwei Günstlinge, deren entscheidender Unterschied darin bestünde, dass die Feldarbeiter die Grundlage ihrer Erträge, den fruchtbaren Boden, durch sorgfältige Behandlung und die Selbsterneuerungskraft der fruchtbaren Erde mehrfach nutzen können, während die Bergleute und Steinmetze die Quelle ihres Rohstoffs ersatzlos verbrauchen.

Mehr noch als der Steinbruch ist es die kristallin-korallenhafte Felsformation selbst, die Marias Status als *petra genetrix* suggeriert, indem sie als quasi-mineralischer Lebensbaum das Unwahrscheinliche zelebriert: die Entstehung des Lebens aus dem Tod beziehungsweise die Spur des Lebens in der Welt des vermeintlich Toten und damit Zusage und Verheißung einer Ver- oder Umwandlung. Dabei werden Pilger, Steinmetze, Hirten und Bauern auf die Zonen agrarischer und mineralischer Keimungs-, Wachstums- und Reifungsfähigkeit verteilt. Wie schon im Falle der *San Zeno-Madonna* und der *Madonna della Vittoria* werden die Empfängnisbereitschaft und das Zeugungspotential der Natur dem Madonnenleib als universaler Synthesis zugeschrieben. Georges Didi-Huberman hat in seiner Monografie zu Fra Angelico auf die typologisch-allegorische Figur der *Maria murus* verwiesen, deren Verwendung und Erläuterung in mittelalterlichen mariologischen Allegoresen, wie beispielsweise im *De laudibus Beatae Mariae Virginis* des Richard von Saint-Laurent und der *Biblia Mariana* des Ps.-Albertus Magnus, zahlreich begegnet ist und auch im Quattrocento noch rezepiert wurde. Hierzu gehören die

mineral figurations of Mary's body – figures of sealed rocks holding in virtuality of the entire cycle of the incarnation: from the temple where Mary was presented as a child to the chamber of the Annunciation, to the sepulcher of her son that she covers with her tears, and finally, through the celestial throne where she will be crowned.²¹⁸

Marias Körper ist opake Materie mit der Fähigkeit zur diaphanen Bild-/Logos-Trägerschaft. Eine der prominenten Quellen dieser Sinnfigur ist eine Aussage des Albertus Magnus, wonach Marias Körper einer „wall bursting with graces“²¹⁹ gleiche, das heißt einer (Lein-)Wand, auf der sich die

215 Mit Blick auf Leonardos naturphilosophische Rezeption des Mikrokosmos-Makrokosmos-Modells behandelt bei Perrig 1980.

216 Zum fließenden Übergang zwischen organischer und anorganischer Welt im Aufbau der Seelenlehre bei Aristoteles siehe Kullmann 2014, S. 207 – 210.

217 Rahner 1992, S. 32-33 und Widengren 1969, S. 316.

218 Didi-Huberman 1995, S. 195.

219 Zitiert nach: Didi-Huberman 1995, S. 195.

Spuren eines von Gott erwählten Lebens abzeichnen. Diese Marienmetaphorik korreliert bereits über die Komponenten Stein und Farbe die Kunstgattungen von Skulptur und Malerei.

Der alchemistische Aristotelismus hat dieses Wahrnehmungsdispositiv natürlicher Formbildungsprozesse stark affiziert.²²⁰ In einer deutschen Übersetzung des Pseudoepitaphs *Secretum secretorum* aus dem 15. Jahrhundert wird der Stein als kleine Welt bezeichnet, der die Natur des Pflanzen-, Tier und Mineralreichs in sich vereinigt, indem er die vier Elemente zu einem minor mundus zusammenführt. Das vom Alchemiker vorzunehmende Teilen und Zusammenfügen müsse seinen Ausgang beim Stein nehmen und sich auf alle Elemente erstrecken, um durch deren Vereinigungen und Umwandlungen ihre Natur zu verstehen und zu manipulieren. So resümiert Joachim Telle:

Weitab von praxisnahen Anweisungen wird eine auf antik-arabischer Doktrin beruhende Alchemie dargelegt, derzufolge allem Geschaffenen ein und dieselbe Natur eigen ist und sich die stofflichen Schöpfungen nur in der Art der Mischungen ihrer Elemente unterscheiden. Daraus erwuchs dem Alchemiker die Aufgabe, aus einer Paarung der gegensätzlichen Elemente bzw. Qualitäten eine neue Schöpfung entstehen zu lassen.²²¹

Übertragen auf Mantegnas Madonnenbildnis würde dies bedeuten, dass Maria, Fels und Feld als Exponenten einer *divina potentia* in alchemistisch-aristotelischer Perspektive in Erscheinung treten. Wo der Stein ist, dort ist allerdings auch das Wasser, sei es als verborgenes Movens oder als bezeugte Spur. Im Kontext des mineralischen Wassers, erörtert in der Tradition der *Alchemia transmutatoria metallorum*, wird das venerische Element zum Konstituenten der „Geberung“ aller Metalle.²²²

Im kristallin wuchernden Felsmassiv gestaltet Mantegna seine Version marianischer Fruchtbarkeit, Hoheit und Diversität. Ihr seelisches Leiden und ihre innere Bewegtheit werden abgeleitet und ausgelagert in das sie einbettende morphologische Spektrum. Dazu zählen neben den mineralischen Komponenten auch die textilen, metallischen und physischen. Ihr faltenreiches Gewand, ihr perlenbesetztes Medaillon, ihre Haare sind formschöpferisch bedingt durch die zirkulierende Referenz der Kristallisation (Verdichtung) und ihres Zwillings, der Faltung. Sie sind sowohl farbdramaturgisch als auch figurativ hervorgehoben und aufeinander abgestimmt. Der ultramarine Mantel, das rote Kleid, die rubinrote Brosche mit Perlenbesatz. Auf der einen Seite, so ließe sich vermuten, die textilen Komponenten, die als Erinnerungszeichen der einstmaligen Einhüllung ins Fleisch der Mutter und die Ernährung durch das Gebärmutterblut fungieren, auf der anderen Seite die Inkarnation als Verdichtung des Körperlosen im mineralischen Gleichnis von Rubin und Perle.

220 Böhme/Böhme 2014, S. 121.

221 Telle 2013, S. 266.

222 Telle 2013, S. 417.

3.7 Die Anbetung der Könige: Die Prozession zur Grotte

Die *Anbetung der Könige*, Mitteltafel eines Triptychons, flankiert von den Szenen der Himmelfahrt und der Beschneidung Christi im Tempel, zeigt die Madonna mit Kind nicht mehr vor, sondern in der Höhle beziehungsweise Grotte, die nun als Bühne der Epiphanie dient und der intimen Zweisamkeit von Maria und Christus die Rahmenstruktur und das hinterfangende Dunkel bereitstellt (Abb. 29).

Den rechten Vordergrund der Komposition nimmt eine diagonal bildeinwärts gestellte höhlenähnliche Felsformation ein, in deren Öffnung Maria auf einem natürlichen Felsenschemel Platz genommen hat. Umgeben ist sie von einer Gloriole aus elf Engelsputten, fünf orangeroten links und sechs goldenen rechts, deren zierliche nackte Oberkörper im Orantengestus aus blauen, geschichteten Wolkenbändern ragen. Jede ondulierte Haarsträhne, jede Locke, jede Feder ihrer Flügel ist in feinem Lineament, mit sanften Schattierungen und in behutsamen tonalen Abstufungen ausgeführt. Der Christusknabe sitzt seitlich, in leicht schräger, nach vorn gebeugter Haltung auf dem rechten Oberschenkel Mariens. Seine rechte Hand ist zum Segensgestus in Richtung des vor ihm knienden Königs erhoben.

Es hat den Anschein, als sei Christus im Begriff vom Schoß seiner Mutter zu rutschen, vielleicht in Folge des Versuchs, sich aufzurichten. Diese unruhige und etwas instabile Position ist eventuell auch dem Umstand geschuldet, dass Maria ein auf ihren Oberschenkeln befindliches Geschenk balanciert, eine kleine goldene Pyxis mit üppigem Edelstein- und Perlenbesatz, die Gabe Balthasars. Zwei Felsstufen trennen Maria von Balthasar und dem am rechten Bildrand platzierten Joseph, die beide keines Blickes gewürdigt werden, da Maria an Balthasar vorbei auf Melchior blickt, der sich ihr (im Rücken Balthasars) gemessenen Ganges nähert. Auf ihn folgt Caspar, der bereits vollständig auf die Knie gegangen ist, die Arme ehrfürchtig vor der Brust überkreuzt und in seiner rechten Hand ein goldenes (die Myrrhe bergendes) Gefäß bereithält, um es in wenigen Augenblicken der Gottesmutter als Geschenk darbringen zu können.

Von Maria über den leicht gekrümmten Körper des Christusknaben weiter zu Balthasar und den anschließenden Königen verläuft ein deutlicher Schwung, in dem eine Bewegung kulminiert, die vom Hintergrund in den Vordergrund verläuft und eine ganze Reihe bergab ziehender Personen umfasst, bei dem es sich um den kleinen mobilen Hofstaat der drei Morgenländer handelt, der neben Personen unterschiedlicher Hautfarbe auch sechs Kamele umfasst. In der behutsamen, sich verlangsamenden Dynamik des auf einem Pfad bergabwärts schreitenden Zuges wird deutlich, dass dessen Führungsgruppe ihr Ziel erreicht hat und die Prozession im knienden Balthasar vor den Felsenstufen ausläuft wie eine Brandung, die sich am Ufer verliert. Der Pfad selbst wird im Mittelgrund am rechten Bildrand durch einen in scharfer Vertikale abschließenden Felsen begrenzt, der in seinem oberen Ende, rechts auskragend, eine knollenhafte Wulst aufweist, die den

3. THRONENDE MADONNEN



Abb. 29: Andrea Mantegna: Anbetung der Heiligen Drei Könige (Mitteltafel eines Triptychons), um 1460, Tempera und Gold auf Leinwand, 75 × 77 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 30: Detail aus Abbildung 29

Pfad etwa auf Höhe einiger rastender Männer und Fässer tragender Kamele überfängt (Abb. 30). Zwischen dem Pfad und der linken Höhlenseite wird der Blick in eine offene Landschaft geführt, die grüne, teils bewaldete Hügel zeigt, an deren Horizont sich eine größere Stadt hinter weißen Mauern und Türmen verbirgt. Überragt wird diese befestigte Stadtanlage linkseitig durch ein Felsenplateau, auf dem sich eine weitere Festung befindet, die nun ihrerseits wie auch das gesamte Tal durch einen gewaltigen Berg nochmals überragt wird. Wie bereits im Tal und auf dem Felsenplateau befindet sich auch auf der Bergspitze ein größerer Gebäudekomplex.

Im Vergleich zum antikisierenden Tempelarrangement der *San-Zeno-Madonna* und der vegetabilen Apsis der *Madonna della Vittoria* gestaltet Mantegna diesmal den Aufenthalt der Madonna mit ihrem Kind in einer Grotte. Den Ort lediglich als Höhle zu bestimmen, wäre unzureichend, da die Kombination aus (pilgernder) Prozession und epiphanischem Thronen in der Dunkelheit eher den liturgischen und zeremoniellen Rahmen der Madonnenverehrung in Grotten impliziert.²²³

Wie bereits in der *Madonna delle Cave* ist es der natürliche, unbearbeitete Stein, der Maria als ein reduzierter Thron dient. Es ist die Natur und nicht der Mensch, die dem inkarnierten und geborenen Wort Gottes eine schützende Stätte bereitet, indem sie ihre gewachsenen Formen der Ankunft des Gottessohnes *entgegenstreben* lässt. Begleitet wird diese natürliche Umfassungssituation von den lobpreisenden Engeln der Gloriole und den vier weiteren über dem Grotteingang schwebenden Engeln, die ebenfalls mit ihren allerdings bekleideten Oberkörpern aus dicht geschichteten Wolkenbändern auftauchen. Auch sie beten das heilige Paar an. Die oberen beiden scheinen sogar einen Lobpreis anzustimmen.

²²³ Pieper 2009, S. 144. Zu Beispielen der Grottenwidmung an die Gottesmutter siehe Merkelbach/Stauber 2002, S. 198.

Der Historiker Ernst Benz hat im Kontext seiner Behandlung des Motivs der Heiligen Höhle in ostkirchlichen Traditionen auf Textquellen wie beispielsweise auf die sechste Ode zum Orthros des 26. Dezember hingewiesen, in denen die Höhle als epiphanische Stätte eine positive Umdeutung im Angesicht der Inkarnation erfährt, da Höhlen in der Regel als Wohnstätten dämonischer Kräfte angesehen wurden und sie nun als Analogon des Himmels postuliert werden:

Die Höhle wird durch die Menschwerdung zum Himmel. Die Dämonen werden durch die Epiphanie des menschengewordenen Logos aus ihrem Schlupfwinkel, der Räuberhöhle, vertrieben; statt der Dämonen versammeln sich um den menschengewordenen Herrn die Chöre der Engel und erfüllen die Höhle mit ihren Hymnen. Christus ist nicht allein auf die Erde herabgekommen, sondern mit ihm die Menge der himmlischen Heerscharen, die den Herrn umgeben und jeden Ort erfüllen, an dem er sich vergegenwärtigt.²²⁴

Die weltliche Auszeichnung und Nobilitierung der Höhle als eines heiligen Kultraums geschieht dann in einem zweiten Schritt durch die Präsenz und den Kultdienst der Weisen aus dem Morgenland. Mit ihrem Niederknien erkennen sie nicht allein dieses Kind als den prophezeiten Messias an, sondern heben darüber hinaus den Status der Höhle beziehungsweise der Grotte als eines legitimen Ortes der Gottesgeburt hervor, der die Natur (repräsentiert in der dunklen Feuchte und Fruchtbarkeit der Grotte) ihrerseits als Medium des Heilswerkes impliziert.

224 Benz 1974, S. 415.

3.7.1 Die Grotte als Beziehungsgenerator

Der morphologische Beziehungsraum der Grotte ist von Mantegna gleich mehrfach akzentuiert worden durch die Beziehung der Engelgruppen zueinander, die Beziehung des Mutter-Kind-Paares zur Grotte als Lebens- und Trübsnisträger, ihre Beziehung zur oberen Engelgruppe und die Korrelation von Wachsen, Fließen und Verhärten in der Beziehung von Stein, Pflanze und Wasser. Die Engelsputten der Gloriole verteilen sich gleichmäßig in drei horizontalen Abteilungen zur linken und rechten Mariens, wobei die Gruppe der roten von jener der goldenen Engelskörperchen durch den Madonnenleib getrennt ist. Die obere Engelgruppe hingegen ist nach einem anderen Prinzip gegliedert. Die beiden unteren sowie der rechte singende obere Engel sind im Orantengesitus der Epiphanie und dem Pilgerstrom zugewandt, während der obere linke Engel seinen Lobpreis mit Blick auf einen achtsackigen goldenen Stern vorträgt, der über ihren Köpfen schwebt und aus dessen Zentrum der untere (achte) Strahl lotrecht auf das heilige Paar herabstürzt, um in geringem Abstand zur Madonna und ihrer Gloriole in einer stecknadelkopfgroßen Spitze zu enden. Derart über dem Geschehen schwebend markiert der Stern wie ein prozessionales Vortragekreuz die heilige Begebenheit in Raum und Zeit unter Beteiligung des Heiligen Geistes. Auf diese Weise werden Maria und Christus gleich dreifach durch Fixierungen markiert: den lotrecht fallenden Sternstrahl, die Umfassung des Grottenschlundes und der Engelsgloriole sowie durch den demütig auf die Knie sinkenden Balthasar.

Während in der Grotte der Madonnenleib die Gruppe der jubelnden Himmelsboten unterteilt, ist es oberhalb des Grottenschlundes der bethleheminische Stern, der mit scharfem Schnitt die himmlischen Paare scheidet. Durch diese Intervention eines vertikalen Elements wird allerdings kein Konflikt oder Gegensatz impliziert, sondern eine strukturelle und symbolische Kopplung geschaffen. Durch die körperlichen Ausrichtungen der Anbetungen auf Maria und den Stern werden zwei Sphären zueinander in Beziehung gesetzt, werden Erde und Himmel verbunden. Darüber hinaus kreiert Mantegna durch die Farbdramaturgie der Engelsgewänder einen Chiasmus, denn die sich entsprechenden Farbpaare (Rot-Gold) sind diagonal angeordnet. Verbindet man sie in Form eines X (*Chi*) verläuft in ihrem Schnittpunkt die gemeinsame und somit verbindende Grenze des vertikalen Sternstrahls. Auf diese Weise wird dem Figurenarrangement die Gestalt des Christusmonogramms implementiert. Die Wolkenverdichtung in Form eines spiegelverkehrten C ergänzt die Konstellation um den Bogen des griechischen Buchstabens *Rho*.

Das literale Symbol wird von Mantegna in eine morphologische Dramaturgie übersetzt, das heißt die ineinander gesetzte Buchstabenfolge, die als Abkürzung des christologischen Hoheitstitels fungiert, wird aufgegriffen, um in der Konstellation figürlicher Elemente wiederzukehren. Durch diese malerische Version eines Buchstabensymbols wird die Präsenz Christi im Bild verdoppelt. Christus betritt die Welt durch das bergende Dunkel der Höhle, dem Schoß und Stigma seines zukünftigen Schicksals, allerdings bekrönt durch das Zeichen seiner Gottessohnschaft.

3.7.2 Das Felsengesicht: Vulkanismus und Wasseradertheorem

Der im Gestein verborgen platzierte und beinahe wie eine Anamorphose angelegte Schädel ist von der Forschung mit Mantegnas Kreationen von Wolken als Zufallsbildern verglichen worden (Abb. 31).²²⁵ Sowohl bei der *San Zeno-Madonna* als auch in der *Madonna della Vittoria* durchziehen Wolkenbänder den Himmel, monochrome Double der Marmorädern und Repräsentanten des Amorphen, in denen der Keim zu allen Formen der Welt angelegt ist. In beiden Gemälden werden die Wolken nicht primär als dekoratives Landschaftselement angeführt, sondern als dem Marmor verwandte Träger eines Formenpotentials, das episodisch aufscheint und wieder verschwindet.

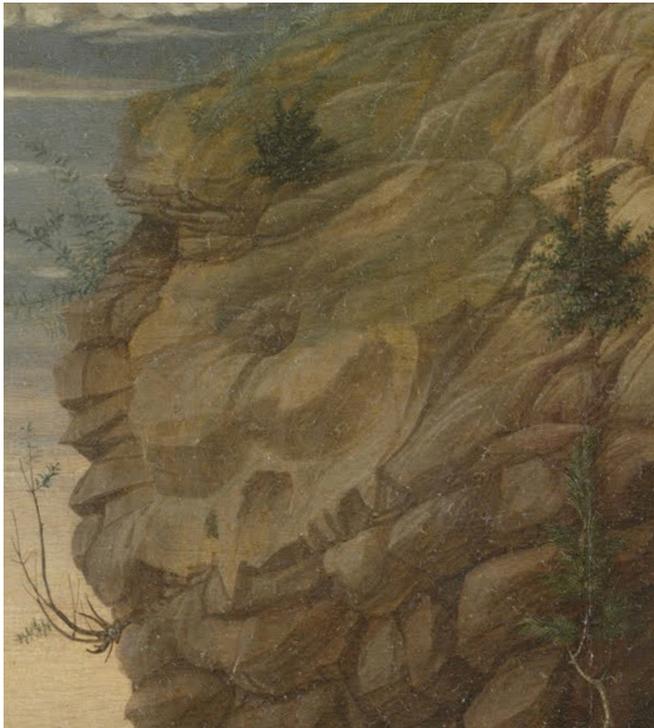


Abb. 31: Detail aus Abbildung 29

225 Janson 1961, Lein 2011.

In dem speziellen Fall des Felsengesichtes allerdings dominiert nicht die ephemere Emanation eines Bildwerkes aus einem unkörperlichen Naturphänomen (wie beim Wolkenreiter im Wiener Sebastian), sondern die arretierte Gestalt eines Passionsverweises. Der Tod hat im Grottenfels Gestalt angenommen und ist dort gebunden. Lothar Sickel hat daher die Deutung formuliert, dass der Tod zwar anwesend und heilgeschichtlich betrachtet notwendig sei, hier jedoch als ein gebannter Widersacher gezeigt werde.²²⁶ Er sei keine dynamische, sondern eine erstarrte Macht. Obgleich diese Deutung eine gewisse Plausibilität besitzt, ist vor allem aufschlussreich, dass Mantegna den Schädel mit einer stark gleitenden, herabfließenden Drift versehen hat. Er schien daran interessiert zu sein, in der Fläche die ehemalige Fluidität des Objekts anzudeuten. Die gesamte Grotte weist dominante wulstige Schichtungen mit unregelmäßigen Ausdehnungen auf, die an die Morphologie erstarrter Lava erinnern und eine Anmutung von Vulkanismus in die Gestaltung einbringen.

Diese Nähe zu Manifestationen von vermutlich ehemals vulkanischer Aktivität veranlasst sowohl mit Blick auf die *Madonna delle Cave* als auch die Höhle der Epiphanie in der *Anbetung der Könige* nach ihrer Prägung oder Bedingtheit durch Vulkanismustheorien des Quattrocento zu fragen. Doch auf welchem Weg hätte Mantegna Kenntnis von solchen Theorien erlangen können? Eine Möglichkeit, die sich direkt im humanistischen Umfeld und als Teil des Netzwerkes von Isabella d'Este angeboten haben könnte, ist die Behandlung des Themas bei Pietro Bembo, der nicht zuletzt als Sammler von Mantegnas Werken der Forschung bekannt ist.²²⁷

3.7.3 Pietro Bembo *De Aetna*. Eine Quelle zu Vulkanismustheorien im Umfeld Isabella d'Estes?

Unter den Klerikern und humanistischen Gelehrten, die wiederholt den Mantuaner Hof aufsuchten und in direktem Austausch mit Isabella d'Este standen, gehört Pietro Bembo zweifellos zu den wichtigsten Kontakten der Markgräfin. Bembo, einer venezianischen Patrizierfamilie entstammend, wurde mehrmals als *Kunstagent* für die Markgräfin tätig und vermittelte beispielsweise zwischen ihr und dem venezianischen Verleger Aldo Manuzio, mit dem er bereits 1501 eine Petrarca-Ausgabe und 1502 eine Ausgabe von Dantes *Divina Commedia* herausgegeben hatte.²²⁸ Isabella, deren erstes aus der Druckerei des Manuzio stammendes Werk eine Vergil-Ausgabe war, signalisierte dem Verleger ihr andauerndes Interesse an allen zukünftigen Ausgaben in dem für das venezianische Verlagshaus typischen Taschenbuchformat. Als Bembo zunehmend Kontakt zum Mantuaner Hof zu pflegen begann, war er es, den Isabella in verschiedenen Anliegen, sei es

226 Sickel 1994.

227 In Bembo's Besitz haben sich der *Heilige Sebastian*, der heute zur Sammlung der Ca d'Oro gehört sowie Mantegnas *Darbringung im Tempel* befunden. Letztere ist seit 1830 Teil der Sammlung der Berliner Gemäldegalerie. Siehe Ames-Lewis/Bednarek 1993, S. 19.

228 Richardson 1994, S. 48.

die Kommunikation mit Manuzio oder mit anderen Humanisten, Dichtern und Künstlern um Vermittlung bat.²²⁹

Unter seinen Schriften interessiert im Kontext einer eventuellen Wissensvermittlung an Mantegna keine seiner philologischen Abhandlungen, sondern ein Text, den der 24jährige Bembo im Jahr 1494 verfasst und zwei Jahre später im Februar 1496 unter dem Titel *De Aetna* in Venedig bei Aldo Manuzio publizieren ließ und für dessen Drucklegung von Francesco Griffio eigens eine neue Type konzipiert und geschnitten wurde.²³⁰ Darin thematisiert Bembo in Dialogform, ausgehend von seiner Rückkehr nach Italien, im Anschluss an einen längeren Studienaufenthalt in Griechenland einen Ausflug, den er mit seinem Freund Angelo Gabriele während der gemeinsamen Studientage zum Ätna unternommen hatte. Während eines Spaziergangs auf dem nahe Padua gelegenen Landgut seiner Familie, dem Nonianum mit der Villa Bozza, schildert er seinem Vater Bernardo Bembo Lage, Gestalt und Beschaffenheit des Vulkans und seines Umlandes sowie das Ausmaß seiner Erstreckung und die Fruchtbarkeit der dortigen Böden.

Bernardo Bembo hatte schon zu Beginn des Gespräches seinen Sohn aufgefordert, ihm von den Feuern zu erzählen, die der Ätna laut verschiedener Berichte und Gerüchte hervorzubringen imstande sei. Bembo schildert den durchaus gefährvollen Aufstieg mit Hinweis auf „schwefelhaltige Nebelschwaden“ und „sengenden Rauch, der uns wie aus einem Ofen ins Gesicht schlug“, wobei an diesem Tag „die Oberfläche des Berges durch eine lange Reihe von Bränden infolge der in seinem Inneren wütenden Winde zerrissen“ war.²³¹ Weiterhin schildert Bembo, wie sich in der Oberfläche immer wieder Spalten auftaten und Feuerströme sich ihren Weg bahnten und „aus dem Strom herausgeschleuderte brennende Steine hervorsprangen“ (*ex rivo saxa urentia prosilirent*).²³²

Im Zuge seiner weiteren Beschreibung des Aufstiegs und der wiederholten Beobachtung von vulkanischer Aktivität in unterschiedlichen Manifestationen gelangt das Gespräch an einen Punkt, an dem Bernardo Bembo die Gelegenheit nutzt, seinem Sohn einige Theorien über die Entstehung und die *Anatomie* von Vulkanen darzulegen. Den Auftakt zu diesen Ausführungen bildet die Überzeugung Bernardos, dass der Berg gleich einem Lebewesen atme und seine Atmung mal schneller, mal langsamer verlaufe und Ausdruck einer inneren Erregung des Berges sei, der Winde unterschiedlicher Intensität aufnehme. Daraufhin bittet Pietro seinen Vater darum, ihm zu erklären, wie seiner Meinung nach die Brände entstehen und weshalb sie fort dauern. Bernardo schildert nun in Analogie zum menschlichen Körper die Anatomie der Erde:

229 Cian 1887.

230 Siehe hierzu die profunden Ausführungen bei Williams 2017, S. 183 – 223, welche die Entstehung der *De Aetna*-Type im Zusammenhang der Inszenierung und Symbolisierung von Inhalten durch die Wahl und Umsetzung des jeweiligen Schriftdesigns im venezianischen Verlagswesen thematisieren.

231 Bembo 2015 (1496), S. 35. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 34: „Quo ut primum incendimus, sul<ph>reis statim nebulis et suburenti fumo veluti e fornace percussi ora p<a>ene ret<t>ulimus gradum; mox increscente audacia, qua ventus perflabat, paulatim ingressi craterem ipsum tetigimus manu. Effundebatur inde sicuti ex camino, fumus non intermissa exhalatione. Is tamen etiam scissa per longa incendia montis cute, ventis intus furentibus, qui eo die imperiosius bacchabantur, multis in locis sibi faciebat exundi viam.“

232 Bembo 2015 (1496), S. 35.

Die ganze Erde nämlich, mein Sohn Bembo, ist so wie unser Körper durch Löcher und Röhren unterteilt und gleichwie durch Adern voneinander geschieden, sei es, daß sich überhaupt nicht zu einem ganzen vereinigen kann, was sich seinem Aussehen nach stark voneinander unterscheidet, oder daß sie selbst stets etwas hervorbringt, oder beseitigt und verwandelt, und nicht als ein und dasselbe ganz und an derselben Stelle fortbesteht, oder (wie andere überliefert haben, und zwar die führenden Köpfe unter den Philosophen) weil sie völlig für sich selbst lebt und, weil sie ihr Leben von der Weltseele erhält, von derselben Weltseele außerhalb und innerhalb durchdrungen wird.²³³

Kurz darauf konstatiert Bernardo, dass die zu Beginn erwähnten Röhren an jenen Orten besonders zahlreich auftreten, die eine Nähe zum Meer aufweisen, da das Meer aufgrund seiner Natur die Erde verbräue, an ihr „nag“ (*exedit*), Erosion bewirke und auf diese Weise „sogar bis in die Eingeweide [der Erde, M.S.]“ (*pergitque in viscera*) vorzudringen vermöge.²³⁴ Demzufolge steht diese Höhlungsarbeit des Meeres in direktem Zusammenhang mit der Existenz unterirdischer Winde, die eben durch diese Vorarbeit in die Erde eindringen können. Auch die Entstehung von Erdbeben sei diesem Zusammenspiel von Höhlungen und unterirdischen Winden geschuldet. Die Brände, nach denen sein Sohn fragt, basieren Bernardo zufolge ebenfalls auf dieser anatomischen Voraussetzung:

Wenn aber tobende Winde auch in Schwefeladern einfallen, dann werden Brände entfacht, was in der Tat sehr leicht ist, da ja auch dem Schwefel eine sehr große Kraft innewohnt, Feuer zu fangen, und Winde mit ihrer Kraft auch anderes in Flammen setzen.²³⁵

233 Bembo 2015 (1496), S. 43. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 42: „Tellus quidem omnis, Bembo Fili, sicuti nostra corpora foraminibus canalibusque distincta est et tamquam venis internotata; sive quod omnino coire non potest, quae specie quidem multum sibimet differat intra sese; sive quod aut gignit ipsa semper aliquid aut interimit et immutat neque unum idem omnis atque eodem permanet sive (ut alii tradidere, et quidem principes in philosophia viri) quia plane vivit ipsa atque a mundi anima vitam trahens ab eadem mundi anima extra intraque perlustratur.“

234 Bembo 2015 (1496), S. 43.

235 Bembo 2015 (1496), S. 43. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 42: „Quodsi etiam in sulphuris venas venti furentes inciderint, tum incendia suscitantur, sane non difficulter, quoniam et in sulphure concipiendi permagna iis vis inest, et venti etiam aliena succendunt vi sua.“

Die zweite Frage nach dem Grund für das Fortdauern der Brände beantwortet Bernardo mit einem Hinweis darauf, dass Feuchtigkeit und Wärme, aus deren Interaktion alles erzeugt werde, auch im Falle des Ätna dafür sorgen würden, dass dem Feuer stetig Nahrung zugeführt werde. Die Meereswogen befeuchten die Erde und versorgen das Feuer mit Brennstoff. Durch die Kraft des Feuers und das Toben der inneren Winde, eine elementische Konstellation, die sich wechselseitig verstärkt, werde schließlich auch bewirkt, dass „selbst die härtesten Steine sich verflüssigen“²³⁶ (*et saxa ipsa durissima liquefiant*). An diese Erörterungen anschließend formuliert Pietro die Frage, wie dieser unablässige Verbrauch von Brennstoffen nicht dazu geführt habe, dass der Ätna an Masse verliere. Die Antwort Bernardos betont, dass es sich hierbei nicht um einen miraculösen Vorgang handelt, sondern dass die Erde von unerschöpflicher Fruchtbarkeit sei und sich stets selbst gebäre (*semet ipsa parturit*). Diese Ökonomie der sich selbst erhaltenden Natur und ihrer zyklisch verfassten elementischen Relationen wird nun ergänzt und motivisch fortgeschrieben im bereits von Bernardo gelieferten Stichwort der Verflüssigung, auf das Pietro zurückkommt, um die Frage des Vaters nach dem Wie des Fließens der Brände zu beantworten.

Pietro leitet seine Darlegung mit nichts geringerem als einem Geburtsvergleich ein, im Zuge dessen dem Ätna die Rolle der Mutterschaft zufällt, und verbleibt damit im Bereich der durch Bernardo initiierten organisch-anatomischen Analogiebildung:

Wenn der Termin für eine Geburt schon voll erreicht ist (je besser entwickelt jede Leibesfrucht ist, welche auch immer im Schoß der Mutter Ätna heranwächst), wird sie durch Geburtswehen ausgestoßen und ausgeworfen, wo immer sie zuvor eine Spalte gefunden oder sich aus eigener Kraft einen Weg gebahnt hat.²³⁷

Bembo schildert die Feuerbäche, die sich in tragem Fluss über weite Flächen ergießen bis zu jenem Punkt, da sie zu erkalten beginnen und mit dem Hitzeverlust ihre Verhärtung einsetzt. Das geschmolzene Gestein respektive die im Stein enthaltenen geschmolzenen Stoffe finden so zurück in ihren früheren Zustand, das heißt sie

verhärten sich zu zerbrechlichem Stein, da die Flammen sie in der Tat erweichen und zu porösem, wenn man sie mit der Hand umschließt. Dieses Zusammenfließen kommt zum Stehen wie erstarrtes Eis, sodaß fortwährend andere Bäche herabfließen können. Diese fließen nämlich nicht darüber hinweg, sondern suchen, zwischen die sandigen Hügel des Berges und frühere erstarrte Strömungen eindringend, sich einen Weg in der Mitte. Was früher hart geworden war, weicht auf diese Weise, weil es bröckelig ist (wie ich sagte), unter Getöse neuen Bränden. Und in seine Teile zerstreut, bricht es hervor, wo immer eine Welle sich andrängt und hindurchfließt. Sodann tritt an deren Stelle, die sogleich zu Eis gefriert, eine andere Überschwemmung und bewirkt selbst ebensoviel, dann eine andere ebenso und eine weitere. Denn der Berg

236 Bembo 2015 (1496), S. 47.

237 Bembo 2015 (1496), S. 49. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 48: „Pleno iam partu (ut maturior est omnis fetus, quicumque in Aetnae matris utero coalescit) nisu parentis expellitur et eiectatur, quacumque prius rimam invenerit aut viam sibi paraverit vi sua.“

bricht nicht in einem kontinuierlichen Strömen aus, sondern in einem unterbrochenen Atmen (wie wir oben erwähnt haben).²³⁸

An Bembos Erstlingswerk besticht die Ausführlichkeit, mit der naturkundlichen Fragen, den Vulkanismus betreffend, auf der Basis empirischer Beobachtung nachgegangen wird. Weder die hymnisch stilisierte, erhabene Naturschilderung noch der Rekurs auf christliche Natursymbolik stehen im Vordergrund, sondern das generationenübergreifende Nachdenken und Spekulieren über die Ursachen und Funktionsweisen von Feuerströmen, Winden, Höhlungen und Eruptionen.

Für Gernot Michael Müller gibt es einen spezifischen Themen- und vor allem Problemkomplex, der das Dialogmodell von *De Aetna* strukturiert und verschiedene dramaturgische und semantische Schwerpunkte aufweist. Müller zufolge behandelt Bembos Werk

die Naturwahrnehmung als eine im Bewußtsein der Zeit neue Technik der Aneignung von Wissen über die Natur und die dabei virulente Frage nach der Rolle, welche die beiden möglichen Quellen, aus denen Wissen über die Natur gewonnen werden kann, - das Buchwissen und die eigene Beobachtung - für eine adäquate Interpretation von Naturerscheinungen spielen.²³⁹

Müllers sorgfältige Analyse der Dialoghandlung und der ihr inhärenten Demonstration eines dynamischen Wissenskonzeptes, das antike Bildung und damit das durch Textlektüre gewonnene Schriftwissen mit der aus der eigenen Anschauung gewonnenen Naturerkenntnis, dem autoptischen Wissen, verbindet, verweist vor allem auf die Dialektik der Lehrer-Schüler-Konstellation wie sie sich in *De Aetna* darstellt. Statt der zu erwartenden Belehrung des Sohnes durch den Vater bringt Bembo zu Beginn seine dramatis persona in die Rolle des von seinem Aufstieg Berichtenden, der dem in antiken Natur- und Landschaftsschilderungen kundigen Gegenüber (und damit auf dessen Wunsch eingehend) eigene, der Wirklichkeit abgerungene Eindrücke und Beobachtungen mitteilt, die eben solche Details offenlegen sollen, die der Vater bisher nicht durch eigene Naturwahrnehmung erfahren konnte.

Als problematisch erweist sich dabei die zu Beginn des Dialogs dem Sohn noch mangelnde Fähigkeit, präzise und systematische Naturbeobachtungen zu formulieren, die ihrerseits zu konkreten Erkenntnissen führen, eben jenen Erkenntnissen, die sich der Vater durch die Schilderungen seines Sohnes erhofft. Bernardo Bembo begehrt den Abgleich seines Buchwissens mit dem Beobachtungswissen, der reflektierten Augenzeugenschaft seines Sohnes. Um das Erlebte dem Vater begreiflich und durch Anknüpfungspunkte nachvollziehbar zu machen, muss Pietro es im Rückgriff auf Vorstellungsmuster artikulieren, die sich als intertextuelles Gewebe antiker Naturphilo-

238 Bembo 2015 (1496), S. 49 – 51. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 48 – 50: „in lapidem indurescunt fragilem sane flammis enervantibus et, si complectas, putrem. State a confluviis, veluti glacies concreta usque, ut alteri descendant rivi namque non suprafluunt, sed inter montis arenosam cutem et priora concreta fluentia insinuantes sese cursum sibi medium quaerunt. Sic, quae prius induruerant, quia friabilia sunt (ut dixi) novis incendiis cedentia crepant et in partes disiecta prosiliunt, quacumque unda deurgens interfluit. Deinde conglaciantem eam altera subiit illuvies atque ipsa tantundem facit, tum altera item et altera; non enim continuato fluore mons, sed per intermissos spiritus (ut supra commemoravimus) eructatur [...]“

239 Müller 2002, S. 282.

sophie und Landschaftsschilderung manifestieren.²⁴⁰ Gleichzeitig ist darauf zu achten, das Eigene nicht durch den Rückgriff auf vertraute antike Bildung und Referenztexte zu verleugnen oder zu marginalisieren. Müller sieht in dieser Logik und Dynamik einer Legitimationspraxis beginnender eigenständiger Naturwahrnehmung die „Signatur einer Episteme [...], die den Aufbruch ins gänzlich Unbekannte prädisponiert“.²⁴¹ Der Text repräsentiert in seiner gesamten Anlage eine Entdeckermentalität, die, ehe sie eigene Kategorien ausbilden kann, „die Neigung zum Entdecken als Hinwendung zur eigenen Lebensumgebung“²⁴² zu entfalten hat.

Durch diese Hinwendung auf den Nahhorizont umgebender Natur und eine Landschaftserfahrung, die im zunehmenden Schriftwissen der Zeit ihre Verankerung besitzt, wird zusehends der Spielraum geschaffen, in dem „die Darstellungen antiker Autoren von Ländern und deren Erscheinungsbild allererst die Neugier auf sie“²⁴³ motivieren und die Schilderung von Naturwahrnehmungen als Möglichkeit begreifen lassen, Schriftwissen durch autoptisches Wissen bestätigt, korrigiert oder erweitert zu finden. Demzufolge geht es darum, eine zunehmende Komplexität und Ausgewogenheit der eigenen Standpunkte und Einsichten durch Kontextualisierung zu erlangen.

Dieses Streben nach Beantwortung und Durchdringung basiert auf antiker Bildung, deren sorgfältige Erkundung die Erkenntnis der Grenzen des Informationswertes antiker Schriften offenbart. Als Bernardo seinen Sohn erneut und in reformulierter, präziserer Fragestellung um Auskunft über den genauen Weg bittet, den die Lavamassen des Ätna ins Tal nehmen, ist der Moment gekommen, in dem die Versöhnung und Kalibrierung der epistemischen Autoritäten vorgenommen wird. Pietro greift nämlich nun in zusammenführender Weise sowohl auf schriftlich tradiertes als auch autoptisch erlangtes Wissen zurück und verbindet beide Quellenformate zu einer verschiedenen Perspektiven berücksichtigenden Darstellung des Naturphänomens, eigens ergänzt um eine dritte Informationsquelle – die von ihm vorgenommene Befragung der am Fuß des Vulkans lebenden sizilianischen Bevölkerung. In diesem letzten am Naturphänomen vulkanischer Aktivität interessierten Abschnitt des Textes wird deutlich, dass der Sohn bereits über die zur Kontextualisierung und Erörterung der den Vater interessierenden Vorgänge relevante antike Bildung verfügt, sie allerdings erst durch die sokratisch pointierte Gesprächserfahrung mit seinem Vater dazu einzusetzen lernte, seine durch eigene Anschauung gewonnenen Eindrücke zu einer Beschreibung zu verdichten, die das Schriftwissen integriert und den gesamten erworbenen Wissens- und Beobachtungsfundus systematisiert.

Im Kontext der Materialinszenierungen Mantegnas erweist sich Bambos Text in seinem Fokus und seiner Wortwahl als Dokument einer dem Künstler durchaus verwandten Sensibilität für natürliche Prozesse und Materialitäten, deren gegenseitige Beeinflussung die Natur als Ver- und Umwandlerin zu erkennen gibt. Stein und Feuer, Härte und Verflüssigung, der Entzug von Hitze oder von Feuchtigkeit bilden dabei die anschlussfähigsten Bezugspunkte zu zentralen Merkmalen

240 Müller 2002, S. 288.

241 Müller 2002, S. 290.

242 Müller 2002, S. 290.

243 Müller 2002, S. 290.

von Mantegnas Materialästhetik und Landschaftsgestaltung, die ihrerseits auf eine naturphilosophisch informierte Naturwahrnehmung schließen lassen.

Als *De Aetna liber* im Februar 1496 im Druck erscheint, ist Mantegna 65 Jahre alt. Zu diesem Zeitpunkt stehen Pietro Bembo und Isabella d'Este noch nicht in Kontakt. Eine direkte Lektüre Mantegnas von Bembos Erstlingswerk ist unwahrscheinlich. Im Besitz der markgräflichen Bibliothek hat sich das Werk offenbar nie befunden. Wenn Inhalte des Werkes ihn erreicht haben sollten, so käme sicherlich Bembo selbst als Vermittler in Frage. Zwischen den beiden gab es keine Korrespondenz und eine Rezeption von *De Aetna* durch mit Mantegna befreundete Humanisten ist nicht belegt. So verbleibt auch in diesem Fall die potentielle Verständigung zwischen Quelle und Künstler im Feld der Spekulation.

Allerdings kann Bembos Schrift als Manifestation jener eingangs erwähnten symptomatischen Sensibilität angeführt werden, die gerade unter dem Paradigma einer selbstgewählten Petrarca-Nachfolge die Erfahrung und Beobachtung von Natur in den Horizont eines antiken naturkundlichen Wissens stellt und dessen Wiedergewinnung vermittels einer zeitgenössischen literarischen Textgattung, die ihrerseits eine Antikenrezeption darstellt, präsentiert. Dass Bembo gerade mit diesem Werk sein humanistisch-literarisches Debüt gab, betont die Relevanz, die er in dem Stoff und der Formenwahl gesehen haben muss.

In den Jahren zwischen 1492 und 1494 hielt sich Bembo in Griechenland auf, um bei Konstantinos Laskaris in Messina (Alt-)Griechisch zu lernen oder Vorkenntnisse, von denen nicht bekannt ist, ob und in welchem Umfang er sie besessen hat, zu erweitern. Nach seiner Rückkehr in die Heimat studierte Bembo ab dem Herbst 1494 Philosophie an der Universität von Padua. Es kann als wahrscheinlich gelten, dass Bembo an einem der führenden akademischen Standorte für die Rezeption der griechischen Philosophie und vor allem für die Auseinandersetzung mit den Schriften des Aristoteles auch Kenntnis von naturphilosophischen Debatten erlangt hat. Diese Annahme wird eigens dadurch bekräftigt, dass *De Aetna* im Anschluss an seine Paduaner Studienzeit, ein Jahr vor seinem Wechsel an die Universität von Ferrara, erscheint.

Doch ist Bembo nicht nur als humanistischer Gelehrter von Belang, der Isabella d'Este exquisite Drucke lateinischer Autoren beschaffen konnte. Darüber hinaus war Bembo selbst als Sammler von antiken Kunstwerken und Handschriften tätig.²⁴⁴ Seine antiquarische und insbesondere philologische Expertise, die ein klassisches purifiziertes Latein erstrebte bei gleichzeitiger Wertschätzung und (erfolgreicher) Bemühung der Erhebung des Toskanischen zur Literatursprache, sowie seine schon früh ausgebildete Überzeugung, dass nur aus der Nachahmung der Antike die zeitgenössische bildende Kunst hervorgehen könne, bildeten potentielle Anknüpfungspunkte für Mantegna, der insbesondere dem Studium von Inschriften und Schrifttypen beachtliche semantische und inszenatorische Kraft beimaß.²⁴⁵

²⁴⁴ Zu Bembos Sammeltätigkeit und seiner kuratorischen Praxis siehe Nalezty 2017, S. 143 – 197.

²⁴⁵ Zu Bembos Beiträgen zu den klassischen philologischen Studien und der volkssprachlichen sowie neulateinischen Literatur seiner Zeit siehe Kapp 1994, S. 133 – 135 sowie Richardson 1994, S. 48 – 63. Zum imitatione-Konzept Bembos und dem literarischen Trecento-Modell siehe Michel 2016, S. 61f.

Dass Bembo gegenüber Mantegna früher oder später auf sein nur wenige Jahre zurückliegendes Werk *De Aetna* oder zumindest auf die spezifische Faszination von Transformationsvorgängen in der Natur und insbesondere der mineralischen Welt zu sprechen gekommen wäre, ist wahrscheinlich, denn hierzu hätten nicht zuletzt die aktuellen Aufträge für das *studiolo* Isabella d'Estes Anlass geboten. *De Aetna* lässt zudem deutlich erkennen, wie grundlegend Bembo Vergil als Stilideal für zeitgenössische neulateinische Dichtung ansah und der für den Dialog gewählte Schauplatz, der väterliche Landsitz selbst, als Referenz auf die Pastoraldichtungen Vergils zu fungieren hatte.²⁴⁶

Als Einstieg in das Gespräch zwischen dem Hofmaler und dem humanistischen Gelehrten wäre eine Erkundigung nach Bernardo Bembo denkbar gewesen, dessen Weg Felice Feliciano bereits in den 1470er Jahren gekreuzt haben könnte, da dieser vermutlich in der Villa Bozza einer Skulptur des Fruchtbarkeitsgottes Priapus ansichtig wurde, von der er eine Zeichnung anfertigte, die später in Giovanni Marcanovas *Collectio antiquitatum* aufgenommen wurde.²⁴⁷

Auch wenn Bembos Dialog erst etliche Jahre nach der *Madonna delle Cave* entstand, ist doch das Feld der von ihm umrissenen Erkenntnisinteressen und die damit einhergehende vielfältige Verhandlung von Naturphänomenen und -kräften, die in der Erde im Verborgenen wirken, keine Entwicklung, die sich erst am Ende des Quattrocento formiert hätte.²⁴⁸ Bembos Auseinandersetzung mit einem von vulkanischen Kräften modellierten Berg und Terrain steht generell im Kontext der antiken Bergentstehungstheorien beziehungsweise der naturkundlichen Spekulationen und Annahmen hinsichtlich der Genese von Mineralen und vulkanischer Aktivität. Auch wenn diese Theorien erst im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung ausführlicher erörtert werden sollen, bilden die in *De Aetna* komprimierten Beobachtungen und Erklärungsansätze eine Art ideen- und theoriegeschichtlichen Horizont, in dem auch Mantegnas Inszenierungen von mineralischer Textur und Felsformationen zu verorten sind. Dabei geht es nicht vorrangig darum, Mantegna eine direkte Referenz auf das natürliche Phänomen des Vulkanismus zu unterstellen, sondern die Annahme zu bekräftigen, dass Wärme, Hitze und Feuer als Manifestationen und Medien einer tätigen, fruchtbaren, schöpferischen (wie auch zerstörerischen) Natur angesehen wurden und Maler wie Mantegna, die darauf rekurrierende Details in ihre Landschafts- und Materialinszenierungen einfließen ließen, im Element Feuer und seiner Verbindungen zum Naturreich der Minerale einen Identifikationsrahmen für ihre eigene Kunst und künstlerische Produktivität erkannten: die Allianz von Stein und Feuer, von Stasis und Bewegung. Die künstlerische *mimesis* vulkanisch anmutender Formen und Oberflächenstrukturen hätte demnach deshalb für Mantegna einen Reiz besessen, weil sie die Betrachter:innen dazu anregt, die Malerei selbst als eine Bühne der Transitionen und Transformationen, der manifesten und latenten Dialektik von Verflüssigungen und Verhärtungen wahrzunehmen.

246 Angesichts der übermächtigen Präsenz, die Vergil in Mantua besaß, ist es nicht verwunderlich, dass Bembo eigene philologische Vergil-Studien betrieb und zusammen mit Aldo Manuzio im Jahr 1501 sogar die erste gedruckte Werkausgabe umsetzte.

247 Fiorenza 2008, S. 88.

248 Hauser 2001a, S. 81.

3.7.4 Wasser und Feuer als formative Kräfte der Petrogenese

Wie Alexander Perrig betont, besteht aber auch die Möglichkeit, das Element des Wassers als ursächlich für die Beschaffenheit der epiphanischen Höhle respektive Grotte in Mantegna *Anbetung der Könige* anzusehen. So verweist Perrig in seiner Auseinandersetzung mit den Bergentstehungstheorien auf das sogenannte Wasseradertheorem, das er bei Leonardo und Mantegna am Werk sieht und wonach „die Flüsse der Erde keinem Regenwasserreservoir entstammen, sondern einem unterirdischen Adersystem, das direkt mit dem Ozean kommuniziert.“²⁴⁹ Bei Mantegna verdanken sich Perrig zufolge die massiven und als wulstige, ausgefranzte Körper erscheinenden Grotten und Höhlen dem Platzen einer solchen Wasserader und markieren damit die wechselvolle Beziehung zwischen den inneren und äußeren Lebenszeichen des Erdorganismus. Mit den beiden elementaren ursächlichen Komponenten Feuer oder Wasser werden auch zwei der zentralen Kräfte der antiken Naturphilosophie aufgerufen. Dass dem Feuer dabei eine heilsame lebenspendende Potenz zukommt, die sich unter anderem aus dem Verzehr beziehungsweise dem Entzug von Feuchtigkeit generiert, findet sich, wie Cicero in *De natura deorum* erörtert, bei dem antiken griechischen Stoiker Kleantes proklamiert:

Da also, sagt Kleantes, die Sonne feurig ist und sich von der Feuchtigkeit des Weltmeeres ernährt – kein Feuer könnte nämlich ohne jegliche Nahrung ständig brennen –, muß sie entweder dem Feuer ähneln, das wir zum täglichen Gebrauch [...] nutzen, oder aber dem Feuer, das sich im Körper der Lebewesen befindet. [...] Jenes körpereigene lebenspendende Feuer hingegen bewahrt, nährt, fördert und schützt alles und verleiht ihm Empfindungsvermögen.²⁵⁰

Das lebenspendende Feuer wird hier zum Indiz für beseelte Materie. Es muss sich ernähren und wird ernährt. Die signifikanten Vokabeln, die zur Beschreibung der schöpferischen Feueraktivität der Sonne verwendet werden, lauten *bewirken (efficere)*, *erblühen (florere)*, *beranreifen (pubescere)*.

In der aristotelischen Naturphilosophie wiederum ist das Wasser passiv und das Feuer aktiv. Aristoteles spricht von der Wärme, die in den lebendigen Körpern ist und die in Pflanze, Tier und Mensch jegliche Dynamik von Begehren entfacht und beweglich erhält sowie die jeweiligen Potentialitäten der Seele erweckt.²⁵¹ Die von Cicero in *De natura deorum* referierte, stoisch-kosmologische Idee eines schöpferischen aktiven Feuers respektive eines weltimmanenten Feuer-Logos, der die Natur durchwirkt, konnte sich in der Inszenierung von Spuren vulkanischer Aktivität im Kontext einer Grottendarstellung anschaulich niederschlagen und hätte Mantegna zudem die Gelegenheiten geboten, sein bevorzugt imitiertes Material, den Stein, in seinem Varianten- und Facettenreichtum als Träger oder Indiz dieser feurigen Potenz auszuweisen.

249 Perrig 1987, S. 49.

250 Cicero, *De nat. deor.*, II, 40 – 41. Der lateinische Wortlaut in der von Ursula Blank-Sangmeister übersetzten und herausgegebenen Ausgabe Cicero, *De nat. deor.*, II, 57 – 58: „Ergo, inquit, cum sol igneus sit Oceanique alatur umoribus – quia nullus ignis sine pastu aliquo possit permanere – necesse est aut ei similis sit igni, quem adhibemus ad usum atque victum, aut ei, qui corporibus animantium continetur. [...] contra ille corporeus vitalis et salutaris omnia conservat, alit, auget, sustinet sensuque adficit.“

251 Kullmann 2014, S. 209 – 210.

Dadurch würde auch die Rolle des Steins als einer transitorischen, die Grenze zwischen Leben und Tod, organischer und anorganischer Welt überspielenden oder zumindest als durchlässig begriffenen Zone sichtbar werden. Motivisch nicht allein durch die Präsentation des Christusknaben impliziert, sondern durch die Kennzeichnung des epiphanischen Raumes als Grotte, in der Feuchtigkeit und Dunkelheit mit Fruchtbarkeit korrelierbar werden, auch auf die Gegenwart Marias Bezug nehmend, wird die Grotte in ihrer symbolischen Rolle als Geburtshöhle hervorgehoben. Die Grotte zeigt in ihren Gestaltungen Spuren von Eruption und Verhärtung, zwei wesentliche Pathosformeln der Morphogenese, die Mantegnas Vorliebe für trockene harte Landschaften ausdrücken, und die, obgleich sie unwirtlich erscheinen, nicht dem Tod, sondern dem Leben, gar dem transitorischen und osmotischen Grenzverlauf zwischen unbelebter und belebter Materie gewidmet sind.

3.7.5 Erdschoß, Geburtshöhle und uteriner Schau-Raum

Doch stehen diese antiken kosmologischen und mit christlicher Naturallegorese verknüpften Motiv- und Ideenkomplexe nicht isoliert zur Debatte, sondern sind bei Mantegna in eine mariologische Matrix und ästhetische Programmatik eingebettet. Die Grotte ist keine beliebige Höhle, kein beliebiger Zufluchtsort. Sie ist eine Gebär-, Schutz- und Präsentationsstätte, ein Ort, an dem Qualitäten des Einbehaltens mit solchen des Aussetzens und Offenlegens verbunden werden.

Silke Tammen hat diese uterine Konnotation für Heimsuchungsgruppen geltend gemacht. Am Beispiel eines Skulpturenpaars aus dem Passauer Benediktinerinnenkloster Niedernburg aus dem frühen 15. Jahrhundert erörtert die Autorin die monstranzhafte Einbettung und Zurschaustellung des Christus- und Johannes-Fötus, die der sichtbaren äußeren Begrüßung Elisabeths durch Maria eine inwendige Spiegelung dieser Begegnung zuordnen. Das Lukasevangelium schildert wie Elisabeth den Gruß Marias hört, das heißt ihn wie eine Verkündigung in sich aufnimmt, woraufhin ihr Kind im Mutterleib sich freudig regt.²⁵² In den Bildkünsten wurde diesem Begegnungstopos eine visuelle Komponente verliehen. Die Leiber der Frauen sind einander zugeneigt und bilden durch den Akt der gegenseitigen Umarmung eine (wie im vorliegenden Exempel) symmetrische Konstellation. Der ungeborene Christus segnet den ungeborenen Johannes und gewährt ihm bereits jetzt die Erfahrung der sich unverdient schenkenden Gnade Gottes. Die Kinder erkennen sich ohne sich zu sehen. Auf diese Weise ist der ungeborene Johannes der erste Mensch, dem Christus ein Erlösungsbewusstsein zuteilwerden lässt.

Neben der konventionellen Assoziation von mariologischer Licht- und Gefäßsymbolik, betont durch die wie Reliquiare einander zugewandten Körper, hebt Tammen die „differenzierende Gestaltung des Uterus“²⁵³ von Elisabeth hervor, der Blutgefäße zeigt und auf medizinische und

252 Zur (multisensorischen) Logosmetaphorik siehe Körtner 2003.

253 Tammen 2003, S. 426.

naturkundliche Annahmen über bildnerische Prozesse innerhalb des Gebärmutterblutes Bezug nehmen könnte. Geltend macht sie auch die „Metapher des Gewandes für menschliches Fleisch“ und konstatiert: „Die *Relevatio*-Geste, das rahmende Gekräusel der Mäntel und die schwere Stofflichkeit der Kleider darunter fordern einen Blick, der schichtweise in die Tiefe dringt.“²⁵⁴ Die Heimsuchungsszene erlaubt die Gestaltung eines eigenmächtigen und eigenwirksamen Bildraumes. Gerade die Skulptur bietet die Möglichkeit, den inneren Vorgang mit einer expliziten morphologischen Dramaturgie zu verbinden. Aus Falte, Oval und Höhlung konstituiert sich in dialogischer Steigerung und Spiegelung der Bildraum äußerer und innerer Begegnung und Bewegtheit, wobei Tammen das Fehlen eines geäderten Uterus bei Maria gegenüber jenem Elisabeths als „im Bilde quasi naturalisierte sakrale Differenz“²⁵⁵ auf typologische Argumentationen zurückführt.

Mit Blick auf Mantegna ist genau dieser naturalisierende skulpturale Zug von Interesse, der sich bei ihm als eine Art Emergenz-Ästhetik äußert.²⁵⁶ Damit kompensiert Mantegna mit den Mitteln der Malerei gerade jene ästhetische Erfahrung, die er an der Skulptur so wertschätzt und die Tammen in Bezug auf die Passauer Heimsuchungsgruppe als „behutsame Einladung“ bezeichnet, „sich Elisabeth und Maria zu nähern, die sich leicht auf den Betrachter hin öffnen, wie um ihn in ihren Kreis zu ziehen“.²⁵⁷

254 Tammen 2003, S. 426.

255 Tammen 2003, S. 428.

256 Zur Emergenz als kontingenter Strukturdynamik, die biologische und kulturschöpferische Prozesse antreibt und in dieser Hinsicht eine moderne Fusion von Naturphilosophie, Analytischer Philosophie des Geistes und Kunsttheorie nahelegt siehe Clayton 2007. Zur Ein- und Ausfaltung als theologischen Denkfiguren der Emergenz des Gottesnamens siehe Bader 2006, vor allem das Kapitel zur Renaissance theologie, S. 8–21.

257 Tammen 2003, S. 432.

3.7.6 Pflanze, Stein und Feuer: Der Dornbusch und die Grotte als organomorphes Spektrum

Das morphologische Spektrum von Marienleib und natürlichem Material im Verbund mit der Elementenlehre umfasst auch die Wachstumskräfte von Stein, Feuer und Pflanze. Die Verknüpfung von schöpferischem Erdschoß (Logos-Grotte) und nährendem, belebenden Feuer (Engelgloriole), von Geburt und Illumination unter der Zeugenschaft des Steins birgt dabei eine moaische, offenbarungstheologische Konnotation. Sie zeigt sich in der Verknüpfung von göttlicher Selbstoffenbarung und Selbstverbergung im brennenden Dornbusch, der in Flammen steht ohne zu verbrennen.²⁵⁸ Diese Metapher bot unter anderem den Ikonenmalern die Gelegenheit mit den Elementen Feuer und Erde zu spielen und deren Symbiose im Bild des flammentragenden (durch Flammen geschaffenen) Steins und der feuerfesten Vegetation anzudeuten. Im byzantinischen Mittelalter wurde die Ikonentradition der Epiphanie im brennenden Dornbusch mit der Vision der Gottesmutter zusammengeführt, die Mose im Feuer erblickt haben soll.²⁵⁹ Vor allem die Madonnenvision implementiert den wüstenhaften Topografien eine Emanation unerwarteter Fruchtbarkeit und eigenwirksamen Wachstums.

Mantegnas Felsen- und Grottenikonografie betont die nährnde Potenz der verdichteten und gefalteten, unbelebten Materie und ergänzt sie um Andeutungen der ihr inhärenten Fruchtbarkeiten. Die grünenden, felsenspaltenden Baum- und Pflanzentriebe, die aus den Rissen hervorstechen, erinnern ihrerseits daran, dass im Stein und im Mineralischen allgemein die Möglichkeit des Lebens angelegt ist und sich durch die Mischung und Zirkulation der Elemente seinen Weg an die Oberfläche bahnt.

Nachdem der Blick auf die Madonnenbildnisse Mantegnas, vor allem die spezifischen Raumsituationen und Figurenkonstellationen der *Sacre Conversazioni*, einige der diversen Facetten dieses Genres und seiner Interpretation und Gestaltung durch den Maler hinsichtlich seiner Behandlung des Materials als Medium und Bühne von Übergängen und Spiegelungen zwischen belebter und ungeliebter Materie auf der einen und von Formprozessen wie dem Wachsen, Reifen, Schichten, Mischen, Verflüssigen und Petrifizieren auf der anderen Seite erfasst hat, gilt es nun verwandte Motive in anderen ikonografischen Sujets zu thematisieren. Die Gemälde, die Mantegna für das *studiolo* Isabella d'Estes schuf, bieten hier, nicht zuletzt in ihrem Status als Spätwerke, eine besondere Verdichtung der zentralen Gedankenmotive und morphologischen Dramaturgien, die das künstlerische Schaffen des Malers über Dekaden hinweg geprägt haben.

258 Zur Entwicklung des ikonografischen Sujets in der Ostkirche siehe Deschler 1999.

259 Zu den bildkritischen Implikationen des Motivs im Quattrocento siehe Wolf 2002, S. 157–160. Hinsichtlich der Berufung auf den brennenden, aber dabei nicht verbrennenden Dornbusch zur Legitimation der jungfräulichen Gottesmutterchaft Mariens siehe Schreiner 2003, S. 83.

4. Der Parnass: Ein politisches und künstlerisches Programmbild ODER Von der Kunst, Natur und Herrschaft zu verbinden

4.1 Forschungsstand

Die überaus reichhaltige Forschung zu den Gemälden, die Andrea Mantegna seit den 1490er Jahren für das *studiolo* der Markgräfin Isabella d’Este, Tochter des Herzogs von Ferrara Ercole I. d’Este und seiner Gemahlin Eleonora von Aragon, einer Tochter des Königs von Neapel, angefertigt hat, ist nicht angemessen zu resümieren, ohne ihre enge Verwobenheit mit der Forschung zur *La prima donna del mondo* und der *studiolo*-Kultur der Frührenaissance hervorzuheben.²⁶⁰

Mantegnas Parnass und sein Gemälde *Minerva* vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden gehören zu den komplexesten Werken des Malers. Ihre Thematiken, die Wahl des Bildpersonals, ihre Topografien und die Vielzahl von Bezügen und Anspielungen auf die Mantuaner Hofkultur sowie ihr Status als Programmbilder, mit denen die Markgräfin nicht zuletzt ihr humanistisches Profil und das Spektrum ihrer musisch-ästhetischen Interessen zum Ausdruck gebracht wissen wollte, haben zu elaborierten kultur- und kunsthistorischen Untersuchungen und zahlreichen Hypothesen zum herrscherlichen Selbstverständnis geführt.²⁶¹ Dabei spielen nicht nur die am ferraresischen Hof empfangene Bildung eine Rolle, sondern auch Isabellas humanistisches Netzwerk, ihr leidenschaftlicher Einsatz für die kulturelle Blüte und Selbstbehauptung Mantuas gegenüber dem Herzogtum Mailand und der Republik Venedig sowie ihre eigenen politischen Ambitionen, vor allem ihr Einfluss auf diplomatische Beziehungen und die Regierungsgeschäfte ihres Gatten Francesco II. Gonzaga.²⁶²

260 Zur historischen Entwicklung sowie zur funktionalen und sozialen Ausdifferenzierung des Raumtypus des *studiolo* in der Renaissance siehe Liebenwein 1977.

261 Zum Aspekt der Patronage als Instrument der herrscherlichen Selbst(re)präsentation siehe Bourne 2001, Regan 2004, Cockram 2007.

262 Siehe hierzu die profunden Untersuchungen von Cockram 2013 und James 2020.

Aus der Fülle an wissenschaftlichen Beiträgen zur Mantegna-Isabella-Forschung seien nur einige Arbeiten herausgegriffen. Eine der ersten ausführlichen Auseinandersetzungen mit den für das *studiolo* Isabellas in Auftrag gegebenen Gemälden ist Egon Verheyens Untersuchung von 1971. Verheyens Ausführungen machen deutlich, dass es sich bei der Ausgestaltung des *studiolo* nicht um eine kontinuierliche Entwicklung oder gar um die Umsetzung eines von Anfang an feststehenden Konzeptes gehandelt hat, sondern zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedliche Akzente gesetzt, Umgestaltungen angeordnet und gemäß der jeweiligen aktuellen Interessenlagen und der Ressourcen der Markgräfin der Fokus für das Ausstellungsdisplay modifiziert wurden. Mit Blick auf Mantegna war es auch Verheyen, der in seiner Studie systematisch und kenntnisreich darlegen konnte, dass Mantegnas Gemälde für das *studiolo* als dialogische Einheit zu betrachten sind und eben nicht als für sich stehende Werkbeiträge. Darüber hinaus vermag Verheyen plausibel aufzuzeigen, wie ausgeprägt jener Hunger nach *invenzione* und Modernität war, der die junge Markgräfin antrieb und ihre oftmals fordernden (bis bevormundenden) Interaktionen mit den von ihr beauftragten Künstlern bedingt hat. 1986 legte Ronald Lightbown eine der bis heute meistzitierten angelsächsischen Untersuchungen zu Mantegnas Gesamtwerk vor. In dem Kapitel *Isabella d'Este and her Studiolo* relativiert Lightbown den in der Forschung reproduzierten Vorwurf, Isabella habe durch ihre sehr konkreten Vorstellungen und ihre Vorliebe für literarische Referenztexte die künstlerische Freiheit beschnitten. Zweifelsohne war sie deutlich in ihren Ausführungen, vor allem jenen, die in Vertragsform festgelegt wurden, allerdings handelte es sich dabei kaum um ungewöhnliche oder erdrückend detaillierte Vorgaben, sondern um die Sicherstellung eines programmatisch-thematischen Grundgehalts oder einer allegorischen Struktur.²⁶³

Dennoch ist gerade ihr Verhältnis zu Mantegna ein besonderes und unvergleichliches, da er in seiner Rolle und Position als Hofmaler, der bereits seit zwei Generationen in den Diensten der Gonzaga stand, mehr noch als andere extern beauftragte Künstler den spezifischen Bedürfnissen des Markgrafenpaares auf einzigartige Weise zu entsprechen und zugleich seine maniera und die eigene Lust an der Bilderfindung zu bewahren und zu behaupten wusste. Lightbowns Ausführungen bestechen vor allem durch ihren Nachweis von humanistischen Einflüssen sowohl auf die geistige Haltung Isabellas als auch auf die konzeptuelle Ausrichtung ihres *studiolo* und die Mythopoesie von Mantegnas Gemälden. Die gründlichste Aufarbeitung der Themen- und Motivvielfalt, die in Mantegnas Gemälden diverse Aspekte des gesamten *studiolo* und seines philosophischen Horizontes bündeln, bietet die 2006 unter dem Titel *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella D'Este* publizierte Untersuchung von Stephen J. Campbell. Unter den bisher referierten Forschungsbeiträgen bildet Campbells Untersuchung die in ihrem Ansatz und Erkenntnisinteresse relevanteste Referenzstudie der folgenden Kapitel.

Campbell thematisiert wiederholt eben jene Bedeutungsebenen der mythologischen Symbolik und emblematisch anmutenden Bildrhetorik der Gemälde Mantegnas, die das Verhältnis künstlerischer Kreativität zur schöpferischen Potenz der Natur betreffen.²⁶⁴ Dabei fokussiert er auf die *Naturalis historia* von Plinius dem Älteren und die von ihm als „Poetics of the Hybrid“²⁶⁵ charak-

263 Lightbown 1986, S. 190.

264 Siehe Campbell 2006, S. 117–144.

265 Campbell 2006, S. 156–160.

terisierten Zusammenführungen symbolischer, vornehmlich mythologischer Komponenten und Allusionen zum Zwecke einer vergleichenden Betrachtung von Kunst- und Naturproduktivität. Campbells Studie berührt immer wieder die Idee einer beweglichen, kreativen, eigensinnigen und das ingenium des Künstlers herausfordernden, vom Eros durchwirkten Natur, die den Künstlern, auch abseits neuplatonischer Ästhetiken, eine Identifikationsfolie für ihre eigene Profilbildung bot. Dabei kommt Campbell auch auf Lukrez und in diesem Zusammenhang auf die Beobachtung zu sprechen, dass die Landschaft selbst als Akteur oder zumindest als Träger kunstverwandter Produktivkräfte und Latenzen in Erscheinung trete.²⁶⁶

Obwohl Campbell hier einen zentralen Aspekt der vorliegenden Studie tangiert und in seinen Formulierungen vor allem das Verhältnis von erosgesättigter Naturkonzeption und künstlerischem Selbstverständnis umkreist, bleiben seine Ausführungen zu Mantegnas Gemälden für das *studiolo* auf den knappen, pointierten Abgleich von Text- und Bildkultur fokussiert. Wie schon bei den anderen referierten Forschungsansätzen sucht auch Campbell kaum die detaillierte, motivspezifische Auseinandersetzung mit der Inszenierung von Materialität und Textur, von Einzelform und morphologischer Dramaturgie im Kontext der Mantegna sein Leben lang beschäftigenden künstlerischen Wahrheit des Steinernen, der mineralischen Signatur der Dinge und Wesen, die alle in den Kräftehaushalt einer transitorischen, prozessualen Naturwirklichkeit eingebunden sind.

Ein Desiderat in der Forschung zu Mantegnas *Parnass* und seinem *Minerva*-Gemälde bildet außerdem die Frage, inwiefern der Maler den Herrschaftsanspruch und das Selbstverständnis seiner Markgräfin zum Ausdruck zu bringen und dabei dennoch seine eigensten künstlerischen Reflexionsräume und Thematiken den Kompositionen einzuschreiben wusste. Obwohl der fürstliche Repräsentationsaspekt von Anfang an in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung Berücksichtigung gefunden hat, gibt es doch kaum detaillierte Stellungnahmen zur Frage, wie, also mit welchen dezidiert künstlerischen Darstellungsmitteln, Mantegna diesem Ansinnen Isabellas zu entsprechen wusste und warum es legitim ist, Mantegnas Auftragsarbeiten als programmatisches Manifest zu interpretieren und das, obwohl das *studiolo* der Markgräfin erst nach Fertigstellung der Gemälde durch ihren Hofmaler seine Gestalt anzunehmen begann und immer wieder Veränderungen unterzogen wurde.

Um gerade diese Frage zu beantworten, wird im zweiten Teil dieser Arbeit auf Motive und Themen eingegangen, die Isabellas musisch-ästhetisches Interessenspektrum, insbesondere ihre Rolle beim Aufbau einer mantuanischen Musikkultur sowie ihre literarische Vorliebe für die volkssprachliche Poesie, nicht zuletzt ihren Petrarkismus, aber auch ihre Affinität zur Alchemie und zur Astrologie zum Gegenstand haben. Vor allem, was den Status der Musik als ästhetische und semantische Signatur des *studiolo* und der *grotta* betrifft, ist hier auf die Forschungen und Analysen von Tim Shepard zu verweisen, der sowohl die Musen-Ikonografie des Parnass als auch die markgräflische *Impresa dei tempi e delle pause* in diesem Kontext untersucht und kommentiert hat.²⁶⁷

266 Campbell 2006, S. 134–135.

267 Shepard 2014, S. 91–99.

Die hier vorgenommene Auseinandersetzung mit Mantegnas zweitem Gemälde für das *studiolo* steht vornehmlich im Zeichen des Dialogs mit dem Parnass hinsichtlich der Frage nach den latenten *Aristotelismen* im Bild respektive dem naturkundlich-naturphilosophischen Gehalt der Komposition. Besondere Aufmerksamkeit gilt der Komplementarität der beiden Kompositionen auf semantischer und ästhetischer Ebene. Hierin schlägt die vorliegende Arbeit einen bisher in der Forschung nicht gegangenen Weg ein, indem sie diese Werke als Kondensate einer sich in Mantegnas Œuvre stetig äussernden und auf dem Weg zu immer höheren Komplexitätsgraden bewegenden Ergründung des Verhältnisses von Stasis und Bewegung, von Grenze und Übergang, von Belebtem und Unbelebtem deutet.

In dieser Hinsicht hat die internationale Mantegna-Forschung bisher kaum Beiträge vorgelegt. Zu sehr hat sich der Ruf Mantegnas als vorzüglichem Antikenkenner von humanistisch-antiquarischer Gelehrsamkeit und mytho- sowie historiografisch gebildetem Historienmaler gefestigt und in den Vordergrund der Rezeption und der wissenschaftlichen Kommentierung gedrängt, als dass man ihn als im Material seiner Kunst philosophierenden Maler ernst nehmen würde. Doch das Mantegnas Malerei ein beachtliches kunst- und naturphilosophisches Reflexionsniveau aufweist, das sich immer wieder dort äußert, wo die Imitation und Inszenierung von antiker Materialität, von gewachsener, unbearbeiteter und von Menschenhand gestalteter Natur faszinierende Bildzonen entstehen lässt, in denen Motive und Metaphern fluider Transformation sowie andauernder Resonanz und Variation durch Verähnlichung impliziert sind, legt ein anderes Verständnis dieses Malers nahe.

Mantegnas Kunst war für das Quattrocento und das aufziehende Cinquecento nicht weniger symptomatisch und profilbildend als es in der Regel von Leonardo da Vincis malerischem Werk behauptet wird. So unterschiedlich beide Künstler auch waren und es diese Unterschiede auch nicht zugunsten voreiliger, vermeintlicher geistiger Verwandtschaften zu nivellieren gilt, so sehr manifestiert sich doch auch bei Mantegna eine symptomatische Sensibilität für die verborgenen Potentiale und Latenzen der Materie und des jeweiligen Materials. Bei Mantegna finden sich Ansätze zu einer Kunst-Natur-Relation, welche die Malerei in den Rang einer Kunstform erhebt, die eine der Natur und Kunst gemeinsame und unaufhebbare Realität der Transformation und Metamorphose proklamiert, in der nicht Zustände, sondern Tendenzen und in der keine statischen Limitierungen, sondern Übergänge und wechselseitige Resonanzen das Gesetz der Form bilden.

4.2 Natur, Körper, Herrschaft: Aktionspotentiale einer mythologischen Allegorie

Mantegnas seit dem 17. Jahrhundert als *Der Parnass(us)* tituliertes Gemälde,²⁶⁸ seine erste für das *studiolo* Isabella d'Estes angefertigte Arbeit, entfaltet eine komplexe Choreografie an Aktionspotentialen, die zum einen in den dargestellten Figuren angelegt, zum anderen in deren Beziehungen zueinander als auch in den umgebenden und hinterfangenden Topografien und *natürlichen* Arealen realisiert oder angedeutet sind (Abb. 32).

1497 war Mantegna mit der Ausführung des Auftrages befasst. Der damals 66jährige Hofmaler, der zu diesem Zeitpunkt bereits seit über 30 Jahren in den Diensten der Gonzaga stand, sah sich mit einer ebenso komplexen wie vorbildlosen Herausforderung konfrontiert. Seine Markgräfin wünschte eine mythologische *istoria*. Allerdings wäre es voreilig, Mantegnas Gemälde als ein mythologisches Historienbild klassifizieren zu wollen.



Abb. 32: Andrea Mantegna: Der Parnass, 1497, Tempera auf Leinwand, 160 × 192 cm, Musée du Louvre, Paris

268 Schröter 1977, S. 280, Lightbown 1986, S. 194.

Zweifellos bildet die triumphierende Liebe zwischen dem römischen Kriegsgott und der Göttin der Liebe einen thematischen Nukleus des Bildes, als dessen literarische Quelle zumindest teilweise das achte Buch der *Odyssee* Homers angesehen wird.²⁶⁹ Nun hat Mantegna allerdings weder den Augenblick des Ehebruchs noch die bei Homer geschilderte Überführung dieser verbotenen Liebe durch den hingegangenen Gatten der Venus, Vulkan, den Schmied der Olympier und Gott des Feuers, dargestellt. Die Liebenden werden bei Mantegna weder überrascht noch in jenem Netz gefangen, das Vulkan eigens für diesen Zweck geschmiedet hatte und in dem er, Homer zufolge, das hilflos festgesetzte Paar dem Spott der übrigen Götter aussetzt.²⁷⁰ Wenn überhaupt, so ist diese zukünftige Entwicklung im Gemälde durch die Präsenz des in seiner höhlenförmigen Schmiede platzierten, wütend in Richtung des göttlichen Paares gestikulierenden Vulkan angedeutet. Was Mantegnas Komposition den Betrachter:innen bietet, geht weit über die Bebilderung oder Illustration einer antiken mythologischen Episode hinaus.

Im Folgenden wird das Gemälde als eine mythologische Allegorie gedeutet, die ein breites Spektrum an Themen und Motiven konstellierte, die sowohl Aspekte des Künstlertums in Malerei und Dichtung, astrologische, alchemistische und naturphilosophische Bedeutungsebenen als auch politische Selbstwahrnehmung und Imagebildung berühren. Gerade hinsichtlich der letztgenannten Aspekte wird dabei nicht nur das Verhältnis von Kunst und Politik, sondern auch von Politik und Gender eine Rolle spielen. Darüber hinaus gilt es, diese symbolischen und semantischen Achsen im Kontext eines in Mantegnas Gemälde symptomatisch durchklingenden Themas zu reflektieren: das Verhältnis von Natur, Kunst und Herrschaft und ihre Verhandlung im Medium der Malerei. Bildpersonal, Landschaft und Materialinszenierung gehen dabei diverse Beziehungen ein und finden sich wechselseitig erhellt und konnotiert durch ihre Einbettung in ein übergreifendes Konzept von aktiver, schöpferischer Naturräumlichkeit.

Im Mittelgrund der Komposition stehen Mars und Venus als triumphierendes, glücklich vereintes Paar auf dem Plateau eines Felsenbogens, „a natural arch of rock“²⁷¹, der dem Publikum den Ausblick auf eine sich im Hintergrund weithin öffnende Landschaft gewährt. Der Eindruck des Portalhaften wird dadurch erhärtet, dass sich zu beiden Seiten dieser aufgesockelten Felsenbühne ein Zaun anschließt, der einem Rosenspalier ähnelt und zwischen dem Geschehen im Vordergrund und dem landschaftlichen Raum im Hintergrund, „almost certainly intended to represent the Vale of Tempe“²⁷² eine Unterteilung der Bühnenareale vornimmt. Wie die Untersuchung des Gemäldes gezeigt hat, war dieses Spalier ursprünglich geschlossen und wurde erst durch einen späteren Eingriff, vermutlich von der Hand Lorenzo Leonbrunos oder von Lorenzo Costa, Mantegnas Nachfolger als Hofmaler in Mantua, unterhalb des Felsenbogens geöffnet.²⁷³ Mars und Venus, die beide als stehende Ganzfiguren ausgeführt sind, werden hinterfangen von einer Hecke, die Myrte, Quitten und Orangen trägt, und vor der ein zwischen Sitzmöbel und Bett changierendes Objekt platziert ist, an dessen linker Seite der Sprössling eines Feigenbaums angebunden

269 Gombrich 1963, S. 196.

270 Auf den vornehmlich humoristischen Aspekt der mythologischen Episodenwahl und deren Gestaltung durch Mantegna fokussierte zuerst Foerster 1901.

271 Lightbown 1986, S. 195.

272 Lightbown 1986, S. 195.

273 Christiansen 1992, S. 421, S. 426 (dort Anm. 23) sowie Hours/Faillant 1975, S. 5–6.

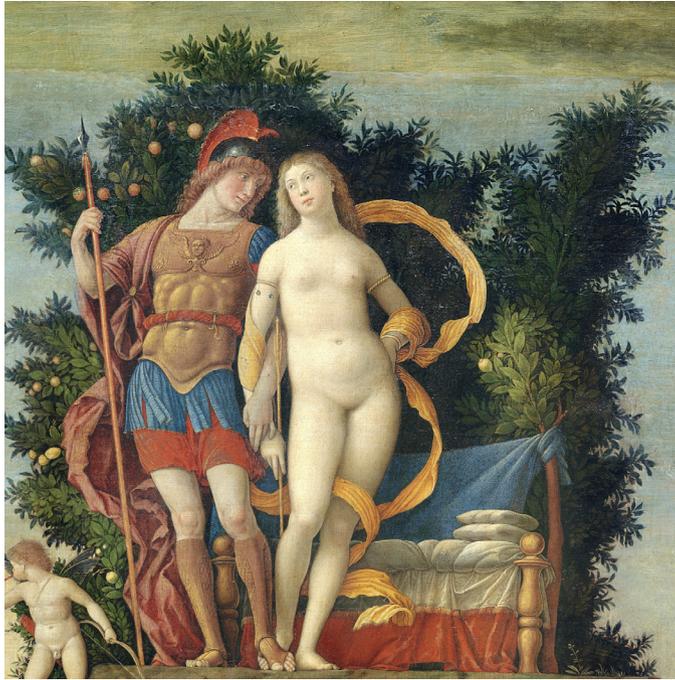


Abb. 33: Detail aus Abbildung 32

ist und das Ähnlichkeit mit einer antiken römischen Kline aufweist (Abb. 33). In der Forschung wurde es oftmals als Thron, Thronbank oder Brautbett bezeichnet.²⁷⁴

Dem Felsenbogen, der das göttliche Paar prominent hervorhebt, ist die Ähnlichkeit mit einem Triumphbogen attestiert worden.²⁷⁵ Diese postulierte Ähnlichkeit kann jedoch nicht überzeugen, da das mineralische Objekt im besten Fall einer Brückenform nachempfunden ist. Eine wahrscheinlichere Bezugsgröße lässt sich im Eingang zu einer Grotte vermuten. 1973 spricht Phyllis Williams Lehmann daher bereits von einer „curious grotto [...], at once backdrop for the muses and pedestal for Mars and Venus“,²⁷⁶ eine Assoziation, die vor dem Hintergrund der *grotta* Isabellas und der Tatsache, dass der Sammlungs- und Präsentationsraum der *grotta* als Prototyp der späteren Wunderkammern und Naturalienkabinette mit ihren Exponaten aus dem Naturreich (*naturalia*) gilt, weitaus höhere Plausibilität beanspruchen kann als die Rede vom Triumphbogen. Diese Anspielung auf einen Grotteneingang, der zudem in der Funktion eines Piedestal in Erscheinung tritt, erinnert an die bereits in früheren Werken Mantegnas praktizierte ästhetische Strategie der Verähnlichung oder Substitution von entweder bildinternen Objekten, die in Gestalt eines morphologischen Echos wiederholt werden oder von Grundformen antiker christlicher

274 Marek 1976 führt die Kopplung von Bett- und Thronanmutung des Möbels programmatisch im Titel seiner Biografie Isabella d'Estes. Lehmann 2017 (1973), S. 164–165 vermutet in dem Sitzmöbel eine „allusion to the lectisternium of Republican Rome, the festival at which six couches were prepared for images of the Twelve Great Gods, including one for Mars and Venus.“ Jüngst Bonoldi 2015, S. 19 spricht von „bridal bed or throne“, Rehm 2019, S. 322 von „Thronbank“.

275 Verheyen 1971, S. 31.

276 Lehmann 2017 (1973), S. 62.

oder paganer (ritueller) Artefakte, die gleichsam den Eindruck erwecken sollen, sie seien von der Natur selbst absichtsvoll gestaltet worden. Man denke hier an Mantegnas *Christus am Ölberg* von 1455/56, in dem der Gottessohn auf einem kleinen, getreppten und ebenfalls naturwüchsigen Felsenplateau kniet und betet, vor sich einen Felsblock, der in Verbindung mit dem Plateau den Eindruck aufkommen lässt, es handle sich um eine *mensa domini* (Abb. 34). Mantegna zeigt Natur, das heißt in diesem Fall unbearbeitetes Felsgestein, das jedoch in der Inszenierung des Künstlers eine Anmutung verliehen bekommt, als sei es nach dem formalen Vorbild eines Altars entworfen und gestaltet worden.



Abb. 34: Andrea Mantegna: Christus am Ölberg, 1455/56, Eitempera auf Holz, 62,9 × 80 cm, The National Gallery, London

Ebenso verhält es sich mit der originalen Kreuzigungstafel aus der Predella des Altarbildes von San Zeno, die sich heute im Louvre befindet (Abb. 35). In der rechten Bildhälfte wird Golgatha von einer diagonal gegen den Bildrand ansteigenden Felsformation begrenzt, deren höchste Ausdehnung beinahe bis an die oberste rechte Bildkante reicht. Genau dort zeichnet sich im Gestein in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kreuz eines der Schächer eine Kreuzesform ab. In beiden szenischen Kontexten zielt Mantegnas Inszenierung, seine künstlerische Strategie der Verähnlichung und der morphologischen Resonanz darauf ab, den Betrachter:innen zu suggerieren, die Natur selbst habe dem Heilsgeschehen eine Bühne bereitet und sei diesem Geschehen gleichsam *entgegengewachsen*: ein figurierendes, zeichenhaftes Entgegenkommen.

Auch im *Parnass* ist es erneut das Material Stein, diesmal in Gestalt eines Felsenbogens, das Mantegna nutzt, um die dramaturgische Kopplung von Natur und Person zu gestalten. Diesmal ist es nicht das christliche Heilsgeschehen, das durch die Faktoren Material und naturwüchsige Form adressiert wird, sondern der pagane Rahmen einer Herrscherallegorie. Mars und Venus (alias Francesco II. Gonzaga und Isabella d'Este) werden vom latenten Formwillen der Natur, seinerseits manifestiert im Felsenbogen, festlich erhöht. Dadurch wird ihre Verbindung als eine von der Natur protegierte, schöpferische und legitime Verbindung angedeutet. Die Natur begrüßt diese Doppelregentschaft, in der das Verschiedene und vermeintlich Gegensätzliche versöhnt wird zugunsten einer eleganten Synthese zweier elementarer Kräfte. Der Name dieser *Synthese* ist Harmonia, jene Tochter, die aus der Verbindung von Mars und Venus hervorgehen wird. Die beteiligten Elemente sind Feuer (Mars) und Wasser (Venus). Zu Füßen des sich präsentierenden göttlichen Herrscher- und Liebespaares haben sich neun Tänzerinnen eingefunden, die Musen, von denen drei singen, und die – vermutlich um die Vereinigung von Mars und Venus zu feiern – einen dicht choreografierten Tanz aufführen. Die musikalische Begleitung ihrer Bewegungen wird durch den die Kithara spielenden *Apollo Musagetes* gespendet, der in antikisierender Gewandung auf einem Baumstumpf Platz genommen hat.²⁷⁷ In der rechten Bildhälfte wird der Reigen der tanzenden Musen von Merkur und Pegasus flankiert, die ihrerseits wie auch Venus und Mars eine exponierte Bildposition zugewiesen bekommen haben. Sie befinden sich im Bildervordergrund auf einer kleinen Scholle aus geschichtetem Gestein und haben ihre Köpfe in zärtlicher Vertrautheit einander zu- und ins Profil gewendet. Während von Pegasus nur der Vorderleib sichtbar ist und er dadurch als Protome erscheint,²⁷⁸ den linken Vorderhuf leicht angehoben, hat der dicht neben ihm im Kontrapost stehende Merkur seinen rechten Arm auf dem Rücken des geflügelten Pferdes aufgestützt, seinen Oberkörper dabei leicht an die Flanke des Tieres lehnd.



Abb. 35: Andrea Mantegna: Kreuzigung Christi, 1457 – 1460, Mitteltafel der Predella des San Zeno-Altarbildes, Tempera und Öl auf Holz, 76 × 96 cm, Musée du Louvre, Paris

²⁷⁷ Dass es sich bei dem vom Musenführer Apollo gespielten Saiteninstrument um eine Kithara und nicht um eine Lyra handelt, wurde von Lehmann 2017 (1973) dargelegt und ist im Folgenden übernommen worden. Außerdem hatte Mario Equicola in seinem Traktat *De mulieribus* (Ferrara, 1501) über Isabella geschrieben, dass sie, wann immer sie von politischen oder ökonomischen Tagesaufgaben und Geschäften zu sich selbst und zur Erbauung zurückkehre, zur cithara greife. Siehe hierzu Shepard 2014, S. 73.

²⁷⁸ Lehmann 2017 (1973), S. 136.

Noch Teil des Mittelgrundes, aber bereits separiert, schließt sich hinter der linken Spaliergrenze eine zweistöckige Felsformation an. Ihr unterer Abschnitt zeigt eine Höhle, in der sich die Schmie-
de Vulkans befindet. Vulkan selbst steht breitbeinig und empört am Höhleneingang und blickt, aufgebracht in Haltung und Gestik, auf das von seinem Aufruhr nicht im Geringsten tangierte göttliche Paar. Der Felsenbehauung Vulkans findet sich als Pendant eine auf der rechten Seite und weiter im Bildhintergrund platzierte Felsformation zugeordnet, die auf verschiedenen Ebenen (auch hier Plateaus beziehungsweise terrassierte Abhänge, die allerdings durch Pfade miteinander verbunden scheinen) Höhleneingänge aufweist und ebenso wie die Felsformation der linken Bildhälfte den kaskadierenden Wasserverlauf einer aus dem Fels entspringenden Quelle zeigt.

Das Hauptthema, welches die Aufmerksamkeit leitmotivisch an sich bindet, ist die glückliche Vereinigung von Mars und Venus. Es ist ein doppeltes Zeigen, denn zum einen geht es um die Präsentation einer Gegensätze überwindenden, harmonisierenden oder diese zumindest dialogisierenden göttlichen Regentschaft, zum anderen wird dem Publikum die Aussicht auf eine dahinterliegende, teils besiedelte Berg- und Waldlandschaft gewährt, die noch den Blick auf den offenen Horizont gestattet. Dadurch wird der Eindruck erweckt, Mars und Venus stünden auf einem Portal, das sie ihrerseits wie zwei Zierfiguren bekrönen und welches den Übergang in die (Tal-)Welt darstellt. Infrarotreflektografische Untersuchungen der Malschichten haben ergeben, dass das Spalier ursprünglich geschlossen war und es zudem zu Eingriffen in die Landschaft und der Gesichter des Apollo sowie einiger Musen gekommen ist. Diese Übermalungen, die vermutlich durch Lorenzo Leonbruno ausgeführt worden sind, wurden nach Mantegnas Tod von Isabella d'Este selbst veranlasst, die an den entsprechenden Partien eine modernere, lieblichere Anmutung wünschte.²⁷⁹

Dieser kompositorisch sinnvoll platzierte Hybrid aus Plateau und Portal, Bogen und Bühne, ist Träger von Pflanzen, die vereinzelt als Sprösslinge aus dem Felsgestein wuchern. An verschiedenen Stellen ist deutlich Wurzelwerk zu erkennen. Besonders auffällig ist ein Wurzelgeflecht, das unterhalb der Füße der Venus aus dem Felsbogen ragt und als Hinweis auf die Festigkeit und Verwurzelung ihrer Beziehung zu Mars im Erdreich und damit auf ihren mythologischen Status als *terra mater* verstanden werden kann.²⁸⁰ Diese Konnotation des kraftvollen Wurzels wird wiederum ergänzt durch den vegetabilen Hintergrund mit seinen Zitronenfrüchten, den Quitten, den Feigen und dem Lorbeer, die wie eine bukolische Vermählungskulisse dem Paar beigegeben sind und auf Liebe, Fruchtbarkeit sowie spezifische Tugenden anspielen.²⁸¹

Mantegna zeigt Mars und Venus als kraftvolles, schönes und junges Herrscherpaar, die Blicke einander zugewandt. Dicht stehen sie nebeneinander im Kontrapost und während Venus ihren rechten Arm vom linken Arm des Mars umfassen lässt, wird diese zärtliche Zuneigung und die Fokussierung auf den schönen Körper der Göttin durch den goldgelben Schal der Venus akzentuiert, der vom Wind gebläht ihre Unterarme und ihr linkes Bein umspielt.

279 Christiansen 1992, S. 421, S. 426 (dort Anm. 23) sowie Hours/Faillant 1975, S. 5–6.

280 Zur antiken Verknüpfung von Venus- und Ceres-Kult und einer beiden gemeinsamen Attribuierung sowie ihrer Assoziation mit Tellus/Terra Mater im Botticelli-Umkreis siehe Galinsky 1969, S. 238–240.

281 Zur hochzeitlichen (Tugend-)Symbolik der dargestellten Früchte und Pflanzen siehe Lehmann 2017 (1973), S. 169.

So verwundert es nicht, dass die Feier dieser Zusammenführung und damit auch die Vereinigung zweier Herrschaftsbereiche in der Choreografie der tanzenden Musen ihr kraftvollstes Echo findet. Mantegna gestaltet den Tanz der Musen als lückenlos ineinandergefügtes Aufgreifen und Weitergeben von Berührung und Bewegung. Der Tanz erhält damit die Qualität eines Reigens, der sicherstellt, dass alle Beteiligten als dynamische Einheit agieren, als ein lebendiges Band. Während die portalhafte Felsenbühne als Monument auftritt, um den Aspekt stabiler Herrschaft zu betonen, feiert die in sich geschlossene Tanzformation die (Natur-)Wahrheit von der unerschöpflichen Kontinuität des Wandels, der alle Lebens- und Kunstprozesse charakterisiert. Es ändern sich die Bewegungen, aber es bleibt das Faktum der Verbundenheit.

Die dynamische Einheit der tanzenden Musen wird dabei nicht allein durch die ineinandergreifenden Variationen bestimmter Schrittfolgen, Torsionen und Gesten manifest, sondern erfährt eine wesentliche Ergänzung durch die wirbelnden, farbigen Stoffe der Gewänder, welche die Bewegtheit der Körper in begleitenden Formenspielen fortsetzen und intensivieren und darüber hinaus im Sinne Warburgscher Pathosformeln als Ausdruck innerer Erregung in Betracht kommen. Sie sind es, die eine mythologische und eine dynastisch-heraldische Farbcodierung aufweisen.²⁸² Die Farben Rot, Weiß und Blau, die als Dreiklang sowohl das Brautbett-Thron-Arrangement zieren als auch die Rüstung des Mars stehen dabei zum einen für die drei Planetengötter Mars (rot), Venus (weiß) und Merkur (blau), zum anderen handelt es sich um die Wappenfarben der Gonzaga (rot und weiß) und der Este (blau, rot und goldgelb). Das Este-Gold wird von der Venus alias Isabella in Form eines goldenen Armreifs zur Schau getragen.

Bevor dem Motiv des Musentanzes weiter nachgegangen werden soll, gilt es zwei Merkmale der Komposition zu betrachten, die aufs Engste miteinander verbunden sind. Zum einen handelt es sich um die demonstrative Attributlosigkeit der Musen Mantegnas, zum anderen um die Ambiguität des Ortes, an dem sie ihren Tanz vollziehen. In der Forschung wird die Identifizierung der Tänzerinnen als Musen in der Regel keiner eingehenderen Erörterung für notwendig erachtet. Ihre Neunzahl, die Gegenwart Apollos und der Hippokrene scheinen für sich zu sprechen. Diese vorausgesetzte Selbstverständlichkeit, die nur selten durch konkrete Nachweise belegt wird, beraubt das Bild jedoch einer eingehenderen Betrachtung und der Frage, weshalb Mantegna keiner einzigen seiner Musen ein Attribut zugeordnet hat.

Für diese Attributlosigkeit hat Phyllis Williams Lehmann bei ihrer Erörterung möglicher antiker Vorlagen Mantegnas eine Zeichnung des Cyriacus von Ancona ins Feld geführt, auf welcher dieser neun rituelle Tänzerinnen eines samothrakischen Reliefs festgehalten und diesen sich an den Händen fassenden weiblichen Figuren durch Beischriften die Namen der Musen zugeordnet hat. Lehmann vermutet, dass Mantegna dieser Zeichnung die entscheidende Anregung für die Behandlung des Musenreigens in seiner Komposition verdankt.²⁸³

Neben dieser These von einer konkreten Vorlage muss jedoch auch eine kompositorische Erwägung beachtet werden. Jede der Musen mit ihrem jeweiligen Attribut auszustatten, sie zugleich

282 Lehmann 2017 (1973), S. 165.

283 Lehmann 2017 (1973), S. 114.

im Reigentanz und singend darzustellen, hätte das ohnehin schon dicht besetzte Bildzentrum in das Dilemma eines *horror vacui* geführt und seines organischen, unbeschwerten Rhythmus beraubt. Mantegna konnte durch das Weglassen der Attribute eine weitaus elegantere Lösung erzielen und zugleich konnte er der Deutung der Figuren einen belebenden Spielraum eröffnen. Die Attribute hätten eine Eineindeutigkeit geschaffen, derer die Komposition nicht bedurfte, waren und sind die Tänzerinnen doch in einem stabilen, allerdings nicht-statischen ikonografischen Sicherheitsnetz geborgen: der ihren Gesang und Tanz instrumentell begleitende und ebenfalls singende Apollo, die Konnotation des Ortes als Helikon durch Pegasus und die Hippokrene, die Gegenwart Merkurs und der Venus sowie das Detail der goldenen Kopf- beziehungsweise Stirnbänder, welche die Häupter der Töchter des Zeus und der *Mnemosyne* zieren und die von Hesiod in seiner *Theogonie* explizit erwähnt werden („neun sind es, denen Feste gefallen und Beglückung durch Lieder“).²⁸⁴

So plausibel und zutreffend die Identifizierung der Tänzerinnen als Musen gelten kann, ist sie doch theoretisch nicht die einzige Option. Dabei muss die Uneindeutigkeit nicht als Verengung, sondern als Öffnung der Gruppe für semantische Erweiterungen und Überblendungen betrachtet werden. So wurde Apollo von Andreas Hauser beispielsweise als Orpheus und die Tänzerinnen als Nymphen gedeutet.²⁸⁵ Eine weitere Möglichkeit tritt hinzu, wenn man die vierunddreißigste Schilderung aus dem zweiten Buch der *Eikones* des Philostratos berücksichtigt, die einer Darstellung der Horen gilt:²⁸⁶

Was aber hier im Bilde sorgsam dargestellt ist, kann auch ein Mensch leicht erfassen. Die Horen nämlich sind leibhaftig auf die Erde gekommen, reichen sich die Hände und drehen, glaub' ich, im Tanze den Jahreskreis, und die Erde in ihrer Weisheit bringt ihnen reichlich alle Früchte dar. Nicht werde ich den Frühlingshoren zurufen: „Zertretet doch nicht die Hyazinthe oder die Rosen!“ Denn durch ihren Tritt erscheinen sie lieblicher und duften süßer als die Horen selbst. Und nicht werde ich zu den Winterhoren unter ihnen sagen: „Tretet nicht auf die weichen Fluren!“ Denn wenn die Horen darüber schreiten, wird dies die Ähren hervorbringen. Die blonden hier wandeln auf den Spitzen der Ähren, doch nicht, um sie zu knicken oder zu beugen, sondern sie sind so wunderbar leicht, daß sie nicht einmal mit den Halmen sinken. Schön von euch, ihr Reben, daß ihr die herbstlichen Horen halten wollt, denn ihr liebt sie wohl, weil sie euch schön und voll süßen Weines machen.

Das sind also sozusagen die Ernten auf dem Gemälde, die Hören selbst aber sind höchst reizend und mit wundervoller Kunst gemalt. Wie sie singen! Wie sie im Kreis herumschwingen und sich uns von keiner die Rückseite zeigt, weil sie alle gleichsam herbeikommen! Der erhobene Arm, das freiflatternde, gelöste Haar, die vom Tanzschritt erhitzte Wange, die im Reigen mitfliegenden Augen!²⁸⁷

284 Hesiod, *Theog.*, V. 915–918.

285 Hauser 2000b.

286 Für diesen Hinweis danke ich Victoria von Flemming.

287 Philostratos, *Eik.*, II, 34.

Bemerkenswert ist an dieser Schilderung die Nähe zu Mantegnas Darstellung. Das Motiv des Tanzes, der als Reigentanz bestimmt ist, wird verknüpft mit den Zuständigkeiten und Wirkungen der Horen auf das jahreszeitlich bedingte Erblühen und Verblühen und die Transformation der Erde.²⁸⁸ Philostratos, von dessen *Imagines* für Isabella d'Este eine italienische Übersetzung durch den griechischen Gelehrten Demetrios Moscos angefertigt worden war,²⁸⁹ schildert die durch die Horen bewirkten Fruchtbarkeiten und ergänzt neben dem Hinweis auf ihren lebendig bewegten Tanz, dass dieser von ihrem Gesang begleitet werde.

Diese antike Referenz steht nun nicht in Konkurrenz zur Deutung der Tänzerinnen als Musen, sondern verhält sich komplementär dazu. Auch die Horen sind Töchter des Zeus und beeinflussen durch ihr Tun und Lassen die Geschicke der Menschen. Sie sind zwar nicht neun an der Zahl, aber darauf kommt es in diesem Zusammenhang auch nicht an. Es geht Mantegna nicht darum, die Betrachter:innen durch eine direkte Übereinstimmung glauben zu lassen, es handle sich um die Horen (oder um Orpheus und die Nymphen), sondern darum, Deutungs- und Assoziationsangebote zu unterbreiten. Durch solche semantisch-hermeneutischen Spielräume, wie sie unter anderem durch die Attributlosigkeit eröffnet werden, soll die dominierende Wahrnehmung der singenden Tänzerinnen als Musen in keiner Weise sabotiert werden. Stattdessen müssen sie als Vorzug einer mit ihren antiken mythologischen Vorlagen klug und facettenreich arbeitenden Malerei gewürdigt werden, die den Rezipient:innen durch solche Unschärfen und unerwarteten Bedeutungsverschiebungen zu der genussvollen Erfahrung verhilft, mehr als eine Referenz ausmachen zu können und mehr als einen Aspekt aufscheinen zu sehen.

Ein konkretes antikes Vorbild für Mantegnas Musenmotiv hat Phyllis Williams Lehmann in die Diskussion eingebracht. Die Archäologin vermutet, dass es sich dabei um ein samothrakisches Relief handelt, das Cyriacus von Ancona in einer Zeichnung festgehalten hat. Der gelehrte Antiquar und Antikensammler, der 1440 für ein Jahr in Padua weilte und dort epigrafische Studien betrieb, bereiste im Oktober 1444 Samothraki.²⁹⁰ Dabei stieß er auf den antiken Relieffries des Propylons eines Ionischen Heiligtums, der eine Reihe von rituellen Tänzerinnen zeigt. Lehmann zufolge interpretierte Cyriacus diese Figuren (fälschlicherweise) als Musen und versah sechs von ihnen in seiner Zeichnung mit ihren jeweiligen Namen, wobei die Kriterien für die jeweilige Zuordnung nicht ersichtlich werden. Ob Cyriacus sie tatsächlich missdeutete oder das vorgefundene Figurenformular mit der Musenthematik wissentlich fusionierte, obgleich ihm bewusst war, dass es sich auch um Nymphen oder Bacchantinnen handeln konnte, kann nicht abschließend entschieden werden.

Cyriacus' Zeichnung ist in zwei Kopien überliefert, von denen sich heute eine in der Bodleian Library in Oxford und eine weitere in der Biblioteca Medicea Laurenziana befinden. Auf den Kopien sind je sechs Figuren der insgesamt zehn Figuren umfassenden Darstellung mit Musenna-

288 Shepard 2014, S. 78–79. verweist ebenfalls auf Philostratos, allerdings nicht auf seine Schilderung der Horen, sondern auf eine Passage aus der ersten Ekphrasis des zweiten Buches der *Eikones/Imagines*, in der geschildert wird, wie in Chitons gekleidete, barfüßig tanzende und singende Nymphen dem elfenbeinernen Bild der Aphrodite huldigen, wobei sie von Eros mit Saitenspiel begleitet werden.

289 Shepard 2014, S. 66.

290 Lehmann 2017 (1973), S. 100. Siehe weiterführend mit Blick auf die Kontakte zwischen Padua und Venedig hinsichtlich des Wissenstransfers zwischen Epigrafikern und Kalligrafen, ihres Antikenstudiums und der daraus resultierenden Entwicklung der Schriftkultur im Quattrocento Pincus 2017.

men versehen, während je eine Vierergruppe durch eine griechische Beischrift als Samothrakische Nymphen gekennzeichnet ist. In beiden Kopien sind die Musen ohne Attribute dargestellt. Sie sind nebeneinander aufgereiht, teilweise einander zugewandt und reichen je der vorangehenden und nachfolgenden Muse die Hand. Ein besonderes Charakteristikum stellen die mit Textilbändern umwickelten Handgelenke dar, die das Verbundensein der Figuren auch mittels der Gewandmotivik betonen. Cyriacus' zeichnerische *Dokumentation* weicht jedoch in zwei Punkten von der samothrakischen Vorlage ab, wie Ulrich Rehm jüngst und in Kenntnis der Ergebnisse von Lehmann zusammengefasst hat:

Offenbar hatte Cyriacus die *poloi* auf dem Kopf der Figuren für Kränze gehalten, die er als Lorbeer- und Efeukränze darstellte, und was in den Zeichnungen Textilbänder sind, die die Handgelenke der aufeinander folgenden Frauen miteinander verbinden, sind im Relief die an den Armen herabhängenden Saumenden eleganter Mäntel.²⁹¹

Lehmann geht davon aus, dass Mantegna eine Kopie, wenn auch nicht zwangsweise eine der heute erhaltenen in Oxford oder Florenz, vorgelegen haben muss. Diese Kopie wurde ihm wahrscheinlich über seine Kontakte in die paduanischen und venezianischen Kreise von Antiquaren und Epigrafikern beziehungsweise durch seine über Aufträge zustande gekommenen Kontakte zu Freunden und Weggefährten von Cyriacus zugetragen. Denkbar ist auch, dass Mantegna durch Giovanni Marcanova die Gelegenheit zugespielt wurde, Einblick in die Sammlung des verstorbenen Paduaner Bischofs Pietro Donato zu erhalten, die auch Briefe und Zeichnungen des Cyriacus umfasste.²⁹²

Lehmann ist außerdem der wertvolle Hinweis auf eine spätmittelalterliche norditalienische Darstellungstradition zu verdanken, exemplarisch belegt am vermutlich in Padua um 1420 entstandenen *Libellus de imaginibus deorum*, einem „mythographischen Bildertraktat, [...] hauptsächlich als ein Destillat aus Berchorius anzusehen“²⁹³, in der die Musen ebenfalls ohne Attribute gezeigt werden, wie sie in Gegenwart des zwischen zwei Gipfeln thronenden und demzufolge den Parnass beherrschenden Apollo einen Lorbeerbaum umtanzen.²⁹⁴ Cyriacus' Zeichnung der auf Samothraki ausfindig gemachten attributlosen Musen, die sich an den Händen fassen, eröffnete Mantegna die Möglichkeit, sich eben nicht auf ein mittelalterliches Bildformular verlassen zu müssen, sondern seine Darstellung durch eine antike Vorlage legitimiert zu sehen. Bemerkenswert ist nun, dass Mantegna weder Cyriacus' Vorlage noch der mittelalterlichen Konvention blind folgt:

Retaining the concept of the Muses as a group of dancing maidens common to both his medieval and antique prototypes, he has eliminated from his muses the untraditional crowns of laurel and ivy worn by Cyriacus' Muses but not his Nymphs and, following medieval scholarship and the ancient literary tradition on which it rested, has caused three of his Muses to open their mouth in song. Above all he has replaced the modest robes of the recent past by the fanciful antique garments of his ancient

291 Rehm 2019, S. 328.

292 Lehmann 2017 (1973), S. 109–110.

293 Palmer 2005, S. 200.

294 Zur norditalienischen Verbreitung des Motivs siehe Lehmann 2017 (1973), S. 95–98.

model, with his superior artistic skill intensifying their classical potentialities, manipulating them into windblown draperies which here and there part to reveal the nude limbs associated with classical figures. Ironically enough, the seemingly so authentic document of the Muses' appearance in antiquity on which Mantegna can with reasonable certainty be said to have modeled his figures was not reliable.²⁹⁵

Unter Mantegnas Musen tragen einige ihr oftmals onduliertes Haar offen, andere türkisfarbene Haarbänder. Eine einzige Muse trägt ein goldenes Haarband, erinnernd an die Erwähnung der goldene Stirnbänder tragenden Musen in Hesiods *Theogonie*, während die Haare zweier anderer kunstvoll geflochten sind (Abb. 36–38). Bereits hier zeigt sich Mantegnas Gespür für den ästhetischen und dramaturgischen Reiz der von Alberti hinsichtlich der Figurenbehandlung empfohlenen varietas. Darüber hinaus wäre es dem Maler durchaus zuzutrauen, dass das goldene Textilband, das sich um ein Handgelenk legt, während es von den Händen zweier Tänzerinnen ergriffen wird und die feinen goldenen Bänder mittels derer einige der antikisierenden Gewänder gegürtet sind, gleichsam eine Variante zwischen Hesiod und dem Relieffries von Samothraki darstellen sollen. In jedem Fall wird Mantegna in diesen Details erneut als ein Künstler erkennbar, den man nicht voreilig auf einen antiquarischen Puristen reduzieren darf, der ausschließlich antiken oder als antik vermuteten Vorlagen folgt. Stattdessen zeigt die Mischung aus diversen Übernahmen, Abweichungen und Variationen, dass Mantegna das ihm zur Verfügung stehende Material nach eigenen Schwerpunkten sichtetete, um für die Bedürfnisse der Komposition die in seinen Augen eleganteste Lösung zu finden.



Abb. 36, 37, 38: Details aus Abbildung 32

Das Motiv der im Reigen tanzenden Musen bildet neben dem Motiv des göttlichen Herrscher- und Liebespaares das Zentrum der Komposition, auf das hin und von dem her, so die hier vertretene These, die umgebenden Akteure und Schauplätze gedacht sind. Das Tanzmotiv soll daher im Folgenden als strukturbildendes Leitmotiv interpretiert werden, das astrologische, mythologische, kosmologische und naturkundlich-alchemistische sowie kunstreflexive Bedeutungsebenen und Ansprüche miteinander verknüpft.

²⁹⁵ Lehmann 2017 (1973), S. 104–105.

4.2.1 Der Musenreigen. Mäzenatischer Anspruch, musikalische Interessen und kulturpolitische Ambition im Bild

Dem Tanz kommt im Quattrocento das Potential einer universellen Metapher zu und dieses Potential gelangt umso mehr im Rahmen der höfischen Musikkultur Mantuas und ihrer Entfaltung unter der ambitionierten Patronage von Isabella d'Este zur Geltung. Fraglos sollte das humanistische Profil ihrer markgräflichen Regentschaft in der Gemäldeausstattung ihres *studiolo* seinen Ausdruck finden. Mantegnas *Parnass* bildete den fulminanten Auftakt dieser programmatischen Ausrichtung und sollte keinen Zweifel daran lassen, dass sich Isabella selbst, die erste Frau und Renaissance-Fürstin, die sich ein *studiolo* einrichten ließ, als Förderin der Künste und Wissenschaften verstand und schließlich bald in Aussagen von Zeitgenossen als zehnte Muse (*una decima musa*) titulierte wurde.²⁹⁶

Schon aufseiten ihres Onkels Borso d'Este und ihres Vaters Ercole I. d'Este war Isabella mit einem ausgeprägten Interesse für höfische Musik- und Tanzkultur in Berührung gekommen, das gleiche galt für die Poesie und die bildenden Künste. Darüber hinaus hatte sie in Ferrara die Wiedergeburt des säkularen Theaters erleben dürfen.²⁹⁷ Als eine von Anfang an dezidiert als Mäzenatin auftretende Markgräfin wird sie das ehrgeizige Ziel verfolgt und den Anspruch an sich selbst erhoben haben, die in Ferrara empfangene kulturelle Prägung in ihrer neuen Heimat aufzugreifen und fortzuführen.²⁹⁸

Dieser Anspruch hat auch ihr kulturpolitisches Handeln und das Selbstverständnis ihrer Rolle als Markgräfin nachhaltig geprägt.²⁹⁹ Gerade auch hinsichtlich ihrer Zielstellung, Mantuas Musikkultur in ganz Italien an Renommee gewinnen zu lassen, konnte Isabella an wichtige Weichenstellungen durch den herausragenden Pädagogen und humanistischen Gelehrten Vittorino da Feltre anschließen, der bereits unter Ludovico Gonzaga eine Erziehungs- und Unterrichtspraxis propagiert und umgesetzt hatte, als deren fester Bestandteil die ästhetisch-musische Erziehung gesetzt war und die neben dem Mal- und Zeichenunterricht auch Musik- und Tanzunterricht vorsah. Auch Isabella hatte in Ferrara eine humanistisch-musikalische Erziehung genossen,³⁰⁰ die nicht allein den Tanzunterricht unter Lorenzo Lavagnolo umfasste, sondern sie auch das Spiel auf der *lira da braccio* erlernen ließ. Zudem gab sie später selbst sowohl die Beschaffung als auch die Anfertigung von Instrumenten in Auftrag.³⁰¹ Der Niederländer Johannes Martini, *maestro di capella* am ferraresischen Hof, gab Isabella Gesangsunterricht, ihre Ausbildung am Instrument fiel in die Verantwortlichkeit von Girolamo da Sextula. Die Bibliothek der Markgräfin umfasste zudem musiktheoretische Werke wie die *Fiori di Musica* des Franchino Gaffurio.³⁰²

296 Signorini 1994, S. 119 sowie Campbell 2006, S. 199–200.

297 Manca 2006, S. 169.

298 Zur Entwicklung der mantuanischen Theaterkultur unter Isabella d'Este siehe Bregoli-Russo 1997, S. 7–58.

299 Zur Förderung und elaborierten Entfaltung mantuanischer Musikkultur unter den Gonzaga siehe ausführlich Sanders 2012, unter Isabella siehe ebd., vor allem S. 17–46.

300 Ihren Lateinunterricht erhielt sie durch Jacopo Gallino, Sebastiano da Lugo und Battista Guarino, allerdings ohne besondere Begabung für das Studium der antiken Sprachen zu zeigen. Siehe hierzu Stevenson 2005, S. 152–153.

301 Prizer 2009, S. 107.

302 Campbell 2006, S. 204.

Als Isabella d'Este nach Mantua kam, führte sie das musikalische Erbe Ferraras an ihrem neuen Standort fort, indem sie Mantuaner Musiker zum Studium nach Ferrara entsandte und sich von dort Musikinstrumente schicken ließ. Diese Maßnahmen erlaubten ihr eine Qualitätssicherung am Mantuaner Hof, die ihren eigenen Ansprüchen genügte und zugleich das musikalische Leben des Hofes und des Stadtstaates beflügelte und europaweit profilierte. Dass die Musik einen herausragenden Stellenwert innehatte und sich Isabellas Ehrgeiz darauf richtete, gerade auch in der Gestaltung und Förderung der mantuanischen Musikkultur ihr ferraresisches Erbe anzutreten, zeigt sich in dem Umstand, dass ihr Vater anlässlich ihrer Verlobung 1480 ein spezifisch-musikalisches Geschenk in Auftrag gab. Es handelte sich dabei um eine Sammlung von einhundertdreiundzwanzig weltlichen französischen Chansons, ein eindrucksvolles Zeugnis franco-niederländischer Polyphonie, die heute unter der Bezeichnung *Canzoniere di Isabella d'Este* firmiert.

Sabine Meine hat mit Blick auf die erste Seite dieser Sammlung, die am unteren Rand durch eine Synthese der Familienwappen der Gonzaga und Este geschmückt ist, auf den exponierten Status dieses Verlobungsgeschenkes als Demonstrationsobjekt und Erinnerungszeichen der ferraresischen Standesüberlegenheit hingewiesen:

Anders als man es von einer Heirat traditionsgemäß erwartet, steht das Wappen der Verlobten, das der Este, auf der rechten, der für uns gesehen linken Seite, und das der Familie des Bräutigams, der Gonzaga, auf der linken. Man zögert in der Forschung, dieser Anordnung des Wappens weitere Bedeutung in dem Sinn zuzumessen, dass es ein Zeichen von Dominanz sein könnte, das Este-Wappen hier rechts zu platzieren. In jedem Fall aber ist hier der Zusammenhang bezeichnend, dass es sich um eine Musiksammlung, sozusagen um eine musikalische Visitenkarte des Hauses handelt, mit der sich diese Familie den Gonzaga vorstellt. Die Este scheinen über die Musik demonstrieren zu wollen, dass sie einst mächtiger als die Familie des Bräutigams waren. Auch die verheiratete Markgräfin Isabella d'Este Gonzaga berief sich in der späteren Wappen- und Emblemgestaltung auf den höheren Rang ihrer Herkunftsfamilie und erinnerte stets daran, auch als eingeheiratete Gonzaga eine Este geblieben zu sein.³⁰³

Auch personell holte die junge Markgräfin die für die Umsetzung ihrer Ziele geeignetsten Akteure an ihren Hof. 1495 stellte sie den Lautisten Giovanni Angelo Testagrossa an, um das Lautenspiel zu erlernen und sich in diversen *viola* unterrichten zu lassen. Martini vermittelte ihr zudem verschiedene Gesangslehrer und wurde darüber hinaus damit beauftragt, talentierte Sänger aufzuspüren und nach Mantua zu schicken. Dieselbe Aufgabe fiel bereits ein Jahr nach ihrer Heirat Johannes Ghiselin Verbonnet zu, der sich zu diesem Zweck eigens nach Frankreich begeben sollte, um dort herausragende Stimmen zum Dienst in der Hofkapelle zu Mantua zu verpflichten. Der Markgräfin Mantuas war es nicht zuletzt auch zu verdanken, dass die *frottola* als populäres, profanes musikalisches Genre ihren Siegeszug an den europäischen Höfen antrat,

303 Meine 2009, Absatz 2. Meine legt zudem dar, wie Isabella Musik als „Distinktionsmittel“ strategisch klug einsetzte und dadurch „einen genuin musikalischen Herrschaftsraum“ entstehen ließ. Dabei weist sie daraufhin, dass adlige Frauen weder über eigene Kapellenpatronagen verfügten noch als Förderer der liturgischen Musik in Erscheinung treten konnten. Stattdessen war die Möglichkeit ihrer Einflussnahme auf außerliturgische geistliche sowie weltliche Musik limitiert.

wobei sie selbst bei prominenten Dichtern ihrer Zeit Verse in Auftrag gab, um sie dann für die Vertonung setzen zu lassen und teilweise auch selbst aufzuführen.³⁰⁴

Isabellas lebenslanges Engagement für die Förderung der mantuanischen Musikkultur und ihre leidenschaftliche Begeisterung für Gesang, Tanz und Literatur manifestieren sich in programmatischer Konzentration in der Gemäldeausstattung ihres *studiolo*. Musik und Dichtung bilden die leitmotivisch wiederkehrenden Themen und Reflexionsebenen, die sich besonders deutlich in Mantegnas Parnass und später in Lorenzo Costas Allegorie der *Krönung Isabella d'Estes* zeigen.³⁰⁵ Da Mantegnas Gemälde das erste und für einige Zeit auch einzige Gemälde war, das Isabellas *studiolo* im Kastell zu Mantua zierte, fiel ihm zweifellos die bedeutsame Aufgabe zu, die signifikanten Themen, Ansprüche, Repräsentationsabsichten und Selbstwahrnehmungen der Markgräfin aufzugreifen und stimmig zusammenzuführen, sodass bereits aus der isolierten Anschauung seines *Parnass* ersichtlich werden konnte und musste, welcher Art die Regentschaft Isabellas zu sein bestrebt war.³⁰⁶



Abb. 39: Details aus Abbildung 32

Ogbleich Mantegnas Auftrag und der seines an der Konzeption des Bildprogramms beteiligten humanistischen Beraters unter anderem darin bestand, Isabellas musisch-künstlerisches Interessenspektrum zum Ausdruck zu bringen, boten ihm die Leitmotive von Musik und Dichtung im Rahmen einer zu erfindenden neopaganen *Parnass*-Ikonografie die Möglichkeit, seine eigenen Kunstreflexionen in den mythologisch-allegorischen Stoff einzubringen. Daher wird es im Rahmen dieses Kapitels darauf ankommen, das Tanzmotiv und die Verknüpfung von Theorie und Praxis als Signum der Künste, hier vor allem von Musik, Dichtung und Malerei mit der übergeordneten Fragestellung nach dem Material als narrativer Instanz zu verbinden. Diese Fragestellung

304 Zu den Details der musischen Ausbildung Isabellas, ihrem franco-niederländischen Netzwerk und ihren musikalischen Verdiensten und Ambitionen siehe die hervorragend komprimierte Aufbereitung des Themas unter <http://ideamusic.web.unc.edu/isabella-deste-music/> (Stand: 30.07.2020). Zur von Isabella veranlassten Vertonung von Versen in der musikalischen Form der *frottola* siehe Shepard 2014, S. 72.

305 Shepard 2014, S. 63 – 99.

306 Zur Eignung des Parnass-Motivs sowohl als mazenatische wie auch als humanistische Identifikations- und Repräsentationsthematik siehe Schröter 1980 sowie Steppich 2002, S. 320 – 324.

fokussiert erneut auf Mantegnas Darstellungsweise diverser Materialitäten und Stoffe und der ihnen unterlegten morphologischen Dramaturgie.

Der Musentanz ist ein Beziehungsgewebe, er ist dem Gemälde ein Taktgeber und ein Strukturmotiv, in dessen Licht auch die anderen bildimmanenten Relationen zu betrachten und zu deuten sind.³⁰⁷ Das Tanzmotiv konzentriert wesentliche Aspekte der Thematik des Gemäldes in einem einzigen Augenblick festlich-ekstatischer Bewegung (Abb. 39). Dass es sich um einen Reigen handelt, wird daran ersichtlich, dass sich die beteiligten Tänzerinnen an den Händen fassen beziehungsweise durch Bänder, die sie an deren Enden ergreifen, miteinander verbunden sind (Abb. 40).³⁰⁸ Sie tanzen allerdings keine einheitliche Bewegung, sondern bieten eine Abfolge unterschiedlicher Haltungen, Torsionen, Gesten und Blicke, einschließlich verschiedener Tempi. Obwohl für einen Reigen eine einheitliche Bewegung aller Tänzerinnen typisch wäre, wird Mantegnas Darstellung unterschiedlicher Bewegungsmuster aus dem Kalkül des Malers hervorgegangen sein, die Darstellung von Bewegung in der Zeit durch das Nebeneinander verschiedener Bewegungsmotive zu plausibilisieren. Da Reigen in der Regel geschritten oder gesprungen werden und sich bei Mantegna beide Bewegungsmuster finden, ist davon auszugehen, dass er über diese Uneinheitlichkeit der Bewegungen den Fortgang in der Zeit und wahrscheinlich den Wechsel der Reigenart simulieren wollte.³⁰⁹

Die tanzenden Musen stehen ein für verschiedene Qualitäten des Reigen. Sie verbinden die Ausgelassenheit und spielerische Hingabe der springenden und mit ihrem Gesang in Apollos Rhythmus einstimmenden Muse, die sich weiß gewandet am äußersten rechten Rand des Reigen befindet, mit dem schreitenden rhythmischen Sichfügen der mittleren Musen, das heißt der harmonischen Paarbildung, und mit den ihre erhobenen rechten Hände ineinanderlegenden Musen des linken Randes, die hierin Sandro Botticellis Drei-Grazien-Motiv im *Primavera*-Gemälde von 1482 in Erinnerung rufen (Abb. 41). Letztere verbinden wie bereits das mittlere, vom Durchblick ins Tal gerahmte Musenpaar das Hineinblicken mit dem Hinausblicken. Diese Konstellation des Blicks in den Reigen sowie des Blicks in die Umwelt des Reigen steht nicht allein im Zeichen der kompositorisch erstrebenswerten *varietas*, sondern ist in Ergänzung zu den Bändern, die einige Musen miteinander verbinden, als Ausdruck der die gesamte Komposition prägenden Idee der Verwobenheit zu betrachten.



Abb. 40: Details aus Abb. 32

307 Shepard 2014, S. 77–78 hat den Musentanz sogar zum Zentrum einer eigenen These gemacht: „I suggest, therefore, that the Muses are the the starting point of the painting, and that the story of Mars and Venus is in fact the subject of the Muses’s song, conjured into being above them by their singing. Such an arrangement is not at all out of character for the Muses, who according to the ancient writers were known specifically to sing about the gods, and thus to inspire mortal poets to recount their mythologies. The subject of the painting is therefore, in a sense, song itself.“

308 Salmen 1999, S. 112–124, S. 138–150.

309 Zu den formalen Merkmalen mittelalterlicher Ständetänze, vor allem der geschrittenen und getretenen Tänze sowie des Springtanzen und dem Fall einer Zweiteilung des Tanzes in Reigen und Springtanz zum Zwecke einer psychologischen „Erregungssteigerung während des Tanzes“ siehe Adler 2013, S. 975.

Zwischen der Kithara und der Syrinx, zwischen Apollo und Merkur, beschreibt der Musentanz die Korrelation von Rhythmus und Resonanz. Der Tanz ist eine dialogische Kunstform, daher braucht jede Bewegung ihren Stimulus und ihren antwortenden Part, ihr Echo und ihre Variation, Akte des Gebens und solche des Nehmens. In dieser Hinsicht bieten sich gerade das Motiv und der Akt des Weiterreichens (von Gesten, Tempi, Mustern etc.) im Reigen sowie das Erschaffen, Bewahren und der temporäre Verlust derselben in einer Bewegungsfolge als Ausgangspunkt einer Verflechtung von Kunst- und Naturreflexion an.³¹⁰



Abb. 41: Detail aus Sandro Botticelli: Primavera, 1482, Tempera auf Leinwand, 207 × 319 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

310 Siehe hierzu auch die Ausführungen zu Sinnbildern und Metaphern des Tanzes bei Salmen 1999, S. 7 – 19.

4.2.2 Sphärenmusik und Atomistik bei Isidor und Lukrez

Um die enge ideen- und motivgeschichtliche Verschränkung der Themen Musik und Musen im Rezeptions- und Traditionsrahmen zwischen Mittelalter und Renaissance näher zu bestimmen, bietet sich ein Blick in die *Etymologiae* des Isidor von Sevilla an, ein enzyklopädisches Werk von herausragender Wirkungsgeschichte unter den spätantiken und frühmittelalterlichen Quellen, aus denen die Überlieferung antiken Wissens und Gedankengutes im europäischen lateinischen Mittelalter und der Frühen Neuzeit geschöpft werden konnte.³¹¹ Allein für das Mittelalter sind über eintausend Handschriften der *Etymologiae* belegt. Die erste Druckausgabe erschien 1472 in Augsburg bei Günther Zainer. In Italien wurden die ersten Drucke in Venedig verlegt: 1483 bei Peter Löslein und 1493 bei Boneto Locatello.³¹²

Im dritten Buch seiner *Etymologiae* behandelt der spanische Bischof die ebenso praktischen wie theoretischen Wissensgebiete des Quadrivium, bestehend aus Mathematik, Geometrie, Musik und Astronomie. Seine Ausführungen zu Ursprung, Struktur und Inhalt der Musik als Feld menschlicher Kulturtätigkeit eröffnet Isidor mit einer Definition der Musik, an die sich unmittelbar eine (pseudo-)etymologische Herleitung anschließt, die ihrerseits in eine mythologische Genealogie mündet:

Die Musik ist die Kenntnis (peritia) des Taktes (modulatio – Rhythmus), die in Ton (sonus) und Gesang (cantus) besteht. Und benannt ist die Musik durch Herleitung nach den Musen. Die Musen aber sind benannt nach mostai, das heißt suchen, weil durch die Musen, wie die Alten sagen, die Kraft der Lieder und der Takt der Stimme gesucht wurden. Weil der Ton der Musik eine fühlbare Sache ist, entschwindet er auch mit der vorübergehenden Zeit und wird nur in der Erinnerung (memoria) eingeprägt. Daher haben die Dichter ersonnen, dass die Musen Töchter von Jupiter und [der Göttin] Memoria seien. Wenn die Töne nämlich nicht von einem Menschen in Erinnerung gehalten werden, vergehen sie, weil sie nicht aufgeschrieben werden können.³¹³

Der durch Apollos Kithara-Spiel instrumentierte Tanz der Musen stellt seinerseits sowohl eine Aufforderung zur Erinnerung kultureller Leistungen der Vergangenheit und Gegenwart als auch zur gelebten, kultivierten Praxis dar. Musik und Tanz werden so zu Sinnbildern des kulturellen Gedächtnisses und ermahnen die Rezipient:innen dazu, den ephemeren Künsten ihr Gedächtnis zu leihen. Das Medium dieser Mahnung ist allerdings die Malerei, die selbst eine starke kulturelle Erinnerungsfunktion ausübt und den auf spezifische mnemonische Bedürfnisse reagierenden Kommunikations- und Bildungsraum *studiolo* maßgeblich prägt.

311 Zu den Strategien der Wissensvermittlung in Isidors *Etymologiae* siehe jüngst Hartmann 2017.

312 Siehe zur Editionsgeschichte des Werkes in der Frühen Neuzeit Liselotte Möllers Einleitung zu ihrer Übersetzung der *Etymologiae* in: Isidor, Enzykl., S. 16–17.

313 Isidor, Enzykl., S. 133. Der lateinische Text wird zitiert nach der Edition von Wallis M. Lindsay: Isidor, *Etym.*, III, 15: „Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae ἀπὸ τοῦ μάσαι, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaeretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus, inprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.“

Vermutlich wollte Isabella nicht allein ihr *studiolo*, sondern den gesamten mantuanischen Hof als Musenhof unter den europäischen Kulturzentren etablieren. Die Mantegnas Gemälde prägende Trias von Tanz, Musik und Gesang findet in den *Etymologiae* ebenfalls eine signifikante Parallele. Dort referiert Isidor im neunzehnten Abschnitt des dritten Buches die dreifache Einteilung der Musik:

Jeder Ton aber, welcher der Baustein der Gesänge ist, ist dreifache Natur. Die erste ist die harmonische, die in den Klängen der Stimmen besteht. Die zweite ist die organische, welche aus dem Blasen besteht. Die dritte ist die rhythmische, welche durch den Schlag der Finger die Zahlen umsetzt. Denn entweder wird der Ton durch die Stimme hervorgebracht wie durch den Hals, oder durch Blasen wie bei der Trompete oder der Flöte, oder durch das anschlagen, so wie bei der Kithara, oder durch irgendetwas anderes, was durch Schlagen Töne erzeugt.³¹⁴

Diese dreigliedrige Struktur hat Mantegna im horizontalen Dreiklang von Apollo, den Musen und Merkur in seine Komposition aufgenommen. Dadurch, dass die Musen nicht nur tanzen, sondern zumindest einzelne von ihnen auch singen beziehungsweise in den Gesang Apollos einstimmen, wird die harmonische Natur markiert, während Apollo die bei Isidor erwähnte Kithara spielt, wodurch auf die durch Rhythmen strukturierte Natur und den Kosmos alludiert wird und schließlich Merkur, der die Syrinx und damit ein Blasinstrument mittels eines Bändchens am unteren Ende seines Caduceus befestigt hat, das Isidor zufolge der organischen Natur zuzurechnen ist. Durch Apollo und Merkur, die den Musentanz flankieren, sind zwei Instrumente gegenwärtig: die Kithara oder Lyra und die Syrinx oder Panflöte.

Ist es Apollo, dem im Bild die Aufgabe zufällt, zu musizieren und gemeinsam mit den Musen zu singen, also gleichsam die performative Dimension der Kunst zu demonstrieren, liegt es an der selbstgewissen, der musikalischen Darbietung lauschenden Gestalt Merkurs die humanistisch gebildeten Rezipient:innen an die mythischen Entstehungsbedingungen von Lyra und Syrinx zu erinnern und sie dazu einzuladen, sich nach dem Vorbild Merkurs genießend und kontemplativ auf das Thema der malerischen Komposition einzulassen. Diese merkurische Präsenz und jene der Musen blieb nicht auf das Medium der Malerei und das *studiolo* um 1500 beschränkt. Giancristoforo Romano, der anlässlich des Umzugs der Markgräfin nach dem Tode ihres Gemahls in die *Corte Vecchia* die Rahmung des Portals, welches vom ebenfalls umgesiedelten *studiolo* in die neue *grotta* führte, gestaltete, ließ dort unter anderem die Musen Euterpe und Erato als Relieftondi in Erscheinung treten. Euterpe ist dort neben einer Flöte, einem Buch und einem Malwerkzeug eine Syrinx zugewiesen, sodass es den Anschein hat, sie säße wie ein prototypisches Pendant Isabellas in ihrem eigenen, von Merkur protegierten *studiolo*, während Erato ein apollinisches Saiteninstrument beigegeben ist. Auf diese Weise wird die Gunst beider Gottheiten symbolisch erbeten und die Verbindung von *studiolo* und *grotta* als symbiotische respektive ästhetisch-inhaltliche Einheit markiert.

314 Isidor, Enzykl., S. 134–135. Der lateinische Text wird zitiert nach der Edition von Wallis M. Lindsay: Isidor, Etym., III, 19: „Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est.“

Durch Isidors *Etymologiae* wurde nicht nur antikes theoretisches und mythologisches Wissen tradiert, sondern es konnten auch Grundüberzeugungen der antiken Atomistik konserviert und somit bereits vor der Wiederentdeckung des Lehrgedichtes *De rerum natura* von Lukrez durch Poggio Bracciolini im Jahr 1417 in Gelehrtennetzwerken verbreitet und rezipiert werden.³¹⁵

Im dreizehnten Buch, das der Welt und ihren Teilen gewidmet ist, referiert Isidor einige der zentralen Merkmale der Atome und ihrer Bewegungsdynamik:

Diese [die Atome, M.S.] sollen durch die Leere der ganzen Welt in unruhigen Bewegungen hin- und herfliegen und hier und dahin getragen werden wie die zartesten Staubkörnchen, die man durch die Strahlen der Sonne ins Fenster hereingetragen werden sieht.³¹⁶

Schon in diesen Ausführungen wird eine deutliche Nähe zu Lukrez ersichtlich, der im zweiten Buch seines atomistischen Lehrgedichtes die Bewegungen der Staubpartikel im Sonnenstrahl als ein Wirbeln und Wimmeln umschreibt:

Laß in ein dunkles Zimmer einmal die Strahlen der Sonne / Fallen durch irgendein Loch und betrachte dann näher den Lichtstrahl:/ Du wirst dann in dem Strahl unzählige, winzige Stäubchen / Wimmeln sehn, die im Leeren sich mannigfach kreuzend vermischen, / Die wie in ewigem Kriege sich Schlachten und Kämpfe zu liefern / Rottenweise bemühen und keinen Moment sich verschnaufen. / Immer erregt sie der Drang zur Trennung wie zur Verbindung. [...]
Wie in dem Sonnenstrahle die winzigen Körperchen wimmeln, / Weil dergleichen Gewimmel beweist, auch in der Materie / Gibt's es ein unsichtbares verborgenes Weben der Kräfte. / Denn bei den Stäubchen erkennst du, wieviele die Richtung verändern / Trifft sie ein heimlicher Stoß, und wie sie sich rückwärts wenden, / Hierhin und dorthin getrieben nach allen möglichen Seiten.³¹⁷

In seiner poetischen Darlegung der atomistischen Kosmologie bemüht Lukrez mehrfach Begriffe, Metaphern und Umschreibungen, die dem semantischen Feld von Tanz und Wirbel angehören. Sein Schließen vom Sichtbaren auf die Dynamik und Struktur des Unsichtbaren gewinnt hier ihre starke bildhafte Suggestionskraft. So spricht Lukrez im Zuge seiner Erörterung der Atom-

315 Zu Isidor als Quelle frühneuzeitlicher Atomistik- und Epikureismus-Rezeption (z.B. bei Nicolaus Cusanus) siehe Senger 1994, S. 312.

316 Isidor, Enzykl., S. 492. Der lateinische Text wird zitiert nach der Edition von Wallis M. Lindsay: Isidor, Etym., XIII, 2,1:

„Hi per inane totius mundi inrequietis motibus voltare et huc atque illuc ferri dicuntur, sicut tenuissimi pulveres qui infusi per fenestras radiis solis videntur.“

317 Lukrez, VdN, II, V. 114 – 131. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 114 – 131: „contemplator enim, cum solis lumina cumque / inserti fundunt radii per opaca domorum: / multa minuta modis multis per inane videbis / corpora misceri radiorum lumine in ipso / et vel ut aeterno certamine proelia pugnas / edere turmatim certantia nec dare pausam, / conciliis et discidiis exercita crebris; / conicere ut possis ex hoc, primordia rerum / quale sit in magno iactari semper inani. / dum taxat, rerum magnarum parva potest res / exemplare dare et vestigia notitiae. / Hoc etiam magis haec animum te advertere par est / corpora quae in solis radiis turbare videntur, / quod tales turbae motus quoque materiai / significant clandestinos caecos que subesse. / multa videbis enim plagis ibi percita caecis / commutare viam retroque repulsa reverti / nunc huc nunc illuc in cunctas undique partis.“

verbindungen vom „Wirbel, [...] wo sich die Bewegungen gatten“³¹⁸, bei der Darlegung der Grenzen, die der Atommischung gesetzt sind und verhindern, das alles mit allem identisch ist, erwähnt er die Verschiedenheit der „Keime“, die bewirkt, dass „sich scheiden Ihre Verflechtung und Bahn, ihr Abstand, Schwere und Anprall, Ihre Bewegung, ihr Stoß“³¹⁹, während er bei der Schilderung, wie Farbe aus farblosen Atomen entsteht, betont, dass es darauf ankommt, „in welcher Verbindung diese Körperchen stehen und wie die wechselnde Lage sich zueinander gestaltet und gegenseitige Bewegung“³²⁰.

Die Bewegung der Atome, deren Kontingenzen und ihre Gesetzmäßigkeiten werden von Lukrez nahezu leitmotivisch zurückgebunden an die Assoziation eines unruhigen Tanzes, in dem Zufall und Ordnung, Chaos und Improvisation zur Entstehung wechselnder atomarer Konstellationen führen und dennoch nicht alles zu jeder Zeit möglich ist. So verwundert es nicht, wenn Lukrez wie ein Tanzmeister zwischendurch die Leser:innen direkt anspricht und sich (wenn auch nur rhetorisch) erkundigt, ob man dem Fortgang seiner Argumentation und der Darlegung des kosmischen Balletts folgen könne:

Siehst du nun ein, wie wichtig es ist, wie Urelemente / Zu einander sich ordnen wie sie gemischt und gelagert / Sind und wie sich verhält die wechselseitige Bewegung?³²¹

Dabei weisen seine Formulierungen mal in die Richtung eines geordneten Reigens, mal in jene eines ekstatischen und unberechenbaren Tanzes, je nachdem, welches Charakteristikum oder welches Phänomen der atomaren Dynamiken er betrachten und hervorheben möchte. Auch wenn erst im 20. Jahrhundert der deutsche Physiker Max Born explizit die Metapher vom „Tanz der Atome“³²² bemühen wird, ist bereits Lukrez' Gedicht, das argumentative und poetische Sprache, Analyse und Analogisierung seinerseits in „wechselseitige Bewegung“ versetzt, an der Andeutung einer Tanzmetaphorik interessiert.³²³

Die Choreografie der Musen macht deutlich, dass es sich beim Tanzen um ein *Verweben* handelt, eine Bewegung, die als Lebensmetapher zu verstehen ist und die Beziehungen zwischen den Beteiligten herstellt, indem sie Impulse aufgreift und weitergibt, Variationen zulässt und dennoch stabile Muster ausbildet. Die Tanzmetaphorik beziehungsweise -symbolik unterhält dabei nicht nur Beziehungen zur Dynamik atomarer Interaktionen oder natürlicher Prozesse, wie im Sinnbild vom Tanz der Jahreszeiten, sondern zum Beispiel auch zur Vorstellung vom Tanz der Gestirne in

318 Lukrez, VdN, II, V. 111. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 111: „[...] consociare etiam motus potuere recepta.“

319 Lukrez, VdN, II, V. 725–727. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 725–727: „semina cum porro distent, differre necessus / intervalla, vias, conexus, pondera, plagas, / concursus, motus;“

320 Lukrez, VdN, II, V. 760–762. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 760–762: „[...] praeterea magni quod refert, semina quaeque / cum quibus et quali positura contineantur / et quos inter se dent motus accipiantque [...]“

321 Lukrez, VdN, II, V. 883–885. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 883–885: „iamne vides igitur magni primordia rerum referre in quali sint ordine quaeque locata et commixta quibus dent motus accipiantque?“

322 Auch Niels Bohr bemühte die Metapher vom Tanz, um seine physikalischen Grundannahmen zur Dynamik zwischen Protonen, Neutronen und Elektronen zu metaphorisieren, siehe hierzu Coates/Demers 2019, S. 111.

323 Lukrez' Schilderung der Atomdynamik wurde auch als partielle Antizipation der 2000 Jahre später entdeckten und definierten Brown'schen Molekularbewegung gewürdigt. Siehe Schmidt 1918, S. 162.

der Astrologie.³²⁴ Die Musen sind in ihrer Verbindung mit dem musizierenden Apollo Ausdruck einer Teilhabe der Dinge und Wesen aneinander, einer natürlichen Ordnung. Es ist vermutet worden, dass der Tanz der Musen einen schöpferischen Vorgang evozieren soll oder dass er selbst als Symbol der nahenden Geburt eines Kindes fungiert, jenes Kindes, das aus der Verbindung von Mars und Venus hervorgehen und den Namen *Harmonia* tragen wird.³²⁵

Mantegna konnte im Motiv des Musentanzes eine ästhetische Reflexionsfigur umsetzen, die sich nicht nur auf die Dichtung, sondern auch auf das bildkünstlerische *ingenium* und die spezifischen Qualitäten der Malerei beziehen ließ. Mit seiner Komposition und der Rolle des Musentanzes darin demonstriert Mantegna den Betrachter:innen das einzigartige und sie grundlegend von der Dichtung unterscheidende Potential der Malerei, wortlos und alinear, das heißt also auch unabhängig vom dem unhintergehbaren Nacheinander des geschriebenen oder gesprochenen Wortes, Akteure und Ereignisse zu schildern und aufeinander zu beziehen.

Durch die kraftvolle Präsenz und kompositorische Prominenz des Tanzmotivs werden die Betrachter:innen dazu angehalten, wenn nicht Wiederholungen so doch Referenzen oder Analogien auf dieses Motiv in der Komposition des Malers zu vermuten und aufzuspüren. Entscheidend ist hierbei die markante Verschränkung von horizontaler und vertikaler Achse, das heißt die Relation von Mars und Venus zur Gruppe von Apollo und den Musen.³²⁶ Im Vordergrund steht nicht der vermeintliche Gegensatz von Stasis und Bewegung, sondern die Betonung der Akte des Verwebens und Verbindens. Die als frontales Ganzfigurenpar präsentierte Verbindung von Kriegsgott und Liebesgöttin wird von Mantegna ganz im Zeichen des Verwobenseins gestaltet, indem er die von beiden eingenommene Haltung des Kontraposts achsensymmetrisch spiegelt. Mars' linker Arm umschlingt den rechten Arm der Venus, beide haben zärtlich und vertraut einander die Häupter zugeneigt.

324 Siehe zum literaturhistorischen Motiv des Tanzes der Gestirne Huss/Mehltretter/Regn 2012, S. 229.

325 Rehm 2002, S. 305; Nowosadtko/Rogg 2008, S. 10.

326 Steppich 2002, S. 299 – 308.

Während die Außenkonturen ihrer Körpersilhouetten ein gemeinsames Oval beschreiben, überschneiden sich die leicht angehobenen und angewinkelten Spielbeine an deren Füßen (Abb. 42). Diese dichte Zusammenführung beider Figuren wird noch dadurch akzentuiert, dass der Wind sowohl den roten Umhang des Mars als auch das goldene Pallium der Venus aufbläht und im Falle des Gottes zu markanten Draperien, im Falle der Göttin zu antikisierenden Ausstülpungen modelliert.



Abb. 42: Details aus Abbildung 32

4.2.3 Marsilio Ficino und das astrologische Profil des Parnass

Die zentrale Gruppe von Apollo und den Musen, die dem göttlichen Paar von Mars und Venus zugeordnet ist, und die in der rechten Bildhälfte von Merkur und Pegasus flankiert wird, eignete sich im Kontext des Parnass-Motivs nicht nur zur Feier der Künste. Die Figurenkonstellation impliziert zudem die Möglichkeit einer astrologischen Lektüre des Bildes, bei der die dargestellten göttlichen Akteure Planeten, Sterne und Sternbilder repräsentieren. Dabei fiel Mantegna die Aufgabe zu, das Publikum zu einer dynamischen Erschließung der Komposition als Reigen astrologisch-musikalisch-sympathetischer Beziehungen und Wechselwirkungen zu bewegen.

Neben den noch zu erörternden alchemistischen Konnotationen des Bildthemas gehören astrologische Interpretationsebenen zum Anspruch dieser Komposition, die nicht beziehungslos nebeneinander existieren sollten, sondern die Gleichzeitigkeit verschiedener Aspekte und Relationen aufzuzeigen hatten. Neben Paride da Ceresara wird auch von Isabella d'Este selbst der Wunsch und der konzeptuelle Eifer gehegt worden sein, in das Bildprogramm und in eines der ersten monumentalen Leinwandbilder für ihr *studiolo* diese Parallelität alchemistischer und astrologischer Bedeutungsebenen aufzunehmen, die beide auch mit der Musik als Modell und Metapher einer sphärischen und der Feier der Dichtung als einer inspirierten Kunst leicht zu verbinden waren.³²⁷

Betrachtet man Mantegnas Gemälde unter diesem Gesichtspunkt, erscheinen Mars und Venus wie das bewegt-unbewegte *Dirigentenpaar* einer solchen Rezeption. Ihre feierliche, selbstgewisse Unbewegtheit, deren dynamischer Kern auf ihre Beziehung untereinander beschränkt bleibt, was schon territorial durch ihre markante Aufsockelung betont wird, findet ihr kraftvolles Pendant im musikalisch bewegten Nexus der tanzenden und teils in den Gesang Apollos einstimmenden beziehungsweise diesem antwortenden Musen.

Zu den wirkungsreichsten Stimmen im astrologischen Diskurs der neuplatonischen Kosmologie im Quattrocento gehört Marsilio Ficino. In seiner Erörterung und Interpretation des Verhältnisses von göttlich inspiriertem Dichter und astraler Dynamik betont Ficino, dass das gesamte Universum in seinen Teilen wie die Saiten eines wohltemperierten Musikinstrumentes aufeinander abgestimmt und keine Saite für sich isoliert sei, wenn sie zum Klingen gebracht werde, sondern dass jede erzeugte Schwingung von einer Saite auf eine andere Saite eines anderen Instrumentes übergehe.³²⁸

Ficinos Aussagen bewegen sich im Kontext der pythagoreischen Musiktheorie und Kosmologie, insofern die von ihm vertretene Grundüberzeugung, dass sämtliche „Intelligenzen, die höchsten und rangmäßig über den Seelen stehenden ebenso wie die niedrigeren und in die Seelen hineingegebenen“ so miteinander „verkettet“ seien, „daß sie, von Gott, ihrem Haupt, ihren Anfang nehmend, eine lange und kontinuierlich fortschreitende Serie bilden, wobei die höheren auf die

327 Siehe zur Einführung in den thematischen Horizont von Musik und Alchemie Meinel 1986.

328 Steppich 2002, S. 171 – 172.

jeweils niedrigeren ausstrahlen“, der Idee der Sphärenharmonie nahesteht.³²⁹ Die Harmonie der Himmelsphären ist Inbegriff eines auf geordnete Wechselwirkung angelegten, durch göttliche Vernunft eingerichteten und durch stabile Bewegungsmuster determinierten kosmischen Strukturprinzips. Da die menschliche Seele aus den gleichen Proportionen wie die Weltseele zusammengesetzt und ebenfalls durch Bewegungsumläufe rhythmisiert ist, wird es dem Menschen, der über Talent und Anlage verfügt, also dem Dichter, möglich, diese himmlische Musik in seinem schöpferischen Handeln Gestalt annehmen zu lassen, vorausgesetzt, er ist durchdrungen vom *furor* der Musen.

Die Musen sind an dieser himmlischen Musik und Welten-Symphonie, das heißt an der musikalischen Struktur des Universums, dadurch beteiligt, dass sie es sind, welche die Sphären zum Klingen bringen und zwar durch ihren Gesang. Ficino deutet und allegorisiert die Musen zu „kosmischen Vermittlungsinstanzen“³³⁰, wie es Christoph J. Steppich formuliert, und schließt an Platons Überzeugung an, dass die Musen der menschlichen Seele Rhythmus und Harmonie verleihen. Die Musen selbst agieren dabei nicht autonom, sondern stehen in konstitutiver Anhängigkeit von der Harmonie der Weltseele, die sie empfangen und vermittelnd durch ihren Gesang, den *furor*, an die empfängnisbereite Schöpfung weitergeben.

In seinen mythologischen Allegorisierungen dieser kosmologischen Vorstellungen bedient sich Ficino bei der platonischen, pythagoreischen oder orphischen Tradition, je nachdem, ob Jupiter, Apollo oder die Weltseele als aktives Prinzip und musizierende *ratio* in Erscheinung treten sollen, um „himmlische Harmonie“ hervorzubringen oder „den Chor der Musen unermüdlich tanzen und singen“ zu lassen.³³¹ Ficino denkt den himmlischen Ursprung der Dichtung als eine Übertragungsleistung, ein sukzessives, hierarchisch strukturiertes Niedersteigen des *furor*:

Jupiter begeistert den Apollo. Apollo erleuchtet die Musen. Die Musen erwecken und erregen die zarten und unbezwingbaren Seelen der Dichter.³³²

Nun erreicht die Ausgießung beziehungsweise Verbreitung des *furor* allerdings nicht ihr Ende, sobald die göttliche Eingebung die Seele des Dichters zu erfüllen vermochte. Es schließt sich vielmehr eine weitere Verbreitungsebene an, die diesmal von den göttlichen zu den ausschließlich profanen Akteuren wechselt:

Die inspirierten Dichter jedoch inspirieren ihre Interpreten, die Interpreten wiederum bewegen ihre Zuhörer.³³³

329 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 167.

330 Steppich 2002, S. 172.

331 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 173.

332 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 177.

333 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 177.

Schon in dieser Aussage Ficanos klingt die Tendenz an, im Verhältnis von Kunst und Rezipient:innen einen produktiven, nicht-einseitigen und eben nicht-monokausalen Dialog zu erblicken. Diese Verknüpfung von Kunstschaffenden und Interpretierenden auf dem Feld des zuerst musengespendeten, dann aber in den Dialog von Werk und Publikum fortschreitenden, hineinwirkenden furor eröffnet beiden eine Begegnung auf dem Spielfeld der Kreativität, da ein originelles Werk eine nicht minder originelle, zudem sorgfältige und durchdachte Deutung herausfordert. Mantegna wird mit seinem Parnass eben diesen ehrgeizigen Ansatz verfolgt haben, denn ihm war es darum gegangen, nicht allein seine Markgräfin zufrieden zu stellen und sich gegenüber den humanistischen Beratern als ebenbürtige, konzeptuelle Autorität und eben nicht bloß als ausführende Kraft zu behaupten, sondern den zukünftigen Rezipient:innen eine Komposition zu bieten, die einen Dialog eröffnet und diesen im Gewebe von Figuren- und Formauffassung stets von Neuem zu beleben vermag.

Bevor diesen Überlegungen anhand einer bilddidaktischen Empfehlung Ficanos im Kontext der neuplatonischen Rezeption astrologischer Vorstellungen näher nachzugehen ist, gilt es, seine Konzeption einer Versöhnung von Astrologie, (organismischer) Metaphysik und paganer Mythologie im Dienste des Gelehrtendaseins darzulegen.

Ficanos Argumentation zielt auf eine schlüssige und für einen christlichen Neuplatoniker vertretbare Lesart des antiken paganen Sternenglaubens. Dabei behandelt er das Thema nicht losgelöst von der eigenen Daseinsform als humanistischer Gelehrter, sondern versucht es in der kulturellen Praxis dieser Daseinsform zu verankern.

Unter Berufung auf Augustinus und Thomas von Aquin deutet Ficino die Planetengötter, welche die jeweilige mit ihrem Planeten verknüpfte Gabe an den Menschen weitergeben, als Engel. Die himmlischen Boten bringen die Gaben des von ihnen Bewegten und in ihrer Obhut befindlichen Planeten nicht etwa selbst hervor, sondern verwalten diese gewissermaßen, autorisiert durch göttliche Verfügung. Sie sind nicht mehr und nicht weniger als die Sachwalter einer göttlichen Ordnung.

Ficino bezieht sich auf Platons Vorstellung von den himmlischen *numina*, die dieser im zehnten Buch der *Nomoi* erwähnt und durch die jeder einzelne Mensch Anteil an göttlicher Eingebung erhält. Die Himmelskörper sind dabei nicht bloß punktuell mit der menschlichen Existenz verknüpft, sondern bilden eine zentrale Infrastruktur bei der Aufrechterhaltung des Kontaktes des göttlichen Geistes zu seiner Schöpfung. Sieben Gaben werden der menschlichen Seele bei ihrer Erschaffung und vor ihrer niedersteigenden Materialisierung ins Körperliche von Gott verliehen. Nachdem die Seele in den Körper eingekehrt ist und sich mit ihm verbunden hat, werden diese Gaben nicht etwa in einem selbsterhaltenden Automatismus isoliert, sondern stehen weiterhin in Kontakt mit ihrem göttlichen Geber. Dieser Kontakt verdankt sich einer „Vermittlung durch kosmische Zwischeninstanzen“³³⁴, den sieben Göttern, „die die sieben Planeten bewegen und von uns Engeln genannt werden.“³³⁵ Die von Engeln bewegten, Gaben tragenden Himmelskörper

334 Steppich 2002, S. 180.

335 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 180 – 181.

per bilden also ein Netzwerk „kosmischer Agenten“³³⁶, denen die Aufgabe zufällt, den göttlichen Einfluss lebendig zu erhalten und in den Menschen die jeweilige Gabe oder die jeweiligen Gaben zur Entfaltung zu bringen, zu erhalten und zu intensivieren. Diese Vorstellung von einer andauernden Teilhabe des Individuums an göttlichem Einfluss und göttlicher Eingebung, die bestimmte Gaben verleiht und demzufolge auch bestimmte Talente bedingt und adressiert, bezieht Ficino auch auf die spezifische Daseinsform des Gelehrten. Ficino vertritt keinen radikalen astrologischen Determinismus, demzufolge der Mensch ein Schicksal habe, das von astralen Konstellationen und Dynamiken vorherbestimmt sei, aber er ist davon überzeugt, dass der Mensch Teil göttlicher (und natürlicher) Ordnungen ist, die seine Entwicklung positiv zu prägen vermögen, wenn er sich ihrer bewusst ist, sie geistig durchdringt und durch kluge, geschickte Maßnahmen in sein Dasein integriert. Da der Mensch Teil des Kosmos ist, Gott ihm Gaben verleiht und seinen Einfluss auf die Seele auch nach ihrer körperlichen Materialisierung durch kosmische Agenten aufrechterhält, spielt es eine nicht unerhebliche Rolle, welche Planeten und/oder Sterne zum Zeitpunkt von Empfängnis und Geburt ihre besondere Wirkmacht via Konstellation entfalten konnten.

Diese Wirkmacht ist nicht mit einer ausweglosen, schicksalhaften Determination zu verwechseln. Ficino will sie vielmehr als Chance verstanden wissen, den individualisierten Fluss der Gaben zugunsten des Einzelnen optimal zu nutzen. Der Mensch ist nicht Sklave göttlich installierter Routinen oder Automatismen, die ihn in ein passives Hinnehmen auferlegter Bedingungen zwingen, er ist Teil eines großen und komplexen Weltorganismus:

Das Weltall ist durchaus ein lebendiges und atmendes Wesen, und es steht uns frei, seinen Atem in uns aufzunehmen. Geschöpft wird dieser Atem vom Menschen näherhin durch seinen eigenen spiritus, der jenem des Alls ja bereits von Natur aus gleichförmig ist, und zwar am vorzüglichsten dann, wenn der eigene spiritus diesem auf künstliche Weise noch ‚verwandter‘ gemacht wird, das heißt, wenn er selbst so Himmel-ähnlich wie nur möglich wird.³³⁷

Diese Überzeugung verknüpft Ficino in *De Vita Coelitus Comparanda*, dem dritten Band von *De Vita Libri Tres* (1489), mit der Erörterung eines schöpferischen, geistig tätigen Menschen und der Empfänglichkeit seiner Dispositionen für himmlische Einflüsse. Christoph J. Steppich zufolge

besteht das Anliegen dieses dritten Buches darin, dieselben studiosi und Geistesmänner [denen im ersten Buch die Nützlichkeit einer gesunden Lebensführung dargelegt und im zweiten Empfehlungen und Anleitungen zur Verlängerung der Lebensspanne gegeben wurden, M.S.] in Praktiken einzuführen, die es ihnen erlauben, für ihr körperliches und seelisches Wohlbefinden von den kosmischen Einflüssen, denen das menschliche Leben ohnehin ausgesetzt ist, bestmöglichen Gebrauch zu machen und die Kräfte des Weltalls und der Sterne auf selektive und intensive Weise zur Förderung ihrer natürlichen Anlagen sowie ihrer geistigen Vitalität und Schaffenskraft einzusetzen.³³⁸

336 Steppich 2002, S. 166.

337 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 184.

338 Steppich 2002, S. 185.

Voraussetzung dieser Praxis und zugleich Bedingung ihrer konkreten Effekte ist die Existenz sympathetischer Allianzen. Den sieben Planeten sind sieben Grade einer solchen Anziehung und wechselseitigen Beeinflussung zu eigen, die ihr Verhältnis zur sublunaren Welt maßgeblich prägen. Dem Einfluss Lunas unterliegen Metalle und Steine, jenem Merkurs hingegen weichere organische Entitäten „wie Pflanzen, Früchte und tierische Produkte“³³⁹, während der Venus „pulverartige Substanzen, die durch eine Verfeinerung der vorgenannten Dinge gewonnen werden“³⁴⁰ sowie die Welt der Aromen und Düfte korrespondiert. Apollo nimmt an vierter Stelle die mittlere Position ein. Ihm obliegt der Einfluss auf logos und phone, da er „Worte, Töne und Gesänge“³⁴¹ entstehen und gedeihen lässt. Es folgt das gleichsam antithetisch wie komplementär angelegte Paar von Mars und Jupiter. Mars vermag das Gemüt zu erregen und die Imagination anzufachen, wohingegen Jupiters mäßigende Wirkmacht, das überlegte Handeln protegiert. Bekrönt wird diese Planetenfolge von Saturn, der die kontemplativen Qualitäten und Ansätze, die schon Jupiters Wirkungssphäre zugehören, zur höchsten Vollendung führt.

Die schöpferischen, geistig tätigen Menschen sollten Ficino zufolge ihre Daseinsform dadurch verfeinern und stärken, dass sie sich gezielt und überlegt „zum Zwecke des Anteil-Gewinnens an den verborgenen Kräften der Sterne“³⁴² dem Einfluss der Himmelskörper aussetzen, die ihnen durch Empfängnis und Geburt am nächsten stehen.

An dieser Stelle seiner Erörterungen empfiehlt Ficino seinem Leser, nicht nur innerliche Dispositionen zu prüfen, sondern auch die eigene physische Lage ideal zu wählen. Dabei wird, hierin schon der Parnass-Motivik nahe stehend, geraten, sich „in höher gelegenen heiteren Gegenden gemäßigten Klimas“ einzufinden. „Auf diese Weise nämlich“, plausibilisiert Ficino, „treffen dich die Strahlen der Sonne ungehinderter und reiner von allen Seiten und erfüllen deinen *spiritus* mit dem *spiritus mundi*, der durch die Strahlen (der Himmelskörper) in noch üppigerem Maße hervorströmt.“³⁴³

Es folgt darauf ein Hinweis, der nun vor allem im Kontext des *Parnass* von besonderem Interesse für diese Untersuchung ist. Ficino rät seinem Leser, bestimmte Mittel zu verwenden, um dem intendierten Anteil-Gewinnen und der Steigerung der eigenen Empfängnisbereitschaft für die himmlischen Einflüsse zum Gelingen zu verhelfen. Besonders hilfreich seien hierbei die Betrachtung von und die Meditation über bildhafte Darstellungen, die den Planeten, ihren spezifischen Charakteristika, Wirkmächten, Gaben und Relationen nachspüren, sprich das Auszeichnende und Besondere zum Ausdruck bringen. Damit ist nichts Geringeres gesagt, als dass bildliche Darstellungen, wie zum Beispiel Mantegnas Gemälde für das *studiolo* Isabella d’Estes, als Impulsgeber für astrologisch-sympathetische Feinjustierungen zu fungieren vermögen, wenn es ihnen gelingt, die Imagination in den Dienst einer Öffnung des Betrachter-Selbst zu stellen. Das Kunstwerk, in diesem Fall das Gemälde, würde damit zu einem Äquivalent oder zumindest zu einem *künstlichen* Partner der kosmischen Vermittlungsinstanzen. Durch die kenntnisreiche

339 Steppich 2002, S. 186.

340 Steppich 2002, S. 186.

341 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 186.

342 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 187.

343 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 187.

und sorgfältige Betrachtung des *Parnass*, das Aufmerksamwerden auf die ihm implementierten astrologischen Bedeutungsebenen und deren Relationen zur sublunaren Realität, vermag sich der Rezipierende selbst im Vorgang des kontemplativen Sehens als Bestandteil und Akteur dieser Relationen zu begreifen und zu erfahren. Das Gemälde wäre somit ein Mittel, die Bildbetrachtung eine Methode, das eigene „ingenium zu erkennen, [...] um jene kosmischen Kräfte, denen die ihnen [den Betrachter:innen, M.S.] angeborene Veranlagung von Natur aus zugeordnet oder deren sie besonders bedürftig ist, ansindig zu machen.“³⁴⁴

Nimmt man Ficino beim Wort, so wird die Malerei auf diese Weise zum prägenden, epistemischen Medium einer astrologisch-sympathetischen Reflexionsarbeit im *studiolo*. Die Rolle der Kunst wäre dabei nicht darauf beschränkt, astrologische Vorstellungen zu illustrieren, sondern ihr fiele die Aufgabe zu, den Weg zu gestalten, der zum Anteil-Gewinnen führt, das heißt, den Stimulus bereitzustellen, der sich dadurch entfaltet, dass die Betrachter:innen die Komposition in ihrer Dramaturgie, ihren symbolischen und narrativen Facetten zu ergründen versuchen.

Die (dialogische) Deutungsarbeit vor dem Bild im *studiolo*, das Ins-Gespräch-Kommen, das Ab- und Erwägen von Bedeutungsebenen und Allusionen würde dabei nicht allein dem Einstimmen auf die Thematik, im Falle des *Parnass* einem Sich-Empfänglich-Machen für die jeweiligen Wirksamkeiten und Gaben der planetaren Konstellationen von Mars, Venus und Vulkan sowie Apollo und Merkur dienen. Als Bestandteil eines Raumtypus, der eine eminent soziale Funktion ausübt, indem er politische und kulturelle Repräsentationsansprüche und Ambitionen kommuniziert, hätte sie auch der gemeinsamen lustvollen Steigerung des Bilderlebens zu dienen.

Isabella d'Este und ihre Gäste erhielten im *studiolo* und insbesondere durch Mantegnas Werk die Gelegenheit, in einem intimen (halböffentlichen) Ambiente ihre natürliche Anlage im Lichte dieser astrologisch-sympathetisch aufgeladenen Komposition zu reflektieren, zu vertiefen und dadurch zu intensivieren. Damit wurde der einsamen Meditationspraxis Ficanos eine soziale, wenn auch elitäre Praxis zur Seite gestellt, die der Erkenntnis des *ingenium* förderlich zu sein vermochte.

Das gelehrte Kunstgespräch über „Inspiration als Prozess kausaler Einwirkung kosmischer Agenten“³⁴⁵, zu dem Mantegnas Gemälde einladen sollte, könnte daher als ein Pendant zur isolierten Praxis der von Ficino empfohlenen Bildmeditation verstanden werden. Darüber hinaus wurde gerade mit dem *studiolo* als einer spezifischen künstlerischen Gestaltungsaufgabe auch der diskursive Raum bereitgestellt, um die Erörterung himmlischer Einflüsse mit einer Diskussion über den Status der Malerei (in Ergänzung und Abgrenzung zur Poesie) als einer inspirierten Kunst zu verbinden.

³⁴⁴ Steppich 2002, S. 188 – 189.

³⁴⁵ Steppich 2002, S. 161.

4.2.4 Zwischen Lukrez und Ficino? Die Selbstreflexion der Malerei und das Dispositiv ihrer Naturwahrnehmung

Mantegnas *Parnass* zelebriert die Bedeutung von Allianzen und unterhält verschiedene Beziehungen zur Deutung des Eros als eines universalen Prinzips, wie es in der neuplatonischen Eros-Konzeption Marsilio Ficinos als Teil seines 1469 entstandenen *Symposion*-Kommentars ausführliche Behandlung gefunden hat. Auf der anderen Seite bietet die atomistische Poetik des Lukrez diverse Anknüpfungspunkte für die Erkundungen von Mantegnas Naturverständnis.

Unter den von Ficino in seinem *Symposion*-Kommentar behandelten Aspekten des Wesens und der Vermögen sowie Qualitäten des Eros sind insbesondere jene Passagen von Interesse, in denen er elementische Analogien bemüht, um die naturtheoretische und kosmologische Dimension der Wirksamkeiten des Eros zu thematisieren. Die Verwendung von elementischen Analogien tritt vermehrt ab der dritten Rede auf, in der Ficino den Eros als den alles Durchdringenden, den Schöpfer und Meister aller Dinge charakterisiert. Das Prinzip der Ähnlichkeit als gegenseitiger Anziehungsmodus wird nun im Kontext einer „Liebe des Niederen zu den höheren Ursachen“³⁴⁶ behandelt. Ficino weist darauf hin, dass sich jedes der vier Elemente jeweils mit sich selbst „freudig“³⁴⁷ verbindet gemäß der Liebe zwischen gleich und ähnlich Gearteten.

Mit der daran anschließenden Erörterung des Eros als „Bildner und Erhalter des Alls“³⁴⁸ werden Vermehrung und Anziehung als die basalen kosmologischen Prinzipien herausgestellt, die einem Trieb gleich die Bewegung der Gestirne und die Allianzen der Elemente strukturieren. Auf diese Weise teilt sich das höhere Element in absteigender Hierarchie dem jeweils schwereren Element mit, gewinnt Anteil an ihm und steigt schließlich vom niedrigsten und schwersten Element erneut hinauf zum leichtesten und höchsten. Es ist ein Zyklus des Hinaustretens und Einbehaltenbleibens, dessen Existenz sich dem göttlichen Willen und der Liebe als leitendem kosmogonischen Prinzip verdankt:

Bringt die Liebe nun alles hervor, so erhält sie auch alles; denn dem Hervorbringenden kommt auch das Erhalten zu.³⁴⁹

Für das Verhältnis der Elemente zueinander bedeutet dies, dass sich Gleichartiges und Ähnliches wie Feuer und Luft zu seinesgleichen gesellt, um die Einheit der Teile und dadurch die Eintracht zu wahren, die notwendig ist, um die Welt und die Körper zu erhalten. Auflösung ist demnach eine Folge der „Zerstreuung“ und offenen „Zwietracht“ dieser elementischen Beziehungen. Die Gestirne wie auch die Elemente pflegen Freundschaften untereinander:

³⁴⁶ Ficino 2014 (1469), S. 41.

³⁴⁷ Ficino 2014 (1469), S. 41.

³⁴⁸ Ficino 2014 (1469), S. 42.

³⁴⁹ Ficino 2014 (1469), S. 43.

Denn, wie wir gezeigt haben, bringt das allen eingeborene Verlangen, die eigene Vollkommenheit auszubreiten, die verborgene innere Fruchtbarkeit eines jeden zur Entfaltung, indem es die Samen auszukeimen nötigt und die Kräfte jedes einzelnen entwickelt und wie mit gewissen Schlüsseln die Empfängnis der Liebesfrucht bewirkt und diese an das Tageslicht fördert.³⁵⁰

Die grundlegende Charakterisierung des Eros als eines Schöpfers und Bildners, der die Dinge der Welt nicht allein hervorgebracht, sondern in einem Netzwerk wechselseitiger Bezüge und einer spezifischen Dynamik des Verlangens verankert hat, kulminiert in der Metapher des Triebwerkes, das der *Künstler* Eros klug eingerichtet hat:

Darum halten alle Teile der Welt, weil sie Werke eines Künstlers sind und als Glieder eines und desselben Triebwerkes in Sein und Leben gleichartig sind, in gegenseitiger Liebe zusammen. Somit kann man mit Recht die Liebe als das unvergängliche verknüpfende Band der Welt, die unbeweglich ruhende Stütze aller ihrer Teile und die unerschütterliche Grundlage des gesamten Triebwerkes bezeichnen.³⁵¹

Die Betonung, dass die Teile der Welt halten, weil die Kunstfertigkeit des omnipräsenten Eros sie hervorgebracht und zueinander ins Verhältnis gesetzt hat und darin erhält, impliziert neben dem Aspekt der planvollen Ordnung jenen diverser beaufsichtigender, lenkender und belehrender Rollen des Eros. So lässt Ficino das abschließende Kapitel seiner dritten Rede in einer Reihung von Eros-Titulationen kulminieren, die dem Leser vor Augen führen sollen, wie umfassend die Zuständigkeiten dieses universalen Prinzips aufgestellt sind und mit welchen irdischen Autoritäten es verglichen werden kann:

Diesen großen Gott also müssen wir, weil er an jedem Ort und in allen Dingen ist, als einen mächtigen *Herrscher* fürchten, dessen Macht wir uns nicht entziehen können, und als einen höchst weisen Richter, dem unsere Gedanken nicht verborgen sind. Ferner müssen wir ihn als *Schöpfer* und *Erhalter* des Alls wie unseren Vater verehren und als Beschirmer und Zuflucht hochhalten; als Lehrer der Künste müssen wir ihm Folge leisten. Durch ihn als Schöpfer sind und leben wir; weil er unser Erhalter ist, haben wir Bestand; von ihm als Lehrmeister werden wir unterwiesen und angeleitet, gut und glücklich zu leben.³⁵²

Neben der Titulierung des Eros als „Schöpfer“ und „Lehrer der Künste“ bilden Ficanos Erläuterungen der schöpferischen Herrschaft des Eros über die elementischen Beziehungen einen Anknüpfungspunkt für das Verständnis von Mantegnas morphologischen Dramaturgien. Im Kontext der von Mantegna gemalten Stein- und Felslandschaften, die, wie Alexander Perrig herausgearbeitet hat, unter anderem als Amalgam eines naturkundlichen Wissens um den Vorgang der Bergentstehung durch die Elemente Feuer und Wasser betrachtet werden können, bietet es sich an, genau auf diese elementischen Analogien bei Ficino zu fokussieren.³⁵³

350 Ficino 2014 (1469), S. 46.

351 Ficino 2014 (1469), S. 46–47.

352 Ficino 2014 (1469), S. 47–48. Hervorhebungen durch M.S.

353 Perrig 1987, S. 47–51.

Eine erste ausführlichere Behandlung erfahren Feuer und Wasser im Kapitel über die Unmöglichkeit einer bösartigen Feindschaft der Weltbestandteile untereinander. Das leitende von Ficino referierte Theorem besagt, dass jedem Element und schließlich auch jedem Lebewesen der Trieb zu eigen sei, sich in und durch anderes zu vermehren, das heißt eine expandierende Gleichheit zu erstreben und das jeweils Andere dem Eigenen anzugleichen:

Das Feuer flieht nämlich das Wasser keineswegs aus Haß gegen dieses, sondern aus Eigenliebe, um nicht durch die Kälte des Wassers ausgelöscht zu werden. Ebensovienig löscht das Wasser das Feuer aus Feindschaft gegen dieses aus, sondern aus Liebe zum Verbreiten der eigenen Kälte möchte es aus der Materie des Feuers ihm selbst gleichartiges Wasser hervorbringen.³⁵⁴

Damit macht Ficino deutlich, dass die Elemente nicht von Natur aus in einem System gegenseitigen Bekriegens ihre Qualitäten gegeneinander arbeiten lassen, sondern dass sie durch eine kraftvolle Eigenliebe getrieben sind, die im Gleichen den höchsten Zustand der Erfüllung verwirklicht sieht und danach strebt, ihn herbeizuführen.

In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, dass Ficino seine Eros- beziehungsweise Amor-Konzeption zwar an Platon gewinnt, diese jedoch grundlegend modifiziert. Für Ficino, und hierin greift er eine Formulierung des Dionysius Areopagita auf, ist die Liebe eine *vis unitiva*, da ihr gesamtes Streben in allen seinen Äußerungsformen einer Einheit gilt, „die nicht mehr in die Zweierheit fallen muss.“³⁵⁵ Ficanos Eros-Konzept basiert auf einem Verständnis von Natur und natürlichen Prozessen, das diese gerade nicht durch Gegensätze charakterisiert sieht, die in Zwietracht und Hass gegeneinander wirken, sondern durch eine alles grundierende Eintracht. Dabei leugnet Ficino nicht, dass es in der Natur zu Gewalt und Konflikten kommt, aber er sieht die Ursache hierfür nicht im Negativum des Hasses. Stattdessen bestimmt er die Eigenliebe beziehungsweise Selbstliebe als den Grund und das leitende Prinzip aller Konflikthaftigkeit. Achim Wurm hat in seiner Studie *Platonikus Amor* dieses Liebesverständnis im Kontext von Ficanos naturphilosophischem Interesse gedeutet, das sich hier fundamental und programmatisch von der zugrundeliegenden Rede des Eryximachos unterscheidet:

Galt die Rede des Eryximachos der schwierigen Kunst, einander entgegengesetzte Elemente in Einklang zu bringen, zielt Ficanos Auslegung darauf ab, die Beziehung dieser zueinander als stets schon eine der Liebe zu erweisen. Ficanos Kosmos befindet sich nicht im labilen Gleichgewicht einander feindlicher Elemente, sondern ruht in der prästabilierten Harmonie einer göttlichen Ordnung. Diese Ordnung begründet durch den gemeinsamen Ursprung der Dinge ein Verhältnis der Liebe sowohl des Ursprungs zu seinem Werk als auch der Dinge zu ihrem Ursprung, schließlich der durch den gemeinsamen Ursprung einander verwandten Dinge zueinander und zu sich selbst. Die Kosmologie, die Ficino hier vorstellt, ist mithin die des Neuplatonismus und nicht die Gegensatzlehre des Eryximachos.³⁵⁶

³⁵⁴ Ficino 2014 (1469), S. 47.

³⁵⁵ Glanzmann 2006, S. 86.

³⁵⁶ Wurm 2008, S. 155.

Hinsichtlich der Konstellation von Mars und Venus bietet es sich jedoch weniger an, an einen neuplatonischen Liebesdiskurs zu erinnern, der Eintracht durch Anziehung auf der Basis von Ähnlichkeit in kosmologischer und naturphilosophischer Tragweite postuliert. Die Verbindung von Mars und Venus könnte nämlich gerade durch den Reiz unauflöslicher Gegensätze bestehen, die eben nicht aufgehoben werden, aber einem Gelingen und Triumph der Liebe und damit einer durch harmonisierende Liebe bewirkten Synthese dennoch nicht im Wege stehen. Statt die Eintracht durch Ähnlichkeiten herbeizuführen, die dazu anhalten, „sich selbst im Anderen wiederzufinden, nicht im Anderen sich selbst“³⁵⁷ und via Anziehung zu binden, dominieren hier Topoi der Besänftigung, Zählung und Komplementarität.

Dieses ein eher latentes Konfliktfeld bestehendes beziehungsweise ein Machtgefälle implizierendes Verständnis der Verbindung von Mars und Venus lässt noch eine andere denn neuplatonische Konnotation zu. Auch wenn Paride da Ceresara, der humanistische Berater Isabella d’Estes, der das ikonografische Programm des Parnass mitentwarf, sehr wahrscheinlich eine neuplatonische Ausrichtung der Komposition und ihres Symbolismus im Sinn hatte, darf diese Generalunterstellung für die meisten italienischen Malereien mit einem komplexen und durchaus philosophisch ambitionierten Programm nach 1460 nicht als alternativloses Interpretament aufgerufen werden.

Zweifelsohne lassen sich, wie es Stephen J. Campell und Steven J. Cody gezeigt haben, wahrscheinliche und plausible neuplatonisch-ficinische Prägungen ausmachen. Allerdings hat Alison Brown mit ihrer Studie zur Verbreitung und Rezeption von *De rerum natura* im Florenz der Renaissance geltend machen können, dass es im Quattrocento durchaus das Bedürfnis nach Alternativen zum florentinischen Neuplatonismus gegeben hat und das nicht zuletzt in Florenz selbst.³⁵⁸ Ob man in diesem Zusammenhang dezidiert von einer „counterculture“³⁵⁹ sprechen muss, soll und kann hier nicht entschieden werden. Wie bei den meisten kulturellen Dynamiken dieser Komplexität wird es sich nicht um ein plumpes Entweder-Oder gehandelt haben. Stattdessen ist anzunehmen, dass die jeweiligen fürstlichen Auftraggeber:innen eingedenk der sie beratenden humanistischen Gelehrten ein Interesse daran hatten, diverse Referenzen zu konstellieren, um auf diese Weise verschiedene Lesarten zuzulassen.

Angesichts der exponierten Stellung der Venus in Mantegnas Gemälde, umgeben von einem Meer an vegetabilen und mineralischen Texturen, und ihrer rezeptionsgeschichtlich belangvollen Identifikation mit der Markgräfin Mantuas stellt sich die Frage, welche inhaltliche Dominanz von dieser Figur ausgeht und worin sie wurzelt. Zu den prominentesten Beispielen für eine herausragende, mythologisch-allegorische Bedeutung der Venus im Kontext philosophischer Lehren von der Kosmogenerese und den Relationen und Vollzugsformen natürlicher Körper, Prozesse und Ordnungen zählt zweifellos das Venus-Proömium aus Lukrez’ *De rerum natura*. Dass Lukrez sein atomistisches Lehrgedicht mit einem Venus-Hymnus eröffnet, ist nicht selbstverständlich, hegte doch Epikur und mit ihm die epikureische Tradition große Skepsis gegenüber Kulte und Reli-

357 Glanzmann 2006, S. 88.

358 Brown 2010, S. 39.

359 Brown 2010, S. 39.

gionen und nicht zuletzt auch gegenüber Mythen, denen man statt einer epistemischen Funktion und Autorität eher oder gar vornehmlich eine erkenntnisverdunkelnde Wirkung beimaß.³⁶⁰

Mit Blick auf Mantegnas Gemälde sind Lukrez' Anrufung, Titulierung und Charakterisierung der Venus und ihrer Zuständigkeiten vor allem deshalb interessant, weil sie eine vielschichtige Figur erkennen lassen, die nicht nur als Göttin der Liebe und Schönheit in Betracht kommt, sondern als ambigue Metapher kosmologischer und natürlicher Relationen, Dynamiken und Prozesse. Dies zeigt sich schon in den ersten Zeilen, in denen der Einfluss der Göttin auf die Gestirne ebenso thematisiert wird wie jener auf die Landmassen und die Meere. Darüber hinaus betont Lukrez ihre Rolle bei der Entstehung beseelten Lebens aus dem Keim, der sich dem Licht der Sonne zuwendet:

Mutter der Äneaden, du Wonne der Menschen und Götter, / Lebenspendende
Venus: du waltest im Sternengeflimmer / Über das fruchtbare Land und die schiffedurchwimmelte Meerflut, / Du befruchtetest die Keime zu jedem beseelten Geschöpfe,
/ Daß es zum Lichte sich ringt und geboren der Sonne sich freuet.³⁶¹

Es folgt die Schilderung jener natürlichen Vorgänge, die mit dem Nahen der Göttin einhergehen. Das Wetter beruhigt sich, die Wolkendecke bricht auf, die Natur erwacht und erblüht, denn „die liebliche Bildnerin Erde“ bereitet als willkommen heißenden Grund „Duftende Blumen zum Teppich“³⁶². Die Meere liegen ruhig und versöhnlich da und „ein friedlicher Schimmer verbreitet sich über den Himmel“³⁶³. Venus wird demzufolge nicht mit der Erde gleichgesetzt, sondern besitzt den Status einer Regentin, deren *adventus regis* von den huldigenden und jublierenden Verhaltensweisen vonseiten der Tiere und Pflanzen, der Natur und der Erde begleitet wird. In den Kontext dieser meteorologischen Schilderungen passt auch der von Mantegna gemalte Himmel mit seinem ebenfalls „friedlichen Schimmer“ sowie die sich weiträumig verlierenden, transluziden Wolkenbänder, die vom Schein der aufziehenden Morgenröte erhellt werden. Obgleich Mantegna zu Füßen seiner römischen Göttin keinen Blumenteppich gemalt hat, ist doch daran zu erinnern, dass Hesiod den Musen Lilienstimmen attestiert, ein poetisches Bild, das gleich in zweierlei Hinsicht die Situation im Gemälde erfasst.³⁶⁴ Zum einen könnte man den Musenreigen als Äquivalent zum Blumenteppich betrachten, da die Musen wie die Blumen dem festlichen Empfang der Göttin dienen und in ihrer Vitalität und Schönheit dieser huldigen, zum anderen tragen die Musen ihren (nur im Geist des Publikums zu imaginierenden) hochzeitlichen Venus-Hymnus gleichsam mit Lilienstimmen vor. Sobald nun der Frühling beginnt und der Westwind aufzieht

360 Siehe zur grundlegenden Mythenkritik und ihren Versionen im Werk des Lukrez Ackermann 1979, S. 36–42.

361 Lukrez, VdN, I, V. 1–5. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 1-5: „Aeneadam genatrix, hominum divomque voluptas, / alma Venus, caeli subter labentia signa / quae mare navigerum, quae terras frugiferentis / concelebras, per te quoniam genus omne animantum / concipitur visitque exortum lumina solis [...]“

362 Lukrez, VdN, I, V. 7–8. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 7–8: „tibi suavis daedala tellus / summittit flores [...]“

363 Lukrez, VdN, I, V. 9. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 9: „placatumque nitet diffuso lumine caelum;“

364 Hesiod, Theog., V. 41–42.

Künden zuerst, o Göttin, dich an die Bewohner der Lüfte, /
Und dein Nahen entzündet ihr Herz mit Zaubergewalten.³⁶⁵

Venus entflammt durch ihr Erscheinen einen universalen Liebestrieb in der Natur, von dem alle Lebewesen in ihren jeweiligen Lebensräumen ergriffen werden und der sie zueinander treibt, auch etwaige Hindernisse überwindend, um sich zu vermehren:

Jetzt durchstürmet das Vieh wildrasend die sprossenden Wiesen / Und durchschwimmt den geschwellenen Strom. Ja, jegliches folgt dir/ Gierig, wohin du es lenkest; dein Liebreiz bändigt sie alle; / So erweckst du im Meer und Gebirg und im reißenden Flusse / Wie in der Vögel belaubtem Revier und auf grünenden Feldern / Zärtlichen Liebestrieb in dem Herzblut aller Geschöpfe, / Daß sie begierig Geschlecht um Geschlecht sich mehrten und mehrten.³⁶⁶

Der erweckende und lenkende Einfluss der Venus wird ins Kosmologische gesteigert, wenn Lukrez im anschließenden Vers konstatiert: „Also lenkst du, o Göttin, allein das Steuer des Weltalls.“³⁶⁷ Venus wirkt nicht nur lokal, sondern ihr Einfluss durchwaltet die gesamte Natur. Das Venus-Proömium ist keine nüchterne Einleitung in die Darlegung abstrakter atomistischer Theoreme über die Beschaffenheit und Zusammensetzung der Welt. Es bringt bereits zum Ausdruck, dass der Autor von der besonderen Eignung der poetischen Form überzeugt ist, um die epikureischen Lehren und ihre grundlegenden Theoreme darzulegen. Seiner Anrufung der Venus und der damit verbundenen Bitte, sie möge seiner Dichtung Schönheit verleihen, schließt sich die Charakterisierung der Göttin als einer Friedensbringerin an, die sich gegenüber ihrem Gewalt und Krieg forcierenden Gatten durchzusetzen weiß. Mehr noch: Lukrez' Schilderungen implizieren, dass Venus die größere Macht zukommt, denn sie weiß den Geliebten durch Liebe zu bezwingen, ihn gefügig zu machen und nach ihrem Willen zu beeinflussen:

Drum so verleih', o Göttin, dem Lied unsterbliche Schönheit, / Heiß indessen das wilde Gebrüll laut tosenden Kriegen / Aller Orten nun schweigen und ruhn zu Land und zu Wasser, / Da nur du es verstehst, die Welt mit dem Segen des Friedens / Zu beglücken. Es lenkt ja des Kriegs wildtobendes Wüten / Waffengewaltig Dein Gatte. Von ewiger Liebe bezwungen, Lehnt sich der Kriegsgott oft in den Schoß der Gemahlin zurücke; Während sein rundlicher Nacken ruht, schaut gierig sein Auge, /

365 Lukrez, VdN, I, V. 12 – 13. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 12 – 13: „[...] aëriae primum volucris te, diva, tuumque / significant initum percussae corda tua vi;“

366 Lukrez, VdN, I, V. 14 – 20. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, II, V. 14 – 20: „inde ferae pecudes persultant pabula laeta / et rapidos tranant amnis: ita capta lepore / te sequitur cupide quo quam que inducere pergis; / denique per maria ac montis fluviosque rapacis / frondiferasque domos avium camposque virentis / omnibus incut iens blandum per pectora amorem / efficis ut cupide generatim saecula propagent) [...]“

367 Lukrez, VdN, I, V. 21: Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, I, V. 21: „[...] quae quoniam rerum naturam sola gubernas [...]“

Göttin, zu dir empor und weidet die trunkenen Blicke,
Während des Ruhenden Odem berührt dein göttliches Antlitz.³⁶⁸

Damit der „Segen des Friedens“ eintreten kann, bedarf es „ewiger Liebe“, die den Kriegsgott zwingt, denn nur unter dem Patronat des Friedens kann die Kunst gedeihen. Lukrez' Verse sagen damit nichts geringeres, als dass die Poesie eine Friedenskunst ist, insofern sie nämlich einerseits ihre Schönheit venerischer Tatkraft verdankt und sie andererseits nur in Friedenszeiten gedeihen kann. Der Dichter ist (wie jeder Künstler) auf den Beistand der Venus angewiesen, da sie es vermag, den in ihren Schoß gesunkenen Mars von seinen zerstörerischen Neigungen abzubringen:

Wenn er so ruht, o Göttin, in deinem geheiligten Schoße, beuge dich liebend zu ihm
und erbitte mit süßesten Worten, / Hochbenedeite, von ihm für die Römer den
lieblichen Frieden. Denn ich vermag mein Werk in den jetzigen Nöten des Staates /
Sonst nicht mit Ruhe zu fördern [...].³⁶⁹

Venus weiß in Mantegnas Gemälde nicht mit süßen Worten für sich einzunehmen, sondern durch ihre *bellezza*, ihre *grazia* und selbstbewusste Nacktheit, durch ihre stille, aber unverkennbare Verbundenheit mit allen Dingen, während der unhörbare Gesang der Musen den Aspekt der stummen Poesie hervorhebt und damit einhergehend die Rolle der Betrachter:innen, die darin besteht, sich von der Malerei, dem Werk Mantegnas, wie von Venus und ihren Musen im helikongleichen Ambiente des *studiolo* zu gestreicher, origineller und eloquenter Deutung des Dargestellten inspirieren zu lassen.³⁷⁰

Nochmals sei an Hesiods Metapher von den Lilienstimmen der Musen erinnert. Hesiod hatte in seinem Musenhymnus und ähnlich wie Lukrez auf eine sinnliche Analogie zielend beschrieben, wie die Musen vorgehen, wenn sie einem Menschen ihre Gunst schenken und dessen schöpferische Kraft zu entfesseln wünschen:

Wenn die Töchter des großen Zeus einen der zeusgehegten Könige begünstigen und
bei seiner Geburt huldvoll anblicken, träufeln sie ihm süßen Tau auf die Zunge, und
gewinnende Worte entströmen seinem Mund.³⁷¹

368 Lukrez, VdN, I, V. 28 – 37. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, I, V. 28 – 37: „quo magis aeternum da dictis, diva, leporem, / effice ut interea fera moenera militiai / per maria ac terras omnia sopita quiescant; / nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se / reicit aeterno devictus volvere amoris, / atque ita suspiciens, teriti cervice reposta, / pascit amore avidos, inhians in te, dea, visus, / eque tuo pendet resupini spiritus ore.“

369 Lukrez, VdN, I, V. 38 – 42. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, I, V. 38 – 42: „hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto circum fusa super, suavis ex ore loquellas funde petens placidam Romanis, incluta, pacem; nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo possumus aequo animo [...].“

370 Shepard 2014, S. 81.

371 Hesiod, Theog., V. 81 – 85.

Hatte Hesiod bereits früh in der *Theogonie* seine Begegnung mit den Musen geschildert, die ihm „den herrlichen Zweig eines üppig grünenden Lorbeers“ als Dichterstab zum Geschenk machten und ihm „göttlichen Sang“ einhauchten, damit er „Künftiges und Vergangenes rühme“,³⁷² macht er mit den oben genannten Versen deutlich, dass sich die Töchter des Zeus sowohl den Dichtern und Rednern als auch den Königen zuwenden, den Trägern weltlicher Macht und politischer Verantwortung. Der süße Tau der Musen, ihr Reigen und ihr Gesang stehen somit in einem Verhältnis zur Konzeption und Möglichkeit gelingender, gerechter Herrschaft, was sie nicht zuletzt auch als Trägerinnen einer politischen Ikonografie empfiehlt. So heißt es bei Hesiod weiter über den König, der den süßen Tau empfangen hat:

[...] alle Leute schauen auf ihn, wie er Urteile fällt in gerechter Entscheidung. Er spricht mit Festigkeit und beendet rasch und klug sogar gewaltigen Streit. Dazu nämlich gibt es kluge Könige, daß sie für Menschen, die Schaden erlitten, auf dem Markt mit leichter Mühe alles zum Guten wenden und ihnen mit freundlichem Wort Genugtuung schaffen. Und kommt er zur Verhandlung, verehren sie ihn wie einen Gott mit Scheu und Ehrfurcht. Er überragt die Versammlung an Ansehen. Diese heilige Gabe gewähren die Musen den Menschen.³⁷³

Diese Verse deuten bereits an, dass die Darstellung der Musen im Kontext eines auch politisch konnotierten, mythologischen Fürstinnenporträts von großer Attraktivität sein konnte, wenn es eben nicht nur galt, die Schönheit und Anmut einer Frau, sondern darüber hinaus und ungleich wesentlicher das herrscherliche Selbstverständnis einer Fürstin zu repräsentieren.

372 Hesiod, *Theog.*, V. 30–33.

373 Hesiod, *Theog.*, V. 85–93.

4.3 Isabella als Venus: Zum Verhältnis von Realpolitik und Bildpolitik, Herrschaft und Natur, Gender und Norm

Was Lukrez' einleitender Venus-Hymnus hinsichtlich der Rolle, der Einflussbereiche und dem machtvollen Wirken der Göttin artikuliert und impliziert, ist auch mit Blick auf die Inszenierungsstrategien Mantegnas von Interesse. Seine Venus ist keine passive Geliebte, die sich den Bedürfnissen des Geliebten fügt. Sie bildet vielmehr das selbstbewusste Zentrum der Komposition. Obwohl sie sich das hochzeitliche Ehrenplateau in Gestalt des Felsenbogens mit dem Geliebten teilt und beide als stehende Ganzfiguren präsentiert werden, beide bewaffnet, einander zugeneigt und einander anblickend, hat Mantegna sie gerade nicht zusammen die Bildmitte einnehmen lassen. Nur die Figur der Göttin ist mittig platziert, Mars steht leicht seitlich versetzt.

Obleich beide Figuren durch ihre Neigungen zueinander, die verschlungenen Arme (rechter Arm der Venus, linker Arm des Mars) und ihre Körperkonturen eine ovale Einheit bilden, erhält Venus mehr Präsenz und mehr Dominanz innerhalb der Komposition. Mars, so könnte man die Beobachtung zuspitzen, ist Teil dieser Konstellation, aber er dominiert sie nicht. In auffälligem Unterschied zu Sandro Botticellis um das Jahr 1485 entstandenem Gemälde *Mars und Venus* ist der Kriegsgott gerade nicht entwaffnet, nahezu nackt, liegend, vom Liebesakt ermattet und schlafend dargestellt, sondern steht prachtvoll geharnischt und bewaffnet, mit Helm und Umhang, an der Seite der Geliebten (Abb. 43). Der zähmende, bezwingende und bändigende „Liebreiz“ der Venus und ihrer „süßen Worte“ manifestiert sich nicht in einer Passivierung des Kriegsgottes und einer daraus resultierenden (temporären) Handlungsunfähigkeit. Mantegnas Gemälde spricht nicht die Bildsprache der Überwältigung, sondern betont stattdessen in einer politisch konnotierten Rhetorik den Aspekt der Partnerschaft und des machtvollen Bündnisses.

Die das kompositorische Zentrum besetzende Position der Venus und ihre in zeitgenössischen Quellen belegte Identifikation mit Isabella können als starke Indizien dafür gelten, dass Mantegnas mythologischer Allegorie nicht zuletzt die Aufgabe zufiel, die exponierte politische Stellung seiner Markgräfin aufzugreifen und in der Anmutung seiner Venusdarstellung zu spiegeln. Dabei ist von entscheidender Bedeutung, dass der durch Vulkans Nähe in Erinnerung gerufene Ehebruch der Venus, wie er im achten Buch von Homers Odyssee geschildert wird, keine moralisch-sittlich diskreditierende Wirkung auf die Wahrnehmung der Markgräfin als Venus erlangt, da sie in neuplatonischer Perspektive als himmlische Venus deutbar ist.³⁷⁴

Diese Konnotation wird durch Mantegnas zweites Gemälde für Isabellas *studiolo* gestützt, in dem eine ebenfalls schöne weibliche Figur auf dem Rücken eines Kentauren im anmutigen Kontrapost erscheint, allerdings umgeben von den fliehenden und wohl ihr Gefolge bildenden Personi-

³⁷⁴ Ausst.-Kat. 1994, S. 200.

fikationen diverser Laster. Es sei an dieser Stelle nur erwähnt, dass diese negativ konnotierte Figur große Ähnlichkeit mit der Isabella-Venus aufweist, was in der antiken Vorstellung begründet ist, es gäbe zwei Versionen der Venus, eine göttlich-himmlische und eine lüstern-irdische.³⁷⁵ Da es sich bei diesen um Zwillingsschwestern gehandelt haben soll, wird auch ersichtlich, warum Mantegna beide Figuren mit gewissen Ähnlichkeiten versehen hat und zwar nicht allein hinsichtlich Körperbau und Physiognomie, sondern auch mit Blick auf den von beiden getragenen goldenen, perlengeschmückten Armbreif. So half die Venus-Version des zweiten Gemäldes jene positive, moralisch integre, noble Venus des Parnass als Gegenspielerin zu profilieren und sie von jedweder diskreditierenden Aufladung schadlos zu halten. Zu den prominentesten und einflussreichsten Konzeptualisierungen dieser himmlischen und niederen Venus zählt Marsilio Ficinos Schilderung der zwei Aphroditen in seinem *Symposion*-Kommentar *De Amore* (1469):



Abb. 43: Sandro Botticelli: Mars und Venus, um 1485, Tempera und Öl auf Pappelholz, 69,2 × 173 cm, The National Gallery, London

Es seien also zwei Aphroditen in der Seele: eine himmlische und eine niedere, und jede von beiden habe ihren Eros! Die himmlische habe den Eros, um die göttliche Schönheit zu denken, die niedere habe ihren, um diese selbe Schönheit in der Weltmaterie hervorzubringen. Denn die Herrlichkeit, die sie schaut, will sie getreu nach Maßgabe ihres Vermögens dem Triebwerk des Weltalls mitteilen. Eine wie die andere ist zum Zeugen der Schönheit hingerissen, jede aber auf ihre eigene Art. Die himmlische Aphrodite ist bestrebt, in sich selbst mit ihrem Denken das exakte Ebenbild der überirdischen Dinge nachzubilden, die gewöhnliche bemüht sich, in der irdischen Materie die Schönheit der göttlichen Dinge auszugebären, die sie durch das Überströmen der göttlichen Samenkeime empfangen hat. Den ersten Eros bezeichnen wir *manchmal* als einen Gott, weil er zu den göttlichen Dingen hinstrebt; zumeist aber nennen wir ihn einen Dämon, weil er eine mittlere Stellung zwischen Mangel und Überfluss einnimmt. Den zweiten Eros nennen wir immer einen Dämon, weil er offenbar einer bestimmten Neigung zur Körperlichkeit folgt und zur niederen Weltreligion hinstrebt. Diese Neigung ist Gott fremd und entspricht vielmehr der Natur von Dämonen.³⁷⁶

375 Manca 2006, S. 181.

376 Ficino 2014 (1469), S. 104–105. Hervorhebungen von M.S.

Der Status der Isabella-Venus als himmlischer Venus wurde zudem durch eine weitere Bildkomponente konsolidiert: den zu Füßen des Mars mit einem Blasrohr die Genitalien des Vulkan traktierenden geflügelten Knaben, bei dem es sich um Anteros, den Sohn der Venus (und des Mars) handeln könnte. Wie seine Mutter besitzt auch er einen Antagonisten im zweiten Gemälde, den mit Pfeilen, Bogen und Köcher bewehrten Erosknaben, seinen Halbbruder, Sohn der Venus und des Vulkan, der begleitet von geflügelten Erosen im Begriff ist, vor Minerva zu fliehen und sich soeben im Fluge zwischen Minerva und der davoneilenden Satyrmutter befindet. Im Gegensatz dazu ist der Köcher des Anteros leer, „was andeutet, dass er nicht über die Macht verfügt, irdische Leidenschaft hervorzurufen“³⁷⁷. Anteros, der als Korrektiv und Entsprechung zu seinem Halbbruder geboren wurde und als Gott der erwiderten Liebe gilt, wurde in neuplatonischer Deutung mit einer reineren, heiligen Liebe, der Liebe zur Tugend, identifiziert.³⁷⁸

Dass Mars leicht seitlich von der zentralen Achse platziert wurde und somit nicht das göttliche Paar, sondern Venus das Zentrum aller kompositorischen Relationen bildet, kann als Verweis auf eine polithistorische Situation gelesen werden. Zwischen 1489 und 1498 stand Isabellas Gatte als *condottiere* in den Diensten der Seerepublik Venedig. Für die Dauer seiner Abwesenheit lagen die politischen Tagesgeschäfte des Markgrafentums in den Händen seiner Gemahlin. Vor diesem Hintergrund lässt sich folgendes annehmen: Mantegnas Gemälde sollte zum einen den Status von Isabellas Ehe mit Francesco, das heißt die machtpolitische Verbindung der Este mit der Gonzaga-Dynastie, als ein kluges, wohlgeordnetes, wehrhaftes Bündnis herausstellen, welches die Stellung Mantuas unter den italienischen Fürstentümern stärken würde. Zum anderen bot sich Francescos ererbte Rolle als *condottiere* dazu an, ihn als Mars zu zeigen, während Isabellas mythisches Pendant nicht nur ihren Status als gleichberechtigte Partnerin, sondern sogar als selbstbewusste, eigene Ambitionen verfolgende, aktive Regentin und Mutter zur Geltung bringen sollte.

Die Tatsache, dass Mantegnas Komposition und ihr ikonografisches Programm während der Abwesenheit des Markgrafen konzipiert und ausgeführt wurden, und es das erste und vorerst einzige Gemälde im *studiolo* der Markgräfin war, lässt vermuten, dass es eine starke repräsentative Funktion auszufüllen hatte. So ist Venus in Mantegnas Gemälde eben auch in der Doppelrolle als Regentin und Mutter, als Individuum und Prinzip vergegenwärtigt.³⁷⁹ Venus ist die, wie auch Lukrez anführt, „Mutter der Äneaden“, sie initiiert und regiert das Wachstum und Fruchtbarwerden der Natur, sie bildet den strahlenden, ersehnten Höhe- und Wendepunkt im Kreislauf der Jahreszeiten, indem sich, wie ebenfalls von Lukrez beschrieben, um ihre Gestalt die Frühlingsprozession arrangiert:

377 Manca 2006, S. 182.

378 Dem liegt der Mythos zugrunde, demzufolge Aphrodite aus Sorge um das ungenügende Wachstum ihres Sohnes, des Eros, sich an Themis wandte, um Rat zu erhalten. Diese offenbarte ihr, dass Liebe, um zu wachsen, gegenseitig sein beziehungsweise erwidert werden müsse, woraufhin Aphrodite den Anteros gebar und fortan beide Söhne mit gleichmäßigem Wachstum gesegnet waren (Them. Or 24, 304d – 305c). Götz Pochat weist darauf hin, dass im Anschluss an den Vergil-Kommentar des Servius von diversen Renaissance-Autoren der Aspekt der Konkurrenz und Rivalität zwischen Eros und Anteros herausgestellt wurde, „wonach die Liebe des blinden Amor zugunsten des sehenden Amor gelöscht wird“ (Pochat 2015, S. 277). Zur neuplatonischen Deutung des Anteros als Tugendliebe in der Renaissance siehe Sternberg 1969, S. 39 sowie Ausst.-Kat. 1994, S. 200.

379 Ferino-Pagden hat zudem darauf hingewiesen, dass sich die Este selbst als venerisches Geschlecht verstanden und genealogisch von den Trojanern herleiteten, welche die Venus als ihre Schutzgöttin verehrten. Ausst.-Kat. 1994, S. 200.

Lenz und Venus erscheint und ihr Bote, der Knabe mit Flügeln, / Schreitet vorauf, auch
Flora, die Mutter, die neben dem Zephyr / Wandelnd die Wege vorher mit den Blüten
des Lenzes bestreuet / Alles mit herrlichen Farben und Wohlgerüchen erfüllend.³⁸⁰

Wie Isabella ist auch Mantegnas Venus ein machtvolleres Bündnis eingegangen und wie Isabella, die Mantua in Abwesenheit ihres Gatten nicht nur verwalten, sondern lenken und gestalten wollte, ist die gemalte Göttin Symbol einer durch weibliche Autorität und Tatkraft fruchtbringend geführten Natur, die nicht zuletzt auch den Kriegsgott für ihre Zwecke zu beeinflussen weiß. Gerade das Lenken und Gestalten, Hervorbringen und Bewirken bilden wesentliche Komponenten der Aktivitäts- und Zuständigkeits-schilderungen. Nicht zuletzt darum muss Lukrez' Venus-Hymnus für eine Herrscherinneninszenierung von großer Attraktivität gewesen sein und vielleicht ist dieses Stück antiker Dichtkunst Isabella durch ihren zeitweiligen Hauslehrer Giovanni Battista Pio zugetragen worden, der einen 1511 in Bologna und 1514 in Paris im Druck erschienenen Kommentar zu Lukrez *De rerum natura* verfasste.³⁸¹ Möglicherweise gelangte die Kenntnis von Lukrez' Venus-Hymnus aber auch über Paride da Ceresara oder einen anderen Gelehrten an den Mantuaner Hof. Zudem hatte Botticelli seine *Primavera*, die spätestens 1487 fertiggestellt war, vor allem die Prozession der ihre Herrschaft und ihr Auftreten begleitenden Götter und Personifikationen natürlicher Kräfte, wahrscheinlich auf Anregung des am Hofe der Medici tätigen Dichters Angelo Poliziano nach dem Vorbild des bei Lukrez besungenen Kreislaufs der Jahreszeiten eingerichtet.³⁸² Nicht zu vergessen, hatte Poliziano zumindest einen Teil seines *Orfeo* in Mantua verfasst, der dort auch aufgeführt wurde.³⁸³ So ist es auch durchaus denkbar, dass er den Umstand seiner Mitwirkung an Botticellis Bildfindung selbst am Mantuaner Hof zur Sprache gebracht hat. Obgleich erst nach der Fertigstellung des *Parnass* stand zudem nachweislich Isabellas Gatte Francesco zwischen 1500 und 1501 in Kontakt mit Pierfrancesco de' Medici. Gegenstand ihrer Korrespondenz war dabei die von Francesco erbetene leihweise Überlassung eines „Lucretio emendato dal medesimo“³⁸⁴. Battista Fiera, Höfling in Mantua und humanistisch gebildeter Mediziner, verfasste um das Jahr 1498/99 einige Verse, in denen er Mantegnas Gemälde beziehungsweise dessen Künstlertum und die darin seiner Ansicht nach als Venus porträtierte Markgräfin pries. Zuvor hatte Fiera bereits schon einmal ein Gedicht verfasst, in dem er Isabella als Venus identifiziert und besungen hatte. Diese Gleichsetzung hatte jedoch für Irritationen gesorgt, nicht zuletzt bei der Markgräfin selbst, da Fiera die Figur des wütend gestikulierenden Vulkan, die er nach eigener Aussage angeblich übersehen und damit den Aspekt des Ehebruchs hervorgehoben hatte, unkommentiert und unrelativiert ließ. Diesen Fauxpas zu korrigieren, fiel den überlieferten Versen zu. Dabei versah Fiera seine Worte mit einer gewissen Ambiguität. So beginnt er sein kurzes Gedicht mit der Bemerkung, dass „unser Apelles“, womit er sehr wahrscheinlich auf Mantegna anspielt, für Isabella eine Venus von schönster Gestalt gemalt habe „und malte dabei

380 Lukrez, VdN, V, V. 737–740. Der lateinische Text wird zitiert nach der von Hermann Diels herausgegebenen und übersetzten Edition Lukrez, VdN, V, V. 737–740: „It Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante / pennatus graditur, Zephyri vestigia propter / Flora quibus mater praespargens ante vias / cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.“

381 Milanese 2016, S. 200.

382 Zu den an der Vermittlung der lukrezianischen Naturphilosophie an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici beteiligten Humanisten und Dichtern und den spezifischen Charakteristika der „philosophischen Programmatik“ bei Botticelli siehe Bredekamp 2002, S. 69–78.

383 Leuker 1997, S. 48–52, S. 149–151.

384 Campbell 2006, S. 134.

doch nur Deine Schönheit, Elisa [Isabella]³⁸⁵. Er erwähnt den festlich arrangierten Musentanz und schließt dem eine sich selbst entschuldigende Beobachtung an:

Daher hat der Sänger in einem geistreichen Vers dich Venus genannt und gesagt, du teiltest des Mars eigenes Ehebett. Das Übrige verschwieg er aus Verehrung für die Würde des Bildes und glaubte das tüchtige Kunstwerk werde es schon sagen.³⁸⁶

Fiera spielt mit den identifizierenden Zu- und kurz darauffolgenden Abschreibungen, die er selbst vornimmt. Die Venus, die Mantegna malte, ist Isabella und sie ist es nicht. Sie ist es nicht (und darf es nicht sein), insofern der Verweis auf das Ehebett und der Hinweis auf den im Gemälde ebenfalls dargestellten Vulkan den Ehebruch beziehungsweise die Untreue der Göttin impliziert:

Jener bedauert, daß er dich Venus genannt hat, o strahlende Elisa, aber für den Sänger war dein Bild Anlaß zu einem Scherz gewesen. Bist du denn (wirklich) Venus, wenn du mit Mars auf keuschem Lager verbunden bist. Bist du denn (wirklich) Venus, wenn dieser aus dir eine Venus macht?³⁸⁷

Der Dichter will seinem Publikum begreiflich machen, dass Isabella als gemalte Venus mehr und zugleich weniger umfasst und adressiert als die mythologische Figur. Sie ist es und sie ist es nicht. Mit dieser zum Thema seiner Verse gemachten Selbstkorrektur und Relativierung hebt er die moralische Integrität seiner Markgräfin hervor und zugleich betont er die inspirierende Kraft der Kunst eines Andrea Mantegna, die unter Isabella gedeiht und gefördert wird und die ihm, dem Dichter und Humanisten, den *furor poeticus* eingab. Mit seinen abschließenden Worten umschreibt Fiera den Status des Gemäldes als einer mythologischen Allegorie, indem er mit Fragen kokettiert, die das reflektierte Identitätsspiel zwischen Venus und Apelles, Isabella und Mantegna als Gegenstand gelehrter Gespräche abseits seiner Verse andeutet.

Nun konnte diese bereits zu Lebzeiten offen thematisierte Identifikation der Markgräfin mit der römischen Göttin durchaus problematische Nebenklänge erzeugen. Steven J. Cody hat diese ambivalente moralische Implikation, die eine solche Venuszuschreibung beziehungsweise mythologische Analogie begleiten konnte, vor dem Kontext der Sammlung Isabellas und der spezifischen Erwartungen an den Körper und die Sittsamkeit einer Renaissance-Fürstin diskutiert. Cody hebt hervor, dass bereits Isabellas Sammelleidenschaft für Kunstobjekte, die erotische Interpretationen nahelegten oder zumindest provozierten, ein gewisses Konfliktpotential mit sich bringen konnte, vor allem hinsichtlich der zentralen genderspezifischen Tugend der Sittsamkeit. Auch wenn es keine Vielzahl an solchen Objekten in ihrer Sammlung gab, so genossen doch die erworbenen und prominent ausgestellten Stücke eine umso größere Präsenz.

385 Zitiert nach: Ausst.-Kat. 1994, S. 205. Der komplette lateinische Wortlaut wird zitiert nach Jones 1981, S. 193: AD ELISABELLAM MARCH / Formosam Venerem noster tibi pinxit Apelles, / Et tantum Formam pinxit Elisa tuam. / Pinxerat et dulci posito modulamine Musas / Te gratum iunctis undique adire Choris, / Hinc Venerem lepido fassus te carmine Vates / Mavortis proprios dixit habere ToroS. / Coetera subticuit Tabulae Veneratus honorem, / Iamque loquuturum Forte putabat opus? / Sed tamen incautus Fabri non viderat Iras / In Martem Ultrices sollicitare manus, / Aestuat ad Flammas Steropes, Brontem Etna remugit, / Vincula Versabat Dextra Pyracmonia. / Sic perridiculae consurgunt Iurgia Litis, / Nec quicquam in tota blandius Urbe sonat. / Ille dolet dictam Venerem te candida Elisa, / Sed fuerat Vati Iusus, Imago tua. / Num Venus es, casto Marti si iuncta Cubili es? / Num Venus es, de te si facit hic Venerem?“

386 Zitiert nach: Ausst.-Kat. 1994, S. 205.

387 Zitiert nach: Ausst.-Kat. 1994, S. 205.

Zu diesen Kunstobjekten zählte beispielsweise eine Reihe von Skulpturen, die verschiedene Versionen vom Thema des schlafenden Cupido zeigten und die zu Beginn des Cinquecento nach erst langwierigen Verhandlungen und Bemühungen erworben werden konnten.³⁸⁸ Bei einem der bedeutendsten Stücke handelt es sich um eine Skulptur des schlafenden Venussohnes von der Hand Michelangelos, die 1502 Eingang in ihre Sammlung fand und seitdem gemeinsam mit Mantegnas Gemälde als Vertreter der zeitgenössischen Künste den qualitativen Höhepunkt der Sammlung bildete.³⁸⁹ Dabei hebt Cody eines hervor:

the *marchesa* shifted the focus of her collection towards sculptural antiquities, and towards the *Sleeping Cupid* theme especially, right around the time that documents place the Mars and Venus in her *studiolo*.³⁹⁰

Diesem Aspekt einer konkreten Genderkodierung des *studiolo* und des *Parnass* als repräsentativem allegorischen Fürstinnenporträt, in dem die Regentschaft einer himmlischen Venus mit der Machtfülle des (Ant-)Eros konstelliert wird, soll im Folgenden eine eingehendere Betrachtung gelten.

388 Cody 2017, S. 52.

389 Zu Isabellas weitreichender, ambitionierter Sammelleidenschaft und ihren diesbezüglich unterhaltenen Netzwerken an Händlern, Vermittlern und Künstlerkontakten siehe Ames-Lewis 2012, S. 163–191 sowie Brown 1997.

390 Cody 2017, S. 55.

4.3.1 Isabella d'Este als politische Akteurin

Schon an die Auftragsvergabe an Mantegna und seiner von Isabella gewünschten Kooperation mit Paride da Ceresara wird die Markgräfin selbstbewusste und ehrgeizige Ansprüche geknüpft haben, die das Profil und den zukünftigen Ruhm ihres *studiolo* betrafen, wohlgermerkt das erste *studiolo* einer Frau und politischen Akteurin. Man unterstellt Isabella nicht zu viel, wenn man in Anbetracht der von Sarah D. P. Cockram durch die sorgfältige und umsichtige Analyse der Korrespondenzen gewonnenen Erkenntnisse über das Regentinnenprofil und herrscherliche Selbstverständnis Isabellas vermutet, dass auch der Status und Bildung zur Schau tragende Raum des *studiolo* eine ebenso bekenntnishafte wie strategische Funktion innehatte.³⁹¹ Cody geht ebenfalls von einer Rollengrenzen erprobenden oder diese gar ausreizenden Brisanz des *studiolo* aus:

On a basic level, the contents displayed in the marchesa's *studiolo* amounted to a transgression of the behavioral norms that governed Isabella's place at the Mantuan court. A proper princess needed to have a public presence, certainly. But social mores dictated that this public presence adhere to certain restrictions, as well. Women, after all, were thought to be only as chaste as they were discreet. [...] This room was anything but discreet. With its prominent collection of ancient artifacts, and the papable claim of knowledge it constituted, the chamber gave the marchesa's cultural identity a bold spatial dynamic, as well as more pronounced visibility among the intellectual elite of Mantuan society. It effectively redefined the social parameters normally ascribed to women of Isabella's standing. But in doing so, it also threatened the marchesa's reputation for chastity.³⁹²

Der schlafende Cupido oder das Vorhandensein von Aktdarstellungen, generell von Motiven erotischer Konnotation als Teil der Sammlung einer Fürstin, konnten als dem Hauptgeschäft der Kontemplation abträglich erachtet werden und eine Einladung dazu darstellen, die moralische Integrität und rollenkonforme Tugendhaftigkeit der Besitzenden in Zweifel zu ziehen. Der mediale Umstand, dass das Motiv des schlafenden Cupido in mehrfacher plastischer Ausführung nicht nur die Augen zur Betrachtung, sondern auch die Hände zur Berührung aufzufordern vermöchte, was zu unkeuschen Gedanken und Handlungen anregen könne, konnte hierbei ebenfalls von zeitgenössischen Stimmen moniert oder zumindest als potentielle Gefahr angedeutet werden.³⁹³

Ohne Frage konnte eine Regentin von der Identifikation mit der römischen Göttin profitieren, insofern die mythologische Analogie darauf abzielte, die unvergleichliche körperliche und/oder seelische Schönheit der Fürstin hervorzuheben, aber ebenso die lukrezianische „Süße“ und damit Eloquenz, Aufrichtigkeit und Überzeugungskraft ihrer Rede. Im Kontext dieser anspielungs-

391 Cockram 2013.

392 Cody 2017, S. 56.

393 Cody 2017, S. 56. So geschehen im Falle eines Gedichtes von Giovanni Aurelio Augurelli, der am Ende eines ausgiebigen poetischen Lobgesangs auf Isabellas *studiolo* dem Leser zu bedenken gibt, dass der Schlaf des Cupido kein verlässliches Anzeichen dafür sei, dass der Gott nichts auszurichten vermöge. Vielmehr könne man nie sicher sein, ob Cupido nicht bloß vortäusche zu schlafen und die Gefahr, die von ihm ausgehe, eben darum nicht sicher als gebannt gewährt werden dürfe.

reichen Überblendung von christlicher Fürstin und antiker Göttin als Bestandteil einer *studiolo*-Situation wird auch das mäzenatische Engagement Isabellas eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben. Ihre Darstellung als Venus konnte dann als Hinweis auf dieses Engagement und ihre persönliche Leidenschaft für die Künste interpretiert werden.

Im spezifischen Kontext von Mantegnas Parnass lohnt es sich, die Fragestellung und das in Betracht zu ziehende Spektrum der Implikationen dieses Themas, eingedenk des Ortes und seiner sozialen (Rollen-)Kodierung, um einen Aspekt zu erweitern. Ist die Wahl der Venusrolle und die der umgebenden Naturbühne möglicherweise auch Ausdruck einer intendierten Verknüpfung von Ordnungen der Natur und solchen der Politik, von Geschlecht und Macht? Oder anders gesagt: Ist dem Dispositiv der Naturwahrnehmung eine Gender-Ebene eingeschrieben?³⁹⁴ Für die Beantwortung dieser Frage ist die bereits erwähnte Studie von Sarah D. P. Cockram von besonderem Wert, die anhand einer tiefen Auswertung und Analyse der Korrespondenzen Isabellas ein konkretes Bild zeichnet von dem politischen und kulturellen „Powersharing“, das so charakteristisch war für die Regentschaft des markgräflichen Paares.³⁹⁵

Cockram gelingt es durch eine sorgfältige Sichtung des umfangreichen erhaltenen Briefkorpus, das sich heute im *Archivio Gonzaga* als Teil des *Archivio di Stato* zu Mantua befindet (ca. 16000 größtenteils unedierte Briefe allein von Isabella), die Medien und Strategien einer weiblichen politischen Karriere offenzulegen, die in ihrer Zeit keine Selbstverständlichkeit war. Diesbezüglich konstatiert Cockram gleich zu Beginn ihrer Studie:

Gender is an important consideration in the performance of this partnership. As consort, Isabella was cast as the junior partner in the couple's team dynamic, and recognition of this role is played out in the couple's letters and in Isabella's performances of subordination and of female virtue, seen in her self-presentation through cultural productions. However, while carefully maintaining an unblemished reputation for virtue and feminine accomplishment, the marchesa encouraged praise of her virile, princely, qualities – validating her entry into male-dominated cultural spheres, and politics.³⁹⁶

Unmittelbar nach ihrer Ankunft in Mantua und ihrer Verheiratung mit Francesco im Februar 1490 beginnt Isabella damit, ihre Netzwerke auf- und auszubauen. Dabei war der jungen Markgräfin von Anfang an bewusst, dass ihre politische Bedeutung sich nicht allein darin erschöpfen würde, eine stabile Beziehung zum ferraresischen Hof zu gewährleisten, sondern darüberhinaus darin bestehen würde, die Bedürfnisse und Belange Mantuas zu erkennen, zu gestalten und zu befördern. Wie bereits Barbara von Brandenburg, so sollte auch Isabella einem Gonzaga-Fürsten eine Partnerin sein, die im Interesse des Stadtstaates zu handeln wusste und das bedeutete, in enger vertrauter Gemeinschaft mit ihrem Gemahl stetig einen „diplomatic balancing act“³⁹⁷ zu vollführen. Stand Francesco bereits seit 1489 als *condottiere* offiziell in den Diensten der Republik Venedig, unterhielt Isabella wiederum Kontakte zu Mailand und Ferrara, den politi-

³⁹⁴ Eine ähnliche Perspektivierung des Themas findet sich bei Campbell 2006, S. 59–86.

³⁹⁵ Siehe hierzu auch jüngst James 2020.

³⁹⁶ Cockram 2013, S. 7.

³⁹⁷ Cockram 2013, S. 19.

schen Kontrahenten Venedigs. Bezeichnend ist hierbei die Episode anlässlich der Hochzeit ihrer Schwester Beatrice d'Este mit Ludovico Sforza. Während es Isabella möglich war, als Frau und Schwester an der Zeremonie teilzunehmen, stellte dies für Francesco aufgrund seiner Loyalität gegenüber Venedig keine offizielle Option dar. So sah er sich veranlasst, die Einladung Ludovicos offiziell auszuschlagen. Um Ludovico jedoch nicht zu kränken und die Kontakte zu Mailand nicht dauerhaft zu beschädigen, nahm er incognito an der Zeremonie teil. Auf der anderen Seite war es Isabella, die während der Ehe ihrer Schwester mit Ludovico und auch nach deren frühen Tod im Jahr 1497 Kontakte zum Mailänder Hof und zu Ludovico persönlich pflegte. Eine politisch eminent wichtige Verbindung, die zudem durch die Heirat ihres Bruders Alfonso mit Anna Sforza, der Nichte Ludovico Sforzas, weitere Möglichkeiten zum Austausch von Informationen und für den Aufbau politischer, kultureller und ökonomischer Beziehungen bot.

Das Medium des Briefes spielte dabei eine entscheidende Rolle. Die Markgräfin schrieb und diktierte dabei Briefe sowohl im Namen ihres Gatten als auch auf dessen Wunsch hin, zuweilen auch solche, die nicht durch die Hände ihres Sekretärs Benedetto Capilupi gingen. „The physical act of writing with one's own hands“, hebt Cockram mit Blick auf diese Autographen hervor, „was considered highly significant, showing care, intimacy, and the expenditure of time.“³⁹⁸ Hinsichtlich ihrer politischen Dynamik der Machtteilung war der Austausch von Briefen der zentrale Rahmen, in dem sich das Markgrafenpaar wechselseitig über aktuelle Entwicklungen in Kenntnis setzte. Neben Originalen und Kopien schickten sie sich regelmäßig Zusammenfassungen ihrer jeweiligen Korrespondenzen mit anderen Personen und Institutionen. So geschehen beispielsweise im Jahr 1497, als Isabella einen an sie adressierten Brief von Ludovico Sforza an Francesco weiterverschickte, während Francesco seiner Gemahlin im Jahr 1500 Zusammenfassungen diverser Neuigkeiten aus Rom zukommen ließ und dies mit der Bemerkung verknüpfte, dass sie sich nun, wie er selbst, ein Bild vom Wert oder Unwert dieser Neuigkeiten machen könne. Darüber hinaus öffneten sie zu verschiedenen Gelegenheiten auch Briefe, die an den jeweils anderen adressiert waren.³⁹⁹ Dieser geteilte Informationsstrom, der gegenseitiges Vertrauen und gemeinsame politische Ambition zur Voraussetzung hatte, bildete einen wesentlichen Grundpfeiler ihrer politischen Partnerschaft und ihres Erfolges. Nicht zuletzt lagen die Regierungsgeschäfte während der durch seine Verpflichtungen als *condottiere* bedingten Abwesenheiten Francescos in der Verantwortlichkeit seiner Gemahlin. In dieser Zeit öffnete und verwaltete sie die an ihn adressierte Korrespondenz, um in vollem Umfang an seiner statt politisch und im strategischen Interesse Mantuas agieren zu können.⁴⁰⁰

398 Cockram 2013, S. 30.

399 Cockram 2013, S. 35.

400 Cockram 2013, S. 36.

Zum Teil überschritten sich ihre Netzwerke mit denen Francesco, zum Teil gelang es ihr, eigene Wege zu beschreiten und eigene personelle Ressourcen zu erschließen. Isabella wußte ihre spezifische Position als Frau zu nutzen und aus den damit verbundenen Restriktionen und Limitierungen ihrer *Human Resources* Vorteil zu schlagen, eine Vermutung, die durch Cockram bestätigt wird:

She made political use of her female friends and relations. Isabella's closest friends included her sister-in-law Elisabetta Gonzaga and Margherita Cantelmo, wife of the Neapolitan exile Sigismondo Cantelmo. Isabella also built networks through her *donzelle*, a charming female entourage ornamenting her court. While maintaining her own virtuous reputation, Isabella could use the sensual charms of these ladies-in-waiting to manipulate men [...]. The *donzelle* provided a valuable means of gaining information and favour, not only from admirers, but also from family members grateful to have their relative in such proximity to the marchesa, and from these selected as their husbands.⁴⁰¹

Cockram weist daraufhin, dass Isabellas Netzwerk natürlich auch loyale männliche Verbündete umfasste. Im Kreise des familiären Umfeldes des Markgrafenpaares waren dies Isabellas Bruder Ferrante sowie Francescos jüngerer Bruder Giovanni. Über Ferrante erhielt Isabella am Vorabend der Schlacht von Fornovo Kenntnis von Entwicklungen und Entscheidungen aus dem Umfeld des französischen Königs, da er selbst zu dessen Entourage gehörte. Francesco war zu diesem Zeitpunkt bei Parma stationiert, um die venezianischen Truppen im Kampf gegen die französischen Invasoren zu befehligen. Sein Bruder Giovanni wurde wiederum zu einem wichtigen Repräsentanten der Interessen des Hauses Gonzaga. Während der französischen Invasion im Jahr 1499 begab dieser sich nach Neapel und stand dort in den Diensten Ludwigs XII., an dessen Hof er von 1500 bis 1512 verweilte.

Dass die Markgräfin aus dem Hause Este in ihrem *studiolo* eine spezifische Matrix von Repräsentationsstrategien auf kultureller Ebene realisierte und sich dabei mehrfach zur Protagonistin stilisieren ließ, darf nicht verwundern. Schließlich bildete auch der junge humanistische Raumtypus des fürstlichen *studiolo* eine männliche Domäne und es war Isabella d'Este, die sich als ambitionierte und innovative Regentin in diesen im Entstehen begriffenen gendernormierten, sozialpolitischen Raum einzuschreiben wusste, um sich auch hier als ebenbürtig und konkurrenzfähig gegenüber ihren männlichen Mitstreitern zu erweisen.

Wie Margaret Franklin betont, wählte Isabella als Auftraggeberin und Sammlerin einen anderen Schwerpunkt kultureller Aktivität als ihre Mutter Eleonora d'Aragona d'Este und schuf sich damit die Grundlage für eine eigenständige und selbstbewusste Profilierung in einem männlich dominierten humanistischen Handlungsfeld:

⁴⁰¹ Cockram 2013, S. 42.

Her mother's patronage had been heavily weighted towards religious commissions, a traditionally accepted avenue for upper-class women in control of their own fortunes to participate in contemporary artistic culture. An inventory of Eleonora's personal library reveals an overriding interest in devotional works; in marked contrast, Isabella amassed an impressive library containing both classical and contemporary texts and her commissioning of secular paintings and sculpture to adorn her private apartments was a decisive move towards the equating, at least in cultural terms, of her influence with that of the educated male elite.⁴⁰²

Darüber hinaus stellt sich nun die Frage, inwiefern dieser der Komposition Mantegnas inhärente Gender-Aspekt, der sich nicht allein darin erschöpft, dieses programmatische Gemälde als jenes Medium zu identifizieren, das die Markgräfin als Mäzenin und Kulturpolitikerin zu feiern hatte, mit dem ebenfalls signifikanten Aspekt der Naturwahrnehmung und Naturdeutung korreliert ist. Venus herrscht im Reich einer Natur, die sich keine Grenzen setzen lässt und die Natur huldigt dieser kraftvollen Figur, diesem Prinzip, dieser Potenz, in dem sich ihre Macht und Autorität als *incarnazione* zum Ausdruck bringt.

Aus diesen Überlegungen resultiert die Annahme, dass Isabella, die sich als Venus porträtieren lässt, welche die Künste als kulturelle Ressource und die Kräfte und Potentiale von Wachstum und Fruchtbarkeit als natürliche Erscheinungen fördert und regiert, den Vergleich mit einem antiken Genre, einer antiken Topik nicht zu scheuen braucht, in der das Verhältnis von Herrschaft und Natur thematisiert wurde: der römischen kaiserlichen Panegyrik.

Lisa Cordes bestimmt als einen wesentlichen Aspekt der antiken römischen Panegyrik, die der Verdienste, den herausragenden Eigenschaften und den Tugenden der Kaiser gedenkt, die kosmische Dimension der kaiserlichen Aura und Wirkosphäre.⁴⁰³ Obgleich Cordes in ihrer Studie sowohl positiv konnotierte panegyrische Gestaltungen des Verhältnisses von Kaiser und Natur untersucht als auch die massive negativ gewendete Umkodierung derselben im Zuge der Herrscherkritik, sollen im Folgenden nur jene Topoi und Motive referiert werden, die für das Herrscherlob eingesetzt werden. Cordes thematisiert die enge positive Verknüpfung von Natur und Herrschaft vornehmlich am Beispiel der neronischen und domitianischen Panegyrik. In beiden Fällen wird in der lobpreisenden Dichtung auf den Kaiser dessen Einfluss auf die Natur und den Kosmos hervorgehoben, indem geschildert wird, wie er die Grenzen der Natur überwindet und erweitert. Dieser Topos des Herrscherlobes manifestiert sich beispielhaft in Behauptungen wie denen, die davon sprechen, dass schon allein der Klang von Neros Namen die Wälder verstummen lasse, bei Tieren und Pflanzen Fruchtbarkeit bewirke und die Erde erwärme.⁴⁰⁴ Der Einfluss des Kaisers ist dabei nicht auf Lebewesen limitiert, sondern erstreckt sich zudem auf die Elemente und das Wetter. So weiß Statius zu berichten, dass die Aura Domitians das Feuer der Altäre in den Tempeln zusätzlich schüre und sein milder Charakter den Winter erwärme, während Martials Epigramme davon künden, dass unter Domitian selbst im Winter die Rosen erblühen und der

402 Franklin 2006, S. 149.

403 Cordes 2017, S. 175–204.

404 Cordes 2017, S. 176 führt hier die vierte Ekloge des Calpurnius an.

aus Ägypten eintreffende Bote, „der dem Kaiser im Dezember Rosen vom Nil bringen will“, verblüfft erkennen muss, „dass die Blütenpracht im domitianischen Rom Ägyptens Flora sogar im Winter bei Weitem übertrifft“.⁴⁰⁵

Diese Überwindung jener von der Natur gesetzten Grenzen kann zum Teil noch durch den Umstand bekräftigt werden, dass in manchen Fällen sogar die Natur selbst dem Willen und Wunsch des Kaisers dienstbeflissen entgegenkommt. Mit Bezug auf Martials Epigramme hebt Cordes ebenfalls hervor, dass die panegyrische Dichtung nicht nur den Einfluss des Kaisers auf Flora und Fauna propagiert, sondern darüber hinaus die kosmische Einwirkung dieser machtvollen Aura auf das Verhalten der Gestirne schildert:

So verkündet Martial in einem der Epigramme im achten Buch, die sich auf Domitians triumphale Heimkehr aus dem Sarmatenkrieg beziehen, dass die Sterne und der Mond dem Morgenstern und der aufgehenden Sonne nicht weichen, weil sie selbst einen Blick auf den heimkehrenden Domitian erhaschen wollen.⁴⁰⁶

Cordes führt ebenfalls Beispiele an, in denen meteorologische und astronomische Ereignisse, die tatsächlich stattgefunden haben, in den Dienst des Herrscherlobs gestellt werden. So geschehen anlässlich des Kometen, der im Sommer des Jahres 54 sichtbar wurde und dessen Erscheinen Calpurnius Siculus zum Anlass nimmt, die anbrechende Herrschaft Neros und seine bevorstehende Regierungsübernahme im Lichte des Friedens und der politischen Stabilität zu interpretieren.⁴⁰⁷ Dabei lassen die antiken Dichter die Götter selbst zu Wort kommen (bei Calpurnius ist es der Hirtengott Faunus) und legen ihnen die positiven Prophezeiungen oder Deutungen des jeweiligen Naturphänomens in den Mund. Durch dieses topische Muster stärken sie wiederum die Wahrnehmung der kaiserlichen Herrschaft als kosmisches Ereignis und Herrschaft über die Natur.

Ein weiteres positiv konnotiertes Motiv der Panegyrik ist die Vorstellung vom Kaiser als Lenker des Sonnenwagens und damit „als Kosmokrator und Sol, der den Wagen zum Wohle der Menschheit sicher führen kann“⁴⁰⁸. So werden bei Statius mit dem Führen des Sonnenwagens entsprechende meteorologische Einflüsse korreliert, sodass Domitian als Kraft und Autorität bestimmt wird, die das Klima beeinflusst. Der Dichter geht dabei so weit, zu behaupten, der Kaiser sei besser und mächtiger als die Natur (*natura melior potentiorque*). Cordes resümiert diese panegyrische Strategie wie folgt:

⁴⁰⁵ Cordes 2017, S. 176–177.

⁴⁰⁶ Cordes 2017, S. 177: „Tarda tamen nitidae non cedunt sidera luci, / et cupit Ausonium luna videre ducem. / Iam, Caesar, vel nocte veni: Stent astra licebit, / non deerit populo et veniente dieS. (Mart. 8,21,9–12).“

⁴⁰⁷ Übersetzung zitiert nach: Cordes 2017, S. 178: „Seht ihr, wie schon die zwanzigste Nacht im klaren Himmel leuchtet und einen Kometen erscheinen lässt, der mit ungetrübtem Licht erstrahlt? Wie das helle Gestirn ohne Wunde gleißt? [...] Die Bedeutung ist klar: Der Gott selbst wird das Gewicht der römischen Macht mit starken Armen unerschüttert übernehmen, sodass kein Krach und Getöse zu hören sein wird, wenn der Erdkreis übergeben wird [...].“

⁴⁰⁸ Cordes 2017, S. 182.

Statt stellt Domitians potentielle Himmelfahrt hier derjenigen des Phaeton gegenüber. Dem Mythos zufolge war sie der Grund dafür, dass Libyen zur Wüste wurde und der Haemus in Flammen aufging. Doch Domitian ist nicht nur in der Lage, den Sonnenwagen sicherer zu lenken als Phaeton. Indem er Indien Regen und Thrakien Wärme beschert, verbessert er sogar die klimatischen Bedingungen, der der Sonnengott schafft.⁴⁰⁹

Die vorausgegangenen Ausführungen zum philosophischen, astrologischen und etymologischen *Material* rundum die Themen und Motive von Tanz, Mythos, Herrschaft und Natur, die auf verschiedenen Wegen den Prozess der Ideen- und Bildfindung begleitet und stimuliert haben oder haben könnten, ließen bereits deutlich werden, wie programmatisch Mantegnas *Parnass* als Repräsentations- und Verhandlungsort eines frühneuzeitlichen Naturdispositivs in Betracht kommt. Mantegnas Gemälde hatte einen der antiken Panegyrik durchaus vergleichbaren Auftrag umzusetzen. Es sollte der Herrschaft Francescos und Isabellas über den Stadtstaat Mantua einen mythologisch-allegorischen Ausdruck verleihen. Dabei wies die mythologische Maskierung beziehungsweise Allegorisierung Isabellas als Venus das Potential auf, die Wahrnehmung ihres politischen Körpers im Kontext einer Kunst und Natur verbindenden Ikonografie zu gestalten. Der Markgräfin wurde in ihrer Rolle als römische Liebesgöttin, als Herrin der Musen, Bezwin-gerin des Mars, Zentrum von Flora und Fauna, die Natur als ein Macht- und Handlungsbereich zugewiesen, der ihr in Stein und Pflanze, in Tier, Gestirn und Element huldigt.

Entscheidend ist dabei, dass die Natur nicht als ein dämonisches Gebiet ausgewiesen und dadurch diskreditiert wird, sondern als positiv besetzter, schöpferischer, belebender Aktionsraum weiblicher Herrschaft. Die geteilte Herrschaft ist nicht Ausdruck der Minderung eigener Machtansprüche, sie führt vielmehr zur Mehrung von Frieden, Wohlstand und Glück. Das unsichtbar-sichtbare Produkt, das aus dieser Verbindung hervorgeht, so ließe sich spekulieren, ist die *harmonia*, das gemeinsame Kind von Mars und Venus, welches mit der Lücke im Tanz der Musen als Leerstelle markiert ist.⁴¹⁰ Die fehlende Partnerin der neun Musen ist *harmonia*, deren triumphale Ankunft im Tanz präfiguriert ist.

Und erneut lässt Mantegnas Komposition mehr als eine Deutung zu. Wie sich schon der Ort des Geschehens nicht zweifelsfrei als *Parnass* oder *Helikon* bestimmen lässt, so lässt sich anstelle der Tochter auch die Mutter als adressierte Tanzpartnerin vermuten. Schließlich klafft die besagte Lücke genau unter ihr, unter Isabella, die von den Zeitgenossen als „zehnte Muse“ gepriesen wurde. Diese Leerstelle adressiert aber vor allem die Blicke der Betrachter:innen und lenkt deren Aufmerksamkeit auf jene Größe, die nur sichtbar wird, gerade weil die zehnte Tanzpartnerin fehlt: die Landschaft.

409 Cordes 2017, S. 183.

410 Eine ähnliche These hat Andreas Hauser formuliert. Allerdings interpretiert er den Musentanz als Ganzes als einen Ausdruck der in ihrem Wirken bereits als präsent zu denkenden *harmonia*. Siehe Hauser 2000b, S. 23.

4.3.2 Mantegnas Parnass und seine politische Landschaft

Im Zuge der auf die Venus hin geordneten elaborierten Programmatik des Gemäldes und seinem Status als mythologische Herrscherinnenallegorie kann auch die Darstellung von Landschaft nicht im luftleeren Raum existieren und nur als schmückendes Beiwerk oder bloßes Dekor abgetan werden. Schon die Tatsache, dass der Felsenbogen in seiner Rolle als natürliches Monument eine Symbiose von Herrschaft und Natur andeuten soll, suggeriert, dass die von ihm gerahmte Landschaft eine weitere Bedeutungsebene zu erschließen einlädt (Abb. 44).

Das Gemälde präsentiert dem Publikum eine blühende, fruchtbare Landschaft. Es werden Wiesen und Felder angedeutet, begrünte Hügel, bewaldete Hänge. Von der gestaltenden und bewirtschaftenden Gegenwart des Menschen zeugen nicht allein vereinzelt Darstellungen von Bewohnern (ein Bauer mit geschultertem Rechen, ein Schäfer mit seiner Herde) dieses Landes, sondern auch Häuser, Stadtmauern, Türme und Kastelle sowie ein Gewässer mit einigen Booten samt Hafenstadt. Diese Verknüpfung von Herrscherpaar und Landschaft, von politischem Körper und mythischer Körperlichkeit, von Regieren und Beleben führt die Bildbetrachtung und Bilddeutung ins Feld der politischen Landschaft. Der durch Martin Warnke mit seiner 1992 erschienenen Sammlung exemplarischer Studien in den Aufmerksamkeitsradius der kunsthistorischen Forschung gerückte Gegenstandsbereich bietet weiterführende Anknüpfungspunkte. Es sei mit Blick auf Mantegnas mineralisch-biopolitisches Ensemble eine historische Nuance berührt, die auch bei Warnke behandelt wird.



Abb. 44: Detail aus Abbildung 32

Allerdings wählt Warnke sein Beispiel aus der europäischen Bildgeschichte und politischen Ikonografie des 17. Jahrhunderts. Dabei handelt es sich um eine Zeichnung, die Pietro da Cortona für Papst Alexander VII. anfertigte, um diesem durch die bezwingende Suggestivkraft seiner Darstellung vor Augen zu führen, dass Künstler und Patron ihre Ambitionen im Lichte der Vergangenheit zu betrachten haben, wenn sie die Zukunft durch gemeinsame Projekte und Bauvorhaben langfristig prägen und gestalten wollen (Abb. 45). Die Zeichnung zeigt am rechten unteren Bildrand den seine Pläne dem Papst unterbreitenden Künstler, der mit der ausgestreckten rechten Hand auf einen beinahe den gesamten Hintergrund einnehmenden Berg weist. Aus diesem gewaltigen Bergmassiv wurde eine kolossale Skulptur herausgeschlagen, eine antikisierende männliche Figur mit Lorbeerkranz, die halb sitzend, halb lagernd in den Berg wie in einen weichen elastischen Grund gesunken zu sein scheint, während sie in der linken Hand eine Stadt hält und in der rechten eine Schale, aus der die Bergwasserquelle in einem kaskadierenden Strom herabfließt. Prominenteste Quelle dieses demonstrativen (panegyrischen) künstlerischen Eingriffs in eine Landschaft bildete die in der Vorrede zu Vitruvs Architekturtraktat rekapitulierte Geschichte von Deinokrates von Rhodos, der Alexander dem Großen den Vorschlag unterbreitet, ihn in Gestalt einer riesigen, in den Berg Athos geschlagenen Sitzstatue darzustellen und auf diese Weise seiner Herrschaft ein ewiges Denkmal zu setzen. Sowohl bei Vitruv als auch in der Bezugnahme Lukians auf diese Anekdote verwehrt Alexander aus verschiedenen Gründen diesem künstlerischen Projekt seine Zustimmung.⁴¹¹



Abb. 45: Pietro da Cortona: Papst Alexander VII am Berg Athos, um 1666, Federzeichnung, 36,7 × 26,5 cm, British Museum, London

411 Warnke 1992, S. 110.

So unwahrscheinlich die Bezugnahme Mantegnas auf diese spezifische antike Anekdote auch sein mag, berührt sie doch einen für den Parnass grundlegenden konzeptuellen Rahmen. Mantegna zelebriert die Macht und Herrlichkeit seiner Markgräfin (und seines Markgrafen) im Medium des Steins, denn Stein und Fels beziehungsweise Berg und Quelle, Helikon und Hippokrene, bilden das ästhetische und allegorische Gerüst dieses fürstlichen Porträts. Warnke verweist unter Anführung einer historischen Quelle aus dem 17. Jahrhundert auf eine Pietro da Cortonas Ideenhorizont prägende Bergmetaphorik, die den Herrscher adressiert und biblischer Allegorese entstammt und die hier nur darum zitiert wird, weil sie mit besonderer Klarheit eine bereits im Mittelalter bekannte Grundidentifikation von Fels und Gott, Stein und dauerhafter Herrschaft resümiert:⁴¹²

Die Heilige Schrift spricht die Fürsten als Berge an, die übrigen als Hügel und Täler (Ezechiel 6, 3). Dieser Vergleich enthält viele Bezugspunkte: Die Berge sind die Fürsten dieser Erde, da sie dem Himmel am nächsten und den übrigen Werken der Natur überlegen sind. Die Berge sind auch den Fürsten vergleichbar durch die Freigiebigkeit, mit der ihre großen Eingeweide mit unerschöpflichen Quellen den Durst der Felder und Täler löschen und sie so mit Blättern und Blumen kleiden; dies ist eben auch die einem Fürsten angemessene Tugend. Durch sie, mehr als durch andere, ist der Fürst Gott ähnlich, der ja auch allen immer reichlich schenkt.⁴¹³

Warnke lässt seine Quellenauswertung auf den Befund zulaufen, dass der Berg als „erhabenes Element der Natur [...] für das Fürstenbild aktiviert“ werde und dieses Bild als „Naturbegründung für einen politischen Herrschaftsanspruch und eine Symbiose von Herrschaft und Land“ diene und dass nicht zuletzt aufgrund der dem Berg innewohnenden Quellen und Fruchtbarkeitspotentiale der Fürst als „Verteiler aller Güter der Natur“ in Erscheinung trete.⁴¹⁴



Abb. 46: Detail aus Ambrogio Lorenzetti: Das gute Regiment, 1338 – 1339, Fresko, Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena

412 Siehe zur Motivgeschichte der alttestamentlichen herrscherlichen Felsenallegorie Schmidkunz 2016.

413 Die Worte stammen von Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), spanischer Diplomat und Gelehrter. Zitiert nach: Warnke 1992, S. 111.

414 Warnke 1992, S. 112.

Zwar hat Mantegna das Markgrafenpaar nicht als kolossale skulpturale Natureinschreibungen dargestellt, aber er hat sie womöglich in diesem Sinne gemeint. Ihr im Felsenbogen manifestiertes herrschaftliches Plateau, das ihnen zum einen als Sockel dient, zum anderen als Rahmung eines Ausblicks auf die Früchte ihrer Herrschaft kann durchaus als eine weitere künstlerische Invention Mantegnas betrachtet werden. Es mag an dieser Stelle auch nicht überraschen, wenn man sich beim Stichwort der fruchtbringenden Herrschaft an Ambrogio Lorenzettis Fresko für den *Sala dei Nove* im alten Rathaus in Siena erinnert fühlt und an die dortige (zum Teil allegorische) Behandlung des Themas des guten Regiments. Es soll hier nur ein einziges Detail interessieren, das sich auf der Ostwand befindet. Im Zuge seiner Darstellung des städtischen Lebens unter dem positiven Einfluss der guten Regierung malte Lorenzetti eine Gruppe junger Frauen, neun an der Zahl, die sich an den Händen fassen und einen Reigen tanzen, während sie von einer älteren Dame mit einem Tambourin musikalisch begleitet werden (Abb. 46). Ihre Sorglosigkeit und Freude verdanken sie dem *buon governo*, da nur ein durch Handel florierendes und die Wahrung des Friedens gewährleistendes Gemeinwesen, das durch die Tugenden und das Streben nach Ehre gelenkt wird, solche Ausgelassenheit ermöglicht. Dieses Motiv, das gleichsam einer Ikone der politischen Ikonografie am Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit entstammt, führt erneut zu Mantegnas tanzenden Musen.

Dabei ist es nicht allein der Umstand, dass es sich um neun Tänzerinnen handelt, die zudem einen Reigen vollziehen, der den Vergleich mit Mantegna nahelegt. Hinzukommt, dass es sich bei Lorenzettis Komposition um ein profanes Sujet handelt, das sein Publikum an die fundamentalen Unterschiede zwischen einer guten und einer schlechten Regierung zu gemahnen hatte. Dabei werden nicht ein konkreter weltlicher Herrscher oder ein Herrscherpaar, sondern diverse Prinzipien, Tugenden, Eigenschaften, Verhaltensweisen und Ambitionen thematisiert, die das Gedeihen und das Wachstum des Gemeinwesens fördern. Es ist daher nicht unbegründet, in Mantegnas Version eines politisch-allegorischen Herrscherinnenporträts eingedenk des zentralen Motivs des Musentanzes eine Reminiszenz an Lorenzettis neun tanzende Damen zu vermuten. Wie das Verhalten dieser Frauen sinnbildhafter Ausdruck positiver Effekte der guten Regierung ist, erscheint die choreografierte Anmut von Mantegnas Musen als Ausdruck der Freude der Natur über die Regentschaft der Venus.

Welcher Art auch die Vorgaben Isabellas für den *Parnass* gewesen sein mögen und wie sich exakt die Zusammenarbeit von Paride da Ceresara und Mantegna gestaltet haben mag, der Maler verstand es erneut, nicht allein Vorgaben zu befolgen, sondern sich in den programmatischen Rahmen einer politisierten und allegorischen Parnass-Helikon/Mars-Venus-Ikonografie einzubringen, ihr Form und Eigensinn zu verleihen. Den Schlüssel dazu bildete erneut das Material und seine Dialektik, das Changieren zwischen Stasis und Bewegung, Arretierung und Verflüssigung. Eine morphologische Dramaturgie, die auch in Mantegnas zweitem Gemälde zur Entfaltung gelangt.

5. Malerei und Naturphilosophie in Mantegnas Gemälden für das *studiolo* Isabella d'Este

Für eine direkte Beeinflussung Mantegnas durch aristotelische Naturphilosophie, auf der Grundlage der Vermittlung durch den paduanischen Aristotelismus, gibt es keine direkten Belege. Daraus jedoch abzuleiten, es entbehre jeder Grundlage, Beziehungen oder Verwandtschaften zu aristotelischem Gedankengut beziehungsweise zu Perspektiven und Grundfragen der aristotelischen Naturphilosophie in Mantegnas Œuvre am Werk zu sehen, verfehlt gänzlich den Ansatz der hier zu erörternden Fragestellung und Problematik. Es geht im Folgenden nicht darum, zu beweisen, dass Mantegna Aristoteliker gewesen wäre oder elaborierte Kenntnisse der aristotelischen Naturphilosophie besessen hätte, sei es durch eigene Lektüre und Studien oder durch die explizite Belehrung durch Dritte.⁴¹⁵

Dennoch ist zu vermuten, dass Mantegnas Malerei und ihr morphologisches Universum, Tendenzen und Empfänglichkeiten der oberitalienischen Gelehrtenkultur für bestimmte Themen, Fragen und Ideen aufgegriffen hat, auch ohne dezidierte Kenntnis von deren Ursprung zu besitzen. Entscheidender noch als die *stillen Wege* einer wie auch immer gearteten Vermittlung von naturphilosophischem Gedankengut ist der Umstand, dass Mantegnas künstlerisches Schaffen vor dem Horizont seiner eigenen Zeitgenossenschaft, seiner Fragen an das Material und an das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, Kunst und Natur, philosophische Ideen zu antizipieren vermochte. Im Falle Mantegnas bedeutet das, eben jene Merkmale seiner Materialinszenierungen, seiner konzeptionellen Entscheidungen zum Bildaufbau und seiner narrativen Strategien zu erörtern, die ein Verhältnis von Materie und Natur implizieren, eine Auffassung von Produktivität, Gestaltung und Genese, von Werden und Vergehen, von den Relationen zwischen dem Belebten und Unbelebten, die Ähnlichkeiten zu Beobachtungen und theoretischen Überlegungen des Aristotelismus seiner Zeit aufweisen.

Das heißt, es gilt im Folgenden darzulegen, inwiefern sich Mantegnas Malerei gewisser Aspekte von Wirklichkeit, Natur und Materialität in einer Weise angenommen hat, die aristotelisch anmutet, ohne zwangsläufig programmatische und reflektierte Beziehungen zum oberitalienischen

415 Einen Überblick zu den Dichtern und humanistischen Gelehrten, zu denen Mantegna Kontakte unterhielt, geben Chambers/Martineau/Signorini 1992. Ein allgemeines Porträt des humanistischen Umfeldes in Padua und Mantua zeichnet Constable 1937. Zur Frage von Lektürezugängen und (u.a. fremdsprachlichen) Bildungsoptionen von Künstler:innen in der Frühen Neuzeit siehe jüngst Dressen 2021.

Aristotelismus des Quattrocento, vor allem jenem der Schule von Padua, zu unterhalten. Dabei ist es auch nicht der eine, genuin aristotelische Gedanke, der sich in Mantegnas Werk wiederfinden ließe, sondern eher eine allgemeine Aufmerksamkeit für und Sorgfalt bei der Betrachtung der Natur und der materiellen Welt, ihrer Verwobenheit und gegenseitigen Bedingtheit. Mantegnas Malerei ist ein Beispiel dafür, wie Kunst in einer (kultur)historischen Schwellensituation ihre eigenen Themen und Zugriffe (er)findet und sich als Medium philosophischer Reflexion mit eigener epistemischer Autorität zu konstituieren beginnt, ohne dabei in einer sklavischen, auf Illustration angelegten Abhängigkeit von der Textkultur und damit von einem humanistischen Primat des geschriebenen Wortes zu verharren.⁴¹⁶ In der Malerei Mantegnas kündigen sich ideengeschichtliche und ästhetische Weichenstellungen an, die erst in den folgenden Jahrhunderten zu expliziter Diskursivität und programmatischer Relevanz durchbrechen werden. Aus dieser Perspektive soll Mantegnas Malerei auf ihren latenten, künstlerisch antizipierten und generierten *Aristotelismus* hin befragt werden, ihren Blick auf das Verhältnis von Natur und Materie.

⁴¹⁶ Als programmatischer Repräsentant und prominentestes Symptom dieser intellektuellen Selbstermächtigung und universalen curiositas und Ambition der Malerei, auch und gerade in Differenz zu einer anti-empirischen Gelehrtenkultur, ist immer noch Leonardo da Vinci zu betrachten. Zu den experimentellen und analytischen Erkundungen der natürlichen Welt, ihrer Kräfte, Strukturen und Prinzipien im Werk Leonardos siehe Reinhardt 2018, S. 141 – 194 sowie Fehrenbach 2019.

5.1 Mantegnas changierende Texturen und das Phänomen des Werdens in *De generatione et corruptione*

Zu den für den hier infrage stehenden Zusammenhang interessantesten Aussagen in Aristoteles' Schrift *De generatione et corruptione* zählen jene Argumentationsstränge und Aporien, die sich den Phänomenen der Bewegung, der Mischung und der Berührung im Kontext des Werdens und Vergehens widmen.

Es zählt zu den herausragenden Alleinstellungsmerkmalen dieser kleinen, jedoch inhaltsreichen Schrift, die in der Philosophiegeschichte, nicht zuletzt in den naturphilosophischen Diskursen sowie in der Aristoteles-Forschung, kaum Beachtung gefunden hat, dass Aristoteles in ihr nicht vorrangig Dinge und Seiendes als je und je Werdendes und Vergehendes thematisiert, sondern Werden und Vergehen als Vorgänge, als „Wege und Passagen zur Substanz bzw. von ihr weg“⁴¹⁷ analysiert. Werden und Vergehen behandelt Aristoteles nicht als Nachgeordnetes, sondern als den Dingen und Seienden Vorgeordnetes. Diese Vorgänge bringen substantiell Seiendes hervor. Sie sind die Vorgänge, die allem zugrunde liegen, ohne selbst einer substantziellen Grundlage zu bedürfen. Gegenüber allem Werdenden oder Vergehendem sind das Werden schlechthin und Vergehen schlechthin keiner Veränderung und keinem Wachstum unterworfen. Für Aristoteles gibt es keine ewigen Substanzen, die allem Werdenden zugrunde liegen, sondern allein diese Vorgänge. Er entwickelt den leitenden Grundgedanken, „daß das, was radikal neu entsteht, aus Nichtseiendem zu werden habe und das, was vollkommen vergeht, komplett ins Nichtseiende verstoßen wird.“⁴¹⁸

Im dritten Kapitel des Ersten Buches formuliert Aristoteles die Frage, wie es denn sein könne, dass Seiendes, das unweigerlich Wandel, Verfall und Auflösung unterliege und demzufolge schwinde, nicht schon längst aufgebraucht sei, „wenn doch dasjenige begrenzt war, woraus jegliches Werdende wird.“⁴¹⁹ Nachdem Aristoteles die Vorstellung einer unendlichen Teilbarkeit verworfen hat, gibt er dem Leser erneut fragend zu bedenken, dass die Kontinuität des Werdens auf der Kontinuität des Vergehens gründen könne, „weil das Vergehen des einen das Werden des anderen ist und das Werden des einen das Vergehen des anderen, daß der Wandel notwendigerweise unaufhörlich“⁴²⁰ sei. Damit geht es um nichts Geringeres als das Verhältnis von Sein und Nichtsein. Aristoteles' Theorie lässt deutlich werden, dass für ihn keine fundamentale und unüberbrückbare Kluft zwischen Sein und Nichtsein besteht.

417 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, UWuV, S. 88.

418 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, UWuV, S. 202.

419 Aristoteles, *De gen. et cor.*, I, 318a5.

420 Aristoteles, *De gen. et cor.*, I, 318a5.

Im zweiten Buch wird die Bildung beziehungsweise Erzeugung von anderem aus anderem behandelt, wobei die Materialursachen im Kontext der Vier-Elementen-Lehre erörtert und jene Grundstrukturen der Materie benannt werden, welche die Entstehung von komplexen Konfigurationen von Materie aus einfachen Bestandteilen ermöglichen.⁴²¹ In diesem Zusammenhang wird eine bemerkenswerte Überlegung vorgetragen, nämlich die Möglichkeit einer Entstehung von Lebendigem aus Unbelebtem, „freilich nicht als Theorie der Evolution“, wie Thomas Buchheim sehr richtig herausstellt, sondern als „Theorie der Konfiguration von geeigneter Materie, so daß Form und damit neue Funktionen von ihr Besitz ergreifen.“⁴²²

Aristoteles' Denken befasst sich mit der Prozesshaftigkeit der Natur und den Vorgängen, die alles substantiell Seiende in seinen konkreten Gestalten und Funktionen hervorbringen und bedingen, und die als die ihrerseits von Veränderung und Wachstum unberührten, ewig tätigen Impulsgeber keine separaten Entitäten bilden, sondern zugleich und ineinander existieren. Das Werden schlechthin und das Vergehen schlechthin folgen nicht aufeinander, stattdessen bilden sie ein Sein und Nichtsein korrelierendes Zugleich, eine unauflösliche Dynamik und Ökonomie der konstitutiven Vorgängigkeit.

Die Janusköpfigkeit der Natur findet in ihren zugrundeliegenden ontologischen Prinzipien ihre Entsprechung. Des Einen Werden ist des Anderen Untergang. Jedes Werden ist ein Verbrauchen und jenes, das verzehrt und auflöst, schafft dadurch die Grundlage für Wachstum. Mehr noch: das Abbauen ist ein Aufrichten, das Entstehende eine Demonstration des Niedergangs in unaufhebbarer Kontinuität. Sein und Nichtsein sind die zwei Seiten derselben Medaille. Daher konstatiert Aristoteles:

Man braucht aber nicht einmal ein Problem daraus zu machen, warum etwas wird, obwohl ständig Dinge verlorengehen. Denn so, wie man vom Vergehen schlechthin spricht, wenn etwas ins Unwahrnehmbare und d.h. ins Nichtsein entschwindet, so sehr sagt man dann auch, es *entstehe* schlechthin aus dem Nichtsein, wenn aus Unwahrnehmbaren. Sei es nun, daß man das Zugrundeliegende für etwas Seiendes nehme oder nicht, so *wird* das Betreffende doch aus Nichtseiendem. So daß es gleichermaßen sowohl aus Nichtseiendem wird wie auch in das Nichtseiende vergeht. Also hört es einleuchtender Weise nicht auf, denn das Werden ist ein Vergehen des Nichtseienden, das Vergehen aber ein Werden des Nichtseienden.⁴²³

Deshalb besteht Aristoteles auch auf dem fundamentalen Unterschied zwischen Werden und Veränderung. Das Entstehen kommt aus dem schlechthin Nichtseienden, da es im Vorgang des Werdens auf kein Zugrundeliegendes zurückgreifen kann, sondern seine Grundlage im Vorgang des Werdens besitzt, wohingegen in der Veränderung die zugrundeliegende Substanz erhalten bleibt.

421 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, *De gen. et cor.*, S. XX. Hervorhebung im Original.

422 Aristoteles, *De gen. et cor.*, I, 319a8-319a26.

423 Aristoteles, *De gen. et cor.*, I, 319a8-319a26.

Aristoteles' kleine Schrift steht dabei an einem Wendepunkt der Rezeption der aristotelischen Naturtheorie am Ende des 15. Jahrhunderts. So bemerkt Thomas Leinkauf:

In der Schule von Padua-Bologna findet anscheinend gegen Ende des 15. Jahrhunderts, mit Sicherheit jedoch zu Beginn des 16. Jahrhunderts, ein grundlegender Wechsel statt, der den Primat, der die Physiklektüre und -kommentierung traditionellerweise innehatte, ablöst durch den Primat der späteren Schriften, vor allem durch *De generatione et corruptione*, *De motu animalium* und den *Parva naturalia* [...]. In der Schrift *De generatione et corruptione* [...] ist zunächst Gegenstand der ‚möglicherweise wahrnehmbare Körper‘ (*corpus potentia sensibile*) als fundamentales Objekt der Sinneswahrnehmung, dann aber auch, ein Hauptproblem, der Oxforder und Pariser Schule, das Verhalten der Form (*forma*) bei Prozessen des Entstehens und Vergehens oder der qualitativen und quantitativen Veränderung (bleibt, wenn eine Elementarform, wenn sie innerhalb eines gemischten Seins bestand hat, diese auch dann bestehen, wenn dieses Sein vollständig *reduziert, remissum*, ist?).⁴²⁴

Aristoteles' Schrift wurde erstmals im Rahmen der großen von Aldo Manuzio verantworteten griechischen Werkausgabe ediert und erschien zwischen November 1495 und Juni 1498 in Venedig.⁴²⁵ Zu einer punktuellen Kenntnisnahme einiger Themen und Theoreme dieser aristotelischen Schrift respektive der aristotelischen Naturtheorie hätte Mantegna aller Wahrscheinlichkeit nach vornehmlich durch Giovanni Marcanova gelangen können, der zuerst in Padua und später in Bologna als Dozent für Naturphilosophie tätig war.⁴²⁶ Zum Zeitpunkt seines Todes im Jahr 1467 bildete noch die Kommentierung der Physik das Zentrum der europäischen Aristoteles-Rezeption. Dem Verzeichnis der in seiner Bibliothek befindlichen Schriften ist sowohl ein umfängliches Interesse an der Philosophie des Aristoteles und seiner scholastischen Kommentierung als auch eine humanistisch-antiquarische Leidenschaft an den Fragen seiner Zeit zur Antike zu entnehmen. So konstatiert Maria Cristina Vitali:

Mettere infatti in rilievo che, in un'epoca in cui il mondo umanistico e il mondo scolastico si raffrontavano aspramente come due antitetiche concezioni della realtà e dell'uomo, il Marcanova abbracciava tanto gli interessi di un filosofo scolastico, quanto quelli di un antiquario, significa implicitamente ammettere di trovarsi di fronte ad una personalità singolare.⁴²⁷

Was seine Beschäftigung mit der aristotelischen Philosophie betrifft, besaß Marcanova beispielsweise sowohl Abhandlungen und Aristoteles-Kommentare des Albertus Magnus zur naturphilosophischen Seelenlehre, zur Ethik und Meteorologie als auch den Kommentar Avicennas zu *De animalibus*, Thomas von Aquins *Questiones in Aristotelis de anima* sowie die *Expositio in*

424 Leinkauf 2017, S. 1421 – 1422. Hervorhebungen im Original.

425 Zur philologisch-kritischen Diskussion der für die verlorene Hauptdruckvorlage Manuzios infrage kommenden Quellen siehe die detaillierte Rekonstruktion der Überlieferungsgeschichte von *De generatione et corruptione* bei Rashed 2001, S. 311 – 314.

426 Zur akademischen Laufbahn sowie zu den humanistischen Studien und Netzwerken Marcanovas siehe Barile/Clarke/Nordio 2006, S. 177 – 214 und Barile 2011, S. 49-78. Zu dem sich in Marcanovas Bibliothek abbildenden Spektrum philosophisch-humanistischer Interessen siehe Vitali 1983.

427 Vitali 1983, S. 131.

de anima und die *Summa totius philosophiae naturalis* des Paolo Veneto. Hinzukommen Kompilationen aristotelischer Werke wie eine Handschrift des Titels *Aristotelis opera plurima* oder Abschriften von *De caelo et mundo*, der Physik und eben auch ein Kommentar des Aegidius Romanus, Schüler des Thomas von Aquin, zu *De generatione et corruptione*.⁴²⁸

Somit bildet Marcanova eine der wahrscheinlichsten Optionen, wenn es um die Frage geht, wie Mantegna als Künstler mit der Ideenwelt des oberitalienischen Aristotelismus in Berührung gekommen sein könnte.⁴²⁹ Das Zentrum ihres geistigen Austausches wird jedoch nicht die aristotelische Philosophie gebildet haben, da es vor allem Marcanovas epigrafische und antiquarische Studien waren, die das gemeinsame Interessenfeld definierten. So widmete Marcanova dem befreundeten und geschätzten Maler seine 1465 fertiggestellte *Collectio antiquitatum*, zu der ihr gemeinsamer Freund Felice Feliciano diverse zeichnerische Beiträge beigezeichnet hatte.⁴³⁰ Feliciano, Dichter alchemistischer Sonette, Epigrafiker und Kalligraf, widmete seinerseits Mantegna im Jahr 1463 seine Sammlung antiker Inschriften (*Epigrammata*).⁴³¹ Als lebendiger Ausdruck ihrer geteilten Antikenbegeisterung gilt die zweitägige Exkursion der Freunde an das Südufer des Gardasees im September 1464, während derer sie sich dem Studium von antiken Ruinen und Inschriften sowie deren Dokumentation widmeten. Im Zuge dieser gemeinsamen Unternehmung sollen sie es nicht bei dieser dokumentarischen Studienaktivität belassen, sondern sich selbst als antike Konsuln und Imperatoren kostümiert haben.⁴³²

So grundlegend das Inschriftenstudium und die Gespräche über antike Kunst- und Bauformen, Poesie und Alchemie innerhalb der Konstellation Mantegna-Marcanova-Feliciano zu veranschlagen sind,⁴³³ ist ein Austausch über die Sichtweisen antiker Philosophen auf die Natur als Gegenstand der Analyse, Betrachtung und Nachahmung ebenfalls denkbar. Schließlich werden Felicianos eigene alchemistische Interessen ihrerseits eine Reaktion und Kommentierung vonseiten des Mediziners und Dozenten für Naturphilosophie angeregt haben. Warum sollte ein Gelehrter wie Marcanova ausgerechnet sein eigenes offizielles Unterrichts- und Studienfeld gänzlich unerwähnt lassen? Bot sich doch Mantegna durch seine Freundschaft mit Marcanova eine der nicht eben häufig anzutreffenden Möglichkeiten, etwas über antike philosophische Naturkonzeptionen zu erfahren, um sich auf diese Weise der bewunderten Antike und ihren geistigen Horizonten näher zu wähen. Es fällt schwer zu glauben, dass Mantegna, der in so vielen Aspekten mit detaillierten und facettenreichen Erkundungen antiker Themen und Stoffe befasst war, an einem solchen Gespräch kein Interesse gehabt haben sollte, gerade auch wenn man bedenkt, wie sehr er sich als Maler seiner

428 Vitali 1983, S. 148, Nr. 12, Nr. 15, Nr. 17, Nr. 18, Nr. 29, Nr. 50, Nr. 60, Nr. 67, Nr. 22, Nr. 24, Nr. 27; Marc., lat. VI, 15 (2807), Marc., lat. VI, 19 (2487), Marc., lat. VI, 21 (2461), Marc., lat. VI, 23a (2662), Marc., lat. VI, 55 (2665), Marc., lat. VI, 123 (2464), Marc., lat. VI, 158 (2531), Marc., lat. VI, 170 (2563), Marc., lat. VI, 33 (2462), Marc., lat. VI, 37 (2663), Marc., lat. VI, 47 (3464).

429 Zu den jeweiligen Umständen und Gelegenheiten der Begegnungen zwischen Marcanova und Mantegna siehe die Belege und Indizienverweise bei Barile 2006.

430 Zu Marcanovas und Mantegnas jeweiligen Darstellungsabsichten respektive Inszenierungsinteressen bei der (Re-)Konstruktion der Antike im Feld künstlerisch-antiquarischer Imagination siehe Trippe 2010.

431 Siehe zu den alchemistischen Dichtungen Felicianos Welles 1982; hinsichtlich seiner humanistisch-antiquarischen Aktivitäten und Netzwerke im Umfeld des Cyriacus von Ancona siehe Mitchell 1961.

432 Die Beteiligung Marcanovas an dieser Exkursion ist nicht eindeutig belegt. Felicianos Exkursionsbericht ist lediglich die Teilnahme eines Giovanni Antenoreo zu entnehmen. Der Spitzname verweist auf einen paduanischen Kontext. Chambers/Martineau/Signorini 1992, S. 17 vermuten, dass es sich um Giovanni da Padova handeln könnte, einen Ingenieur in den Diensten der Gonzaga. An dem Ausflug nahm ebenfalls der humanistisch gebildete Maler Samuele da Tradate teil.

433 Grandi 2010.

privilegierten sozialen Position bewusst gewesen sein muss, vertrauten und auf gegenseitiger Wertschätzung basierenden Umgang mit einem Universitätsdozenten pflegen zu können.

Die Verbindungen dieser kleinen Schrift des Aristoteles und ihrer oberitalienischen Rezeption zu Mantegnas Werk bleiben zwar auch vor dem Hintergrund des Kontaktes zu Marcanova hypothetischer Natur, werfen aber dennoch ein erhellendes Licht auf seine Material- und Formsensibilität, die gerade dort zutage tritt, wo geformte und ungeformte, also durch menschliche Eingriffe gestaltete und naturwüchsige Objekte in transitorischen Formzonen konstelliert werden. Wie ließe sich dieser aristotelisch anmutende Zug erläutern? Wohl am Ehesten hinsichtlich der grundsätzlichen Aufmerksamkeit für die teils sehr ähnliche(n) Dynamik(en) einer Durchdringung oder Korrelation zwischen Belebtem/Beseeltem und unbelebter/unbeseelter Welt, das heißt hinsichtlich von Berührungspunkten zwischen einer philosophischen und einer künstlerischen Betrachtung und Interpretation der Natur als einer Grenzüberspielerin und unablässig wirk-samen Bühne von Metamorphosen und Transformationen. Was die aristotelische Philosophie in ihrem Ansatz der Naturbetrachtung von der platonischen unterscheidet und eben als den Materialerkundungen Mantegnas symptomatisch verwandte Sensibilität betrachtet werden kann, ist die theoretisch-empirische Durchdringung und Wahrnehmung der Natur als eines Schauplatzes von Transitionen, die durch Zweckursachen angestoßen werden.

Aristoteles befasst sich darum mit dem Phänomen der Bewegung, die von ihm als ein von Übergängen geprägter Prozess gedacht wird. Sie vereint unterschiedliche Zustände, denn zum einen ist sie selbst ein Seiendes, zum anderen ist sie als Akt des Seins noch unvollendet.⁴³⁴ Damit ist Bewegung ein Übergangsprozess, der Anteil am Möglichen sowie am Wirklichen hat, Nicht-mehr-Seiendes und Noch-nicht-Seiendes korreliert, weshalb das Bewegte durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Zustände bestimmt ist. In gewisser Hinsicht liegt es nur potentiell vor, in anderer ist es jedoch bereits aktuell respektive verwirklicht.

5.1.1 Das Steinerne und der Stein: *dynamis* und *energeia* als Konstituenten einer morphologischen Dramaturgie des zum Leben erwachenden Steins

Aristoteles' naturphilosophisches Denken verknüpft die systematische Erfassung (und Definition) der Qualitäten der belebten und der unbelebten Welt mit dem Befund einer lebendigen Kommunikation zwischen den Seinsprinzipien der Materie auf der Grundlage potentieller und aktueller Vermögensbildungen und Wirklichkeitsressourcen. Die Natur ist der prozessuale Vollzugsraum, in dem die Interaktionen der *wirkenden* und *leidenden* Stoffe sowie der Kreislauf der elementischen Transformationen auf- und abtreten.

434 Seidl 2010, S. 203.

Die aristotelische Unterscheidung zwischen *dynamis* und *energeia* entspricht der Unterscheidung zwischen zwei Wirklichkeiten, durch die der Prozess der Transition bedingt ist. Die Natur ist der zentrale Transitionsprozess, durch den Möglichkeit in Wirklichkeit überführt wird, der allerdings selbst noch unvollendet ist. Die erste Wirklichkeit ließe sich als Besitz eines Vermögens (*dynamis*) im Unterschied zur Ausübung eines Vermögens (*energeia*) definieren,⁴³⁵ während der Begriff der *kinesis* den Erwerb eines Vermögens bezeichnet. Aristoteles propagiert einen Primat der Aktivität und des Vollzugs in Hinsicht auf die Frage nach dem Wesen der Natur. Finale Vollendung und Verwirklichung der Natur vollziehen sich als *energeiai*, das heißt als Tätigkeit(en).

In Mantegnas Materialszenarien tritt zum Aspekt des sorgfältigen und glaubwürdigen morphologischen Zitats, der Nachahmung antiker Materialien und Handwerkskunst als historischen Praktiken, wie sie von Arnold Esch mit Blick auf Mantegnas gemaltes historisch vernarbtes Mauerwerk dargelegt wurden,⁴³⁶ ein weiterer Aspekt hinzu, der im semantischen Feld von *dynamis* und *energeia* verortet werden kann. Es handelt sich um das Vermögen des Steinernen, Trockenem, Harten und Spröden im Unterschied zu den eher fluiden Szenarien ihrer entfalteten Prozessualität, der Ausübung ihres Vermögens.

Es sei hier bewusst vom Steinernen und nicht vom Stein im Sinne eines konkreten, für sich vorkommenden Materials die Rede und zwar aus dem Grund, weil Mantegna nicht allein steinerne Objekte und deren Materialität imitiert, sondern ebenso Kleidung, Ornamente, Werkzeuge, Landschaften, Pflanzen sowie menschliche und tierische Körper und Physiognomien als an der Idee des Steinernen partizipierend darstellt. Will man verstehen, was Stein als Dispositiv bedeutet, muss man bedenken, dass Mantegna nicht nur reale oder fiktive Steinsorten malt, sondern vom Steinernen her die Materialität der Dinge und Wesen im Bild entwirft und *porträtiert*.

Daher besteht der Reiz und die nachhaltige Faszination der Malerei Mantegnas zu einem wesentlichen Teil darin, dass ihre Lebendigkeit, ihr Detailreichtum und die Intensität ihrer Figurenpräsenz gerade aus der künstlerisch-strategischen Allgegenwart einer Versteinerung herrühren, die zurück in die Verlebendigung strebt. Mantegnas Figurenauffassung mag von der antiken Reliefkunst abgeschaut sein, ihre *dynamis*, vor allem ihr Vermögen, Textur als narrative Instanz zu etablieren, ihr innerbildliches Springen über materielle und mediale Grenzen hinweg, basiert auf einem Kippen dieses Effektes. Nicht die Erstarrung der Figur und ihr hieratisches Zurschaustellen antiker Souveränität und Kunstschönheit markiert die *energeia* oder das *telos* seiner Malerei, sondern die Möglichkeit des zum Leben erwachenden Steins.

Mantegnas Malerei erweckt den Eindruck, als habe sie sich der Idee des Steins als eines transitorischen Feldes der Natur, einer spezifischen Matrix und Äußerungsform ihrer unablässig wirksamen, schöpferischen Eigentätigkeiten angenommen. Mantegnas Materialinszenierungen sind gerade dort von aristotelisch zu nennender Raffinesse, wo sie aus dem Elementischen zu argumentieren scheinen, um Potentiale und Verbindungen zwischen scheinbar Verschiedenem darzulegen oder zumindest anzudeuten. Hierin sind vor allem Aristoteles' Bemerkungen zum

435 Müller 2006a, S. 25.

436 Esch 1984.

Trockenen, Harten und Spröden erhellend, die in *De generatione et corruptione* durch seine Ausführungen zu den vier Elementen vorbereitet werden, die untereinander wirkungs- und leidensfähig sind, sich zu mischen und ineinander zu verwandeln vermögen.⁴³⁷

Die ihnen zukommenden Qualitäten bestimmt Aristoteles in Hinsicht auf ihre jeweilige Wirkungs- und Leidensfähigkeit. Ist nass „das durch eigene Grenzen Unbestimmte, doch Geschmeidige für sie“, zeichnet sich trocken eben dadurch aus, „das zwar Scharfumrissene durch eigene Grenze, jedoch Ungeschmeidige“ zu sein.⁴³⁸ Demzufolge ist hinsichtlich seiner graduellen Eignung zur Füllung das Dünne dem Nassen, das Dicke dem Trockenen wie in einer Abstammungslinie zuzuordnen. „Hinwiederum das Leimige“, fährt Aristoteles fort, „ist vom Nassen (denn leimig ist Nasses in bestimmter Beschaffenheit, wie z.B. Olivenöl), das Spröde aber vom Trockenen; denn spröde ist das völlig Trockene, so daß es auch erstarrt ist durch das Fehlen von Nässe.“⁴³⁹

Die Konzeptualisierung der Qualitäten des Trockenen unter dem Aspekt seines Beraubtseins beziehungsweise seines Grades der Erstarrung durch Mangel an Nässe und Geschmeidigkeit lässt sich auch als Charakteristikum der Topografien Mantegnas identifizieren. Doch bei Mantegna unterhalten die mineralischen Strukturen und ausgezehrten Böden nach wie vor Beziehungen zu den dynamischen Eigenschaften der Nässe oder Feuchte. Die Lebendigkeit der Fels- und Steinlandschaften rührt nicht zuletzt daher, dass es der Maler versteht, dem Erstarren die Anmutung des einstmaligen Bewegten und zu neuem Leben Erwachenden zu verleihen. Dies gelingt ihm, indem er den Stein formal nicht isoliert und als das ganz Andere der übrigen belebten Natur darstellt, sondern ihn Spuren des Wachstums, der Veränderung und Berührung zur Schau tragen lässt und ihn buchstäblich flächendeckend als Dispositiv einsetzt. Genauer gesagt, muss es nicht immer Steinmaterialität sein. Es geht vielmehr um die leitmotivisch und stilbildend umgesetzte Formkraft des Trockenen, Harten und Spröden, seinen geistigen und künstlerischen Entwurf als Träger einer revitalisierenden Latenz.

In einer anderen Hinsicht lassen sich die „ruhigen, klaren Bildräume und monumentalen Figuren Mantegnas“⁴⁴⁰ besonders fruchtbar im Kontext des Verhältnisses von dynamis und *energeia* betrachten. Diese Behauptung mag irritieren, da die stark auf skulpturale und statuarische Effekte bedachte Figurenzeichnung und Oberflächenbehandlung, das würdevoll Unbewegte, seit Vasaris Schilderung der Squarcione-Kontroverse gleichsam topisch geworden ist und zur Charakterisierung von Mantegnas Antikenpathos bis heute herangezogen wird.

Mantegnas Malerei ist hinsichtlich ihres inszenatorischen Credo von aristotelischer Radikalität und Konsequenz. Alles wird Stein, damit alles als Triumph des Lebens in seiner Würde, Schönheit und Souveränität eben auch als Triumph der Malerei erscheinen kann. Vom antiken Stein zu lernen, heißt für Mantegna die Textur als Akteur zu begreifen. Als Maler vom Stein zu lernen, erfordert zudem, ihm nicht nur etwas abzuschauen, sondern ihm auch etwas zu verleihen. Das har-

437 Aristoteles, *De. gen. et cor.*, II, 329b.

438 Aristoteles, *De. gen. et cor.*, II, 329b.

439 Aristoteles, *De. gen. et cor.*, II, 330a.

440 Altcapenberg 1995, S. 58.

te Lineament, die Allgegenwart des *relievo* bei der Darstellung belebter und unbelebter Körper, wird aufgefangen und modifiziert durch eine zarte, weiche Auffassung von Materialitätsgrenzen, die von innen nach außen dringt. In den folgenden exemplarischen Werkanalysen sollen diese Aspekte eines organischen Subtextes der Formauffassung und der Materialinszenierung thematisiert werden, deren bevorzugtes narrativ-strategisches Instrument die Andeutung von Latenzen, Übergängen und Verwandtschaften ist, die das Unbewegte mit dem Bewegten, das Leblose mit dem Lebendigen, das Gewachsene mit dem Geschaffenen verbindet. Bevor der Fokus der Analyse auf Mantegnas Gemälde *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* gerichtet werden soll, gilt es ein paar weitere fruchtbare Steinzonen in seinem Oevre zu thematisieren.

5.1.2 Der steinerne Garten von Gethsemane

In den Gethsemane-Darstellungen dominiert die dramaturgisch klug kalkulierte, szenische Verschränkung von Steinwüste und städtischer Architektur. In der Londoner Version ist der Garten ein Ödland, eine Feste der Verzweigung und der Einsamkeit, in der Christus von den schlafenden Jüngern mit seinen Ängsten allein gelassen vom blanken Fels *umspült* und erhoben wird (siehe Abb. 102). Es ist eine steinerne Insel, ein Hybrid aus Betbank und Altar.

Mantegna hat Christus, der kniend und betend den die Leidenswerkzeuge präsentierenden Engeln zugewandt ist, im Hintergrund einen spiralförmig sich gen Himmel schraubenden Kalvarienberg zugeordnet. Man muss hier von einer Zuordnung sprechen, denn zu augenfällig ist die kompositorisch gewollte Nähe und die dadurch implizierte Analogisierung der Vertikalen des Oberkörpers Christi und jener des mineralischen Objektes. Dieser Berg ist der Ort, zu dem Christus sein Kreuz tragen und auf dem er gekreuzigt werden wird. Noch fehlen auf ihm die drei Kreuze, die sich beispielsweise in einer *Pietà Cosmè Turas* bereits im Hintergrund auf ihm erheben und keinen Zweifel an der Identität des Ortes aufkommen lassen (Abb. 47). Ausgezehrt und unwirtlich sind die Gethsemane-Landschaften Mantegnas, vor allem ihre Felsenbühnen. Doch zeigt der Maler diesen harten, trockenen Boden nicht als gänzlich toten, sondern hinterlegt, wie im Falle seines Gethsemane-Gemäldes aus den späten 1450er Jahren, Indizien für seine latente Fruchtbarkeit und die Möglichkeit einer Rückkehr respektive Erneuerung des Lebens (Abb. 48). Bei diesen Indizien handelt es sich um die Früchte tragenden schlanken Bäume, welche die Figur des Betenden rahmen. Es sind Zitronen und Orangen, Symbolfrüchte (und -farben) der Auferstehung und des Segens der Fruchtbarkeit.⁴⁴¹ Fels und Baumwuchs bezeugen die Ankündigung der unvermeidlichen Passion durch den Engel, der den Kelch herbeiträgt und es ist weder ein Zufall noch allein aus der ikonografischen Darstellungskonvention begründbar, dass Mantegna auf sie zurückgreift. Mag die Auferstehungssymbolik die Auswahl der Früchte vorgegeben haben, so verleiht Mantegna dem Thema doch erst durch seine spezifische Gestaltungsweise eine unverwechselbare Anmutung. Der Baum an der rechten Bildseite ist direkt am Felsenaltar platziert. Mantegna will

⁴⁴¹ Vogel 2014, S. 51.

darauf hinweisen, dass dieser Baum in unmittelbarer Nähe zu dem durch seine auffälligen, kubischen Segmente anteilig wie skulptiert erscheinenden Objekt gewachsen ist und diesem Boden, dem auch der Stein zugehört, genug ernährende Säfte abgewinnen konnte, um sich entwickeln zu können. Es sind auch nicht ein paar kümmerliche Zitronen, die er trägt, sondern große und schwere, umgeben vom dichtem Blattwuchs, der ebenfalls von vollem satten Wachstum kündigt, nicht zuletzt im Verhältnis zu dem schmalen Baumstamm, der diese Fülle durch die Aufnahme der Nährstoffe hervorzubringen vermochte.

Diese unwahrscheinliche, üppige Fruchtbarkeit wird erst durch den Kontrast zum umgebenden kargen Felsland offensichtlich. Dass Christus selbst in ein grünes Übergewand gehüllt ist und



Abb. 47: Cosmè Tura: Pietà, 1460, Tempera und Öl auf Holz, 47,7 × 33,5 cm, Museo Correr, Venedig

auch das Gefieder des Engels diesen Farbton aufweist, betont eigens die im Gethsemane-Thema angelegte Ambivalenz aus nahendem Schmerz und Leiden, der Passion und dem Heilstod am Kreuz, der schließlich zu Erneuerung und Freiheit führen wird. Das religiöse Bildsujet, vor allem die Passionsikonografie, bietet ein breites Spektrum an ambivalenten Materialinszenierungen und Materialsymboliken, die beides auszudrücken vermögen: den Tod und das Leben beziehungs-



Abb. 48: Andrea Mantegna: Christus am Ölberg, 1459, linke Predellatafel des San Zeno-Altarbildes, Tempera auf Holz, 71,1 × 93,7 cm, Musée des Beaux-Arts, Tours

weise die Fruchtbarkeit, die aus dem Sterben entspringt.⁴⁴²

Für Mantegnas Bilderfindungen und Materialästhetiken, und dies gilt ebenso für viele seiner Zeitgenossen, zählt jedoch nicht allein das, was durch exegetische Traditionen und Allegoresen vorgegeben und legitimiert ist. In diese für sich genommen statischen Materialallegoresen führen die Maler ihre eigene Auffassung des Stoffes ein und prägen sie um zu Sinnbildern und Reflexionsräumen ihrer Kunst.⁴⁴³ Mantegnas Kunst ist eine Kunst der Emanation und Latenz, der Erweckung des Steins zu neuem Leben und dies eben nicht im Medium der Skulptur, sondern im Medium der Malerei, die wiederum in mehr als nur metaphorischer Hinsicht eine Kunst auf der Basis von Verflüssigung, Mischung und Verhärtung ist.⁴⁴⁴ Ihr Schöpferum bedarf der Anfertigung und Beschaffung von Pigmenten, die gemahlen, mit Bindemitteln versehen und gemischt werden müssen, um die materielle, fluide und damit formbare Grundlage ihrer Gestaltungen auf der Leinwand zu bilden. Aristotelisch gesprochen: ihrer Überführung von Materialursachen in Formursachen. Hinsichtlich des Aktes der Mischung ist dabei die von Aristoteles thematisierte Unterscheidung zwischen der Mischung und dem Mischbaren von Interesse.

Leitend ist die Grundfrage, ob es tatsächlich Mischung gibt oder ob es sich dabei um eine Täu-

⁴⁴² Zur Auffassung des Kreuzes als (paradiesischem) Lebensbaum siehe Pfnür 1999; zum ikonografischen Variantenreichtum der Lebensbaumsymbolik in der mittelalterlichen europäischen Buchmalerei siehe Mazal 1988. Zu den Bildmotiven, Metaphern und Exegesen von Lebensbaum und Lebenswasser in altorientalischen Mythen siehe Wünsche 1905 sowie Winter 2005.

⁴⁴³ Siehe hierzu die exemplarischen Studien zur Auffassung der abendländischen Malerei als einer der Gattung des Dramas respondierenden Kunstform, ihre Erschließung von Bildbühnen und ihr *visibile parlare* bei Nagel 2009, S.15–75, S. 260–262.

⁴⁴⁴ Siehe hierzu Hall 1987 sowie Berger 1901.

schung handelt. Für Aristoteles ist nicht alles mit allem mischbar. Es muss Affinitäten geben auf der Grundlage gradueller Leidens- und Wirkungsfähigkeit, die bedingen, dass beide Komponenten einander anteilig verändern und gemäß ihrer Geschmeidigkeit im Mischungsprozess zueinander finden. Dabei ist entscheidend, dass das Mischbare nicht durch die Absenz von Gegensätzlichem bestimmt ist, sondern das Gegensätzliche stellt sicher, dass keine einseitige Leidensfähigkeit vorherrscht. Mischung basiert also auf bewahrten Gegensätzen, die eventuell auch eine erneute Trennung des Gemischten gestatten. Daraus schlussfolgert Aristoteles:

Somit ist klar, daß diejenigen Dinge mischungsfähig sind, die zu den Bewirkenden gehören und eine Gegensätzlichkeit beinhalten (denn die sind untereinander leidensfähig). [...] Wenn hingegen nur das eine von beiden leidensfähig ist oder dies in starkem Maße, während das andere fast gar nicht, so vermehrt sich das aus beiden Gemischte entweder gar nicht oder minimal, was etwa bei Kupfer und Zinn geschieht. Einige Dinge stammeln nämlich im Verhältnis zueinander und sind ambivalent [...].⁴⁴⁵

Mischung ist für Aristoteles dadurch charakterisiert, dass sie dann erfolgt, wenn die untereinander leidens- und wirkungsfähigen, beteiligten Komponenten „geschmeidig“ und demzufolge „leicht zu zerlegen“ sind, wobei sie eben als Gemischte quasi in zwei Zuständen vorliegen, nämlich „weder zugrundegegangen, wenn gemischt, noch weiter schlechthin dasselbe“.⁴⁴⁶ Mischung definiert Aristoteles als „Vereinigung von Mischbaren aufgrund von [beidseitiger, M.S.] Veränderung“.⁴⁴⁷ Sie ist ein schöpferischer Vorgang, da sie nicht einfach nur Bestehendes nebeneinander arrangiert, sondern durch die Vereinigung des Unterschiedlichen einen neuen *logos* hervorbringt.

In dieser Hinsicht ihres produktiven Ausgangs steht die aristotelische Sicht auf das Phänomen der Mischung in auffälligem Kontrast zu nahezu jeder anderen antiken philosophischen Lehre, denn dominierende Überzeugung war, dass etwas tatsächlich Neues niemals entstehen könne, weil alles nur Umformung eines im Grunde unwandelbaren, ewigen Substrats darstelle. Vor allem die zentrale Darlegung vom Werden schlechthin und Vergehen schlechthin als einem permanenten Zugleich und der damit behauptete radikale (prinzipielle) Unterschied zwischen Entstehung und Veränderung finden auch in der Frühen Neuzeit kaum Beachtung.⁴⁴⁸ Thomas Buchheim erläutert diesen Umstand, der Aristoteles' philosophischer Position ein Alleinstellungsmerkmal verleiht, wie folgt:

Er [Aristoteles, M.S.] macht deutlich, daß Mischung im echten Sinn von bloßen

445 Aristoteles, De. gen. et cor., I, 328a23 – 328b.

446 Aristoteles, De. gen. et cor., I, 328b.

447 Aristoteles, De. gen. et cor., I, 328b.

448 Hinsichtlich der frühneuzeitlichen Rezeption von De generatione et corruptione siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, ÜWuV, S. 171: „Im Vordergrund des Interesses stehen fast durchwegs nicht die Vorgänge des Werdens und Vergehens als vielmehr die Ausbuchstabierung und Weiterentwicklung der Vier-Elementen-Lehre in der Medizin und Anthropologie, zusätzlich gestützt auf das IV. Buch der Meteorologie. Entsprechend wird auch über die Begriffe der Vermischung, Scheidung und Vermengung der Stoffe in den Körpern, weiter des Wachstums und der Ernährung und die dabei vor sich gehenden Veränderungen, Wirkungen und Leiden aller Art in der Berührung viel diskutiert und versucht, wissenschaftliche Verbesserung gegenüber Aristoteles zu erzielen. Über den zentralen Sachverhalt der Pragmatik, das schlichte und gerichtete Werden in seiner unablässigen Existenz auf dem Rücken genauso permanenten Vergehens von anderem, wird dagegen kaum diskutiert, auch nicht in der arabischen und nur wenig in der späteren europäisch-christlichen Rezeption der Abhandlung – so als hätte man grundsätzlich andere Auffassungen über die Gründe des Auftretens, Daseins und Wiederabtretens substantieller Wirklichkeit.“

Vermengungen oder ‚Zusammensetzungen‘ diverser Art zu unterscheiden ist: Während im ersten Fall mit beiden vermischten Körpern eine Veränderung vor sich geht, werden bei Gemengen die unveränderten Körper nur kleinteilig nebeneinandergesetzt. Die besagte beidseitige Veränderung im Falle einer echten Mischung hat zur Folge, daß die einfachen Eigenschaften der beteiligten Grundstoffe zu gewissen komplexen Eigenschaften des gemeinsamen Stoffes (der Mischung) integriert werden. Diese komplexen Eigenschaften sind bestimmte quantitative Verhältnisse ihrer intensiven Größe, in denen die Ausgangseigenschaften einer stabil bleibenden Ordnung eingefügt werden – Verhältnisseigenschaften, die anschließend den gesamten gemischten Stoff als einen gleichmäßig bestimmten ‚Homoioimer‘ kennzeichnen.⁴⁴⁹

Der Künstler, ob Maler oder Bildhauer, übernimmt die Rolle des Urhebers einer externen Formursache. Er verleiht der ungestalteten, aber leidensfähigen Materie eine Form. Hier gilt es jedoch sorgfältig das Wie zu differenzieren, denn anders als der Bildhauer, der die Materie durch Abschlagen oder Modellieren direkt formt, erzeugt der Maler die stimmige figürliche Illusion stückweise durch Umriss und Schichtung, indem er verschiedene Abschnitte der Leinwand bearbeitet, verschiedenen Zonen unterschiedliche Farben und tonale Übergänge oder Kontraste zuordnet. Die jeweiligen dargestellten Objekte nehmen dadurch Gestalt an, dass er Konturen definiert und Farbzonen festlegt, aus Akten der Begrenzung solche der Berührung aufbaut. Aus einer Vielzahl amorpher Einzelschauplätze konstituiert sich so durch die ordnende Hand des Malers, seinen *disegno* und seine kompositorische Übersicht, die Verteilung dieser für sich betrachtet abstrakten Farbzonen auf der Leinwand zu einem harmonisierenden Zusammenklang des Disparaten.⁴⁵⁰

Die Malerei vermag das Unverwandte und Verschiedene nebeneinander zu stellen. Doch mehr noch vermag sie es, das Ähnliche im Unähnlichen aufzuspüren und Beziehungen gerade dort aufzuzeigen oder nahezu legen, wo man sie nicht vermuten würde. Malerei ist Interpretation der Wirklichkeit im Dispositiv des Materials.⁴⁵¹ Mantegnas Malereien sind in ihren Details als Erkundungen von Materialität ernst zu nehmen. Als solche lassen sie sich jedenfalls betrachten und als solche besitzen sie eine Verbindung zu der Art und Weise, wie Aristoteles auf die Natur blickt, sie seinerseits porträtiert und in der Analyse zu durchdringen versucht.

449 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, *ÜWuV*, S. 162 – 163.

450 Zur Theorie und Begriffsgeschichte des *Disegno*-Konzeptes im hier intendierten semantischen Spektrum siehe Kemp 1974.

451 Werner Busch ist diversen Aspekten der künstlerischen Interpretation des Materials als eines Prozesses in der frühneuzeitlichen europäischen Malerei unter anderem am Beispiel der Malweisen Tizians und Rembrandts nachgegangen. Er thematisiert die materiellen sowie technischen Bedingungen der „Produktion von Sinn“ (S. 53) als auch die damit verbundene programmatische Offenlegung der Verfahrensweisen durch die Künstler selbst. Siehe Busch 2009, S. 91-121, S. 135 – 158.

5.1.3 Mantegnas *Brückenprofile* ODER Wie man einen Prozess porträtiert

Mantegnas Topografien, seine mineralischen Texturen und die leitende Poetik der Substitution, Verähnlichung und wechselseitigen Zitation von organischen und anorganischen Materien weisen eine ähnliche Sensibilität für den Prozesscharakter der Natur auf, die eben nicht als abgeschlossenes System, sondern als Transition, als andauernde Fortschreibung des Möglichen ins Wirkliche vorliegt.

Wollte man sich aus Aristoteles' *De generatione et corruptione* einen Begriff leihen, der das Sichfinden des Verschiedenen im Ähnlichen zum Ausdruck bringt und zur Kennzeichnung oder Umschreibung jener für Mantegna typischen Verähnlichung verschiedener Materialitäten dienen könnte, so müsste es jener des *symbolon* sein, den Thomas Buchheim ebenso folgerichtig wie anschaulich mit *Brückenprofil* übersetzt. Mit diesem Terminus beschreibt Aristoteles die Eigenschaft der Elemente, sich mit den anschlussfähigen Qualitäten ihres jeweiligen nächstverwandten Nachbarlements zu verbinden. Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass den Elementen die Tendenz zur Mischung inhärent ist:

z.B. ist das dem Feuer Ähnliche feuerförmig, aber nicht Feuer, und das der Luft (Ähnliche) luftförmig, und ebenso bei den anderen. Demgegenüber ist das Feuer eine Übersteigerung von Wärme, wie auch das Eis von Kälte; denn die Erstarrung und die Aufwallung sind gewisse Übersteigerungen, die eine von Kälte, die andere von Wärme.⁴⁵²

Feuer kann an Erde anschließen, Wasser hat Neigung und Vermögen, sich mit der Luft zu verbinden. Die Lehre von der wechselseitigen Verwandlung der Elemente besagt, „daß von Natur aus alles aus allem wird“, ⁴⁵³ ergänzt um die Einschränkung, dass diejenigen Elemente, die Verwandtschaft und Neigung zueinander besitzen, sich eben schneller verbinden als jene, die mehr Widerstände zu überwinden haben:

z.B. wenn aus Feuer Luft entsteht, indem das eine sich wandelt (denn das eine war warm und trocken, das andere warm und naß, so daß es, wenn das Trockene vom Nassen überwältigt ist, Luft sein wird) und wiederum aus Luft Wasser, wenn das Wärme vom Kalten überwältigt ist (denn das eine war warm und naß, das andere kalt und naß, so daß es durch Umwandlung des Warmen Wasser sein wird). Auf die gleiche Weise aber auch das Wasser Erde und aus Erde Feuer. Denn beides hat zu beidem Brückenprofile.⁴⁵⁴

452 Aristoteles, De gen. et cor., II, 330b.

453 Aristoteles, De gen. et cor., II, 331a.

454 Aristoteles, De gen. et cor., II, 331a.

Aus der Fähigkeit zum Anschluss durch die gemeinsame Qualität bei gleichzeitiger Überwältigung des Verschiedenen durch ein Dominierendes resultieren die diversen Szenarien der optionalen Verwandlungen. Die Elemente bewegen sich in zyklischen Konstellationen der partiellen und tendenziösen Überwältigung, sie gehen im Kreis und ahmen so ihrerseits, wie Aristoteles an Platon anschließend bemerkt, den ewigen Kreislauf der Gestirne nach.⁴⁵⁵ Die Transformation der elementaren Körper ineinander ist die dynamisch-prozessuale Grundrealität aller Materie. Es scheint daher nur konsequent, wenn Thomas Buchheim seine resümierenden Ausführungen zur zirkulären Dynamik elementischer Transformation bei Aristoteles unter Verwendung des Begriffs der Fluenz pointiert:

Man darf nicht verkennen, daß diese Sorte beständig vor sich gehenden Wandels zwischen den Elementen, der durch ihre allgemeine Durchmischung und die gegensätzlichen Wirkeigenschaften zustandekommt, selbst noch zur Beschreibung der Materialursachen des Werdens und Vergehens gerechnet wird. So findet sich also am Grunde allen Werdens und Vergehens auf der und um die Erde eine beständige ‚Fluenz‘ oder Instabilität der Materie, ohne die keine höheren oder komplexeren Gebilde aus der Materie entstehen könnten.⁴⁵⁶

Mantegnas Malerei und das, was in der vorliegenden Arbeit als deren morphologische Dramaturgie bezeichnet und untersucht wird, ist geprägt von Brückenprofilen eigener Art. Wie in den bisherigen Werkanalysen bereits dargelegt wurde, bilden die Formwiederholung, der damit einhergehende Material- und Medienwechsel (von Edelmetall zu Marmor, von Marmor zu Pflanze), die Verleihung organischer Qualitäten an ein anorganisches Material oder schlichtweg die formale Analogisierung zweier unterschiedlicher Körper und ihrer Eigenschaften einen wesentlichen Zug dieser Dramaturgie. Durch sie wird es möglich, dass unterschiedliche Dinge und Wesen auf ähnliche Weise wahrgenommen werden und dadurch Vergleichbarkeit impliziert wird. Dem Publikum werden Brückenprofile angeboten, die ihm das Fürmöglichhalten erleichtern sollen und das Aufmerksamwerden auf Beziehungen und Verwandtschaften des Dargestellten befördern.

Brückenprofile dienen der Aufmerksamkeitslenkung und poetischen Suggestion. Sie machen darauf aufmerksam, dass sich etwas verbinden soll und kann, weil es dazu veranlagt ist. Mantegna mischt materielle Zustände, er deutet durch verähnlichte Texturen latente Beziehungen an, manchmal sogar gemeinsame Geschichte und gemeinsamen Ursprung. Darin äußert sich auch ein Grundzug seines Verständnisses von Malerei. Sie ist die Kunst, welche die Dinge zum Sprechen bringt, indem sie ihre Texturen und Stoffe, ihr Wie und ihre Form sprechendes Bild werden lässt und ein Beziehungsgewebe andeutet. Im Zentrum steht die dynamis, das Vermögen, sich zu verbinden oder sich zu spiegeln, das heißt die Qualitäten des Einen in der Weise des Anderen anzudeuten oder gar zu bewahren.

⁴⁵⁵ Lippmann 1978 (1918), S. 318.

⁴⁵⁶ Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, UWuV, S. 163.

5.1.4 Die Kraft, die im Stein liegt. Naturphilosophische Theorien zur Entstehung von Mineralen und Metallen bei Aristoteles und Albertus Magnus

Alexander Perrig hat im Kontext seiner Erläuterung von einigen Bergentstehungstheorien im Quattrocento und im Zusammenhang auffälliger Felsformationen bei Mantegna die Genese der jeweiligen Strukturen mit bestimmten dominierenden Elementen in Verbindung gebracht, mit unterirdischen Winden und Feuern ebenso wie mit der Annahme der Existenz von Wasseradern, die platzen und ausbluten, was zur Bildung von Höhlen führt.⁴⁵⁷

Im Kontext einer Theorie der Erde als Organismus und Geburtshöhle, die von der Vorstellung eines unterirdischen Adern- und Venensystems getragen wird, sowie durch die naturkundliche These, der zufolge der Stein das Resultat einer zunehmenden Verdichtung und Erstarrung eines einstmals flüssigen mineralischen Stromes darstellt, wird auch die frühneuzeitliche Hinwendung zum Kraftbegriff für die Diskussion des historisch-semantischen Feldes der Steinaffinität Mantegnas relevant. Kraft bezeichnet ein Vermögen, etwas zu tun. Sie manifestiert sich in Wirkungen, die ihre Entfaltung als ein Sichtbares anzeigen, ohne jedoch mit dieser Vollzugsgestalt identisch zu sein. Kraft, sofern sie als ein in sich bleibendes Vermögen definiert wird, entzieht sich den Blicken. Ihr Vorhandensein muss durch das Auflesen und Deuten von Anzeichen bemerkt werden. Entscheidend ist in diesem Kontext, den Kraftbegriff als Relationsbegriff zu verwenden. Kraft besteht demnach nicht isoliert in einem Ding oder Geschehen, sondern steht im Austausch mit einem Netzwerk umgebender und affizierender Faktoren.⁴⁵⁸ Hatte Platon im zweiten Buch der *Politeia* die Überzeugung vertreten, dass jedem Seienden ein dieses auszeichnendes Vermögen, eine *dynamis* inhärent sei, welches es dazu befähigt, bestimmte Wirkungen und Tätigkeiten zu entfalten, greift Aristoteles diese definitorische Grundbestimmung auf und präzisiert sie.

Thomas Leinkauf hat ausgehend von Marsilio Ficinos Aufmerksamkeit für das Phänomen des *in ipsa mutatione esse stabilitas* diverse von Aristoteles und Platon inspirierte Entwicklungslinien des frühneuzeitlichen Kraft-Diskurses aufgezeigt und dargelegt, dass im 16. Jahrhundert der Kraftbegriff zusehends zu einem Feldbegriff ausgeweitet wurde, „zu einer *dynamis*, die das ganze Sein durchdringt und die die Differenzen in diesem Sein durch Intensität ihres Tätig- oder Aktivseins erzeugt“.⁴⁵⁹ Hinsichtlich der naturphilosophischen Hinwendung zum Stein bildet Aristoteles ebenfalls einen signifikanten Ausgangspunkt, hatte er doch selbst im dritten Buch seiner *Meteorologie* die Entstehung von Steinen auf die dynamische Interaktion der Elemente zurückgeführt, unter besonderer Beteiligung unterirdischer trockener und feuchter Dämpfe. Theophrast wiederum hat diese Annahmen zur Steinentstehung in Modifikation des Ansatzes seines Lehrers Aristoteles (und wie in der Forschung wiederholt vermutet, auch unter arbeitsteiliger Absprache

457 Perrig 1987.

458 Leinkauf 2018, S. 35.

459 Leinkauf 2018, S. 41.

mit diesem)⁴⁶⁰ auf alle vier Elemente ausgeweitet, wobei er Erde als zentrales Trägermedium, als Matrize mineralischer Genese veranschlagt, die durch die kontinuierliche Einwirkung von Wärme versteinert.

Generell hat Theophrast die Überlegungen aus Aristoteles' *Meteorologie* aufgegriffen und konzentriert seine Ausführungen zur Entstehung von Steinen auf Vorgänge des Zusammenfließens, der Filterung und der Verfestigung durch Hitze oder Kälte oder eine Kombination beider. Seinen Überlegungen wie auch denen seines Lehrers gingen die Erörterungen Platons zur Entstehung von Mineralen voraus, die dieser in seinem Timaios dargelegt hatte. Im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit den jeweiligen Qualitäten und Erscheinungsformen der Elemente ordnet er die schmelzbaren Stoffe dem Wasser zu, wie zum Beispiel die Metalle Gold und Kupfer, die aus großen einheitlichen Wasserteilchen bestehen. Deren Einheitlichkeit kommt wiederum dadurch zustande,

dass sie im Erdinneren durch Stein hindurchgeseiht wurden. Werden dagegen Teilchen des Elements Erde durch Wasser hindurchgeseiht und durch Luft komprimiert, dann bilden sich Steinmassen, und zwar entsteht bei intensiver Einwirkung von Feuer Ton, aus feineren Teilchen Natron oder Salz, die wasserlöslich sind.⁴⁶¹

Die Stoffe, die aus Erde und Wasser bestehen, sind in ihrer Beschaffenheit davon abhängig, ob der Wasseranteil oder der Erdanteil dominiert. Überwiegt in einem Stoff der Erdanteil gegenüber dem Wasseranteil ist es nicht mehr möglich, ihn durch Wasser zu lösen, sondern allein durch Feuer zu schmelzen. Um solche Stoffe handelt es sich Platon zufolge bei Glas und den schmelzbaren Steinen.

Für die mittelalterlichen Erörterungen der Steingeneses hat Avicenna eine wichtige theoretische Grundlage geschaffen, indem er in seiner Abhandlung *De congelatione et conglutinatione lapidum* eine *vis mineralis* proklamiert hat, welche die Umwandlung von Flüssigkeiten in Feststoffe bewirkt und in der Lage ist, Organismen versteinern zu lassen. Letzteres wird zur Erklärung der Existenz von Fossilien bemüht.

Von besonderer Relevanz und Autorität für die mittelalterlichen naturkundlich-naturphilosophischen Diskurse und Theoriebildungen, nicht zuletzt auch auf dem Feld der Alchemie und Metallurgie, sind die Ausführungen des Albertus Magnus in *De mineralibus*. Darin thematisiert Albertus die jeweilige materielle Beschaffenheit der Minerale, indem er zwischen festen opaken und flüssigen transparenten Zuständen unterscheidet. Die elementische Grundqualität, aus der sich die Natur des Steins ergibt, ist die Feuchte. Feuchtigkeit bindet verschiedene Materialien und schafft die Grundlage für deren potentielle Verdichtung und Transformation. Initiiert wird der eigentliche Entstehungsprozess jedoch nicht durch die Feuchtigkeit, sondern durch eine spezifische Kraft, die *virtus mineralis lapidis formativa*, deren Entfaltung an die Vorgabe des Ortes und der Sternensposition gekoppelt ist und demzufolge lage- und umweltspezifische Erzeugnisse zeitigt.⁴⁶²

460 Kullmann 2014, S. 66.

461 Weyer 2018, S. 65.

462 Rath 2019, S. 318. Zur Rezeption der avicennischen Annahme einer *vis lapidificativa* durch Albertus Magnus im Kontext der Erörterung der Fossilisierung von Tieren siehe Crombie 1995, S. 135–136.

Die Gestirne und ihre Bewegung nehmen Einfluss auf die Beziehungen, Annäherungen und Verbindungen der Elemente an bestimmten Orten und zu bestimmter Zeit. Es ist ein Dialog der Gestirne mit dem Erdkörper, vor allem mit seinen unterirdischen trockenen und feuchten Dämpfen. Albertus subsummiert Steine und Metalle unter die Kategorie der Minerale und geht von einem gemeinsamen genealogischen Feld aus, insofern Metalle in Steinen angelegt sein können, „as if the substance of stones were, so to speak, a place peculiarly suitable for the production of metals.“⁴⁶³ Albertus attestiert Metallen eine quasi-sexuelle Reproduktionsfähigkeit. Sein diesbezügliches Beispiel ist Schwefel, der über männlichen Samen (*masculus semen*) verfüge und fähig sei, seine Form einer passiven Materie einzuprägen. Da dem Quecksilber ein weibliches Geschlecht eignet, das es empfänglich macht für den befruchtenden Samen des Schwefels, bringt die Kombination beider Metalle, in Analogie zur sexuellen Vereinigung lebendiger Organismen, neue Metalle hervor. Die Konstellation der Gestirne tritt in einen Dialog mit der *virtus mineralis lapidis formativa* und den jeweiligen ortsspezifischen Umweltbedingungen, unter denen die beteiligten Stoffe aufeinandertreffen. Die Interaktion dieser Faktoren entscheidet darüber, welche Arten von Steinen und Metallen entstehen.⁴⁶⁴ Die Umweltbedingungen ergeben sich wiederum ihrerseits aus den jeweiligen Interaktionen der vorherrschenden elementischen Qualitäten mit den stellaren Konstellationen.

Die Entstehung von Steinen und Metallen ist für Albertus multifaktoriell bedingt und besagt, dass eben nicht jeder Stein oder jedes Metall an jedem Ort und zu jeder Zeit entstehen können. Darüber hinaus wird deutlich, dass Steine und Metalle ihrer Herkunft verpflichtet bleiben, insofern ihnen die geologische Spezifik des Ortes, an dem sie entstanden sind, eingeschrieben bleibt. Jeffrey Jerome Cohen hat diesen Zusammenhang mit Blick auf Albertus' Ausführungen wie folgt resümiert:

[...] every stone or metal transported into a new environment carries its indigenous ecology along with it, an abiding and emissive structuration. Stones are, in this way, rather like people, and *virtus* a version of geohumoralism. Just as stars and climate influence but do not wholly determine character, embodiment, and race, so stars and place (ecology in a vast sense: an environment that extends to the sidereal and descends to the elemental) influences but does not wholly predetermine lithic desire and force.⁴⁶⁵

463 Englische Übersetzung zitiert nach: Cohen 2015, S. 244.

464 Cohen 2015, S. 245.

465 Cohen 2015, S. 245.

Wenn Kraft die Welt des Seienden durchdringt und erfüllt, jede Möglichkeit von Bewegung und Entwicklung bedingt, hat der Stein an ihr Anteil. Dabei ist der Stein jedoch nicht allein als Endprodukt in den Blick zu nehmen, das unbeteiligt von Prozessen und Ereignissen *umflossen* wird, denn die Natur hört nicht auf, an und in ihm zu wirken.

Trotz seiner Härte, Dauerbarkeit und Festigkeit ist er dynamischen Ursprungs. Zwar lässt sich nicht beweisen, dass Mantegna von naturkundlichen Theorien über die Petrogenese und die Entstehung der Berge Kenntnis hatte, aber es ist bemerkenswert, wie programmatisch und kunstvoll er das Harte und Spröde dem Organischen, also dem Belebten und Wachsenden, durch Nachbarschaften annähert anstatt es in Konflikten und statischen Oppositionen als Unbeteiligtes und als das ganz Andere des Lebens zu isolieren. Nicht die Welt versteinert, sondern der Stein wird zum Leben erweckt, er erhält den Status einer unruhigen, quasi-organischen Entität.

Dieser zentrale Aspekt einer schöpferischen Unruhe im Stein und einer Permanenz des stückweisen, über lange Zeiträume vor sich gehenden Wandels steht nicht im Widerspruch zu der offensichtlichen Festigkeit und Dauerbarkeit des Materials, sondern bildet einen ergänzenden Akkord zu seiner Formgeschichte im dynamischen Haushalt der Elemente (und Atome).

5.2 Metamorphotische Potentiale und Tendenzen. Natürliche Erscheinungsformen (Fels, Wolke, Baum) als Imaginarien der Natur- und Kunstreflexion

Das Gemälde *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden* demonstriert eindrucksvoll Mantegnas Talent, Bewegung und Dynamik jenseits der primären Bildhandlung gerade dort zur Geltung zu bringen, wo augenscheinlich statische Szenarien vorherrschen (Abb. 49). Im Kontext der Erörterung des Kraftbegriffs als eines Relationsbegriffs und als eines zentralen mineralogisch-metallurgischen Terminus sowie im weiteren Rahmen einer Darlegung der metamorphotischen Potentiale in der Malerei Mantegnas ist das Verhältnis von Hauptszene zu Hintergrund hierbei von besonderem Interesse.

In Mantegnas zweitem Gemälde für das *studiolo* Isabella d'Estes, das zwischen 1500 und 1502 entstand, eilt Minerva kraftvoll ausschreitend und mit Brustpanzer und Helm geharnischt, ihren linken Arm, der mit einem Schild bewehrt ist, vorstreckend, in ihrer rechten Hand einen Speer führend, auf das dichte Gedränge an Personen in der Bildmitte und rechten Bildhälfte zu. Es handelt sich um das aufgestörte, schon teils in panischen Schrecken versetzte Gefolge einer ihrerseits von Minervas Entschlossenheit gänzlich unbeeindruckten weiblichen Figur, das im Begriff ist, vor der heranstürmenden Beschützerin der Tugenden die Flucht zu ergreifen. Jene auf dem Rücken eines Kentauren im ungerührten Kontrapost posierende nackte Frau wurde und wird in der Forschung vornehmlich als Venus identifiziert. Zu dieser Annahme gelangt man, sofern sie überhaupt zum Gegenstand einer Begründung gemacht wird, durch den Hinweis auf den goldenen Armreif, von dem zwei Perlen oder Edelsteine herabhängen und der ebenso von der vermeintlichen Venus im Parnass getragen wird.

Der von ihr geschulterte Bogen stellt wiederum kein Attribut der Venus dar und auch ihr grünes Tuch, das sie wie ein Segel aufspannt und mit dem sie beiläufig ihre Schamzone bedeckt, stellt keine Verbindung zur Isabella-Venus her, sondern betont farblich ihre Zugehörigkeit zu den Lastern. Es ist daher naheliegend, die Identität der Figur infrage zu stellen oder zu präzisieren. So vermutet beispielsweise Norbert Schneider eher eine *Luxuria* in der Figur.⁴⁶⁶ Diese Deutung spricht dabei nicht gegen eine Wahrnehmung der Figur als Venus, da hier die Tradition der „mittelalterlichen Allegorisierung der Göttin Venus als *Voluptas-Luxuria*“⁴⁶⁷ greifen würde. Da zudem in den Lasterzyklen des Mittelalters der *Luxuria* die Eule als Attribut zugewiesen wird, ließen sich die fliehenden, eulengesichtigen und geflügelten Eroten im Hintergrund als ein Hinweis darauf verstehen, dass es sich bei der weiblichen Figur auf dem Rücken des Kentauren um ihre Herrin

466 Schneider 2002, S. 46. Zur Identifikation der Venus mit *Luxuria* im Kontext hochmittelalterlicher Verhandlungen von Kunst und Schönheit siehe Hammer-Tugendhat 1987.

467 Mertens 1994, S. 61.

handelt.⁴⁶⁸ Besondere Evidenz kommt einer von Mario Equicola im Kontext eines Hymnus auf Minerva vorgetragenen Identifikation von Venus mit Luxuria zu.⁴⁶⁹ Auch der von ihr geschulterte Bogen legt eine Deutung als Venus-Luxuria nahe beziehungsweise als einer negativ konnotierten Frau Venus respektive Frau Welt. Susanne Blöcker hat in ihrer Studie zur Darstellung der sieben Todsünden auf diese Übernahme eines Amor-Attributes durch Luxuria hingewiesen.⁴⁷⁰ Demzufolge stünden die beiden Venus-Figuren der Gemälde Mantegnas in einem programmatischen Konflikt, nämlich jenem zwischen der guten und der schlechten, der harmonisierenden und der verderblichen Liebe. Der Kentaur (wie auch der Satyr) unterstützt aufgrund seiner symbolischen Nähe zu Themen wie Wollust und zügelloser Triebhaftigkeit den Status seiner Herrin als einer versklavenden Venus-Luxuria.



Abb. 49: Andrea Mantegna: Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden, 1500–1502, Eitempera auf Leinwand, 159 × 192 cm, Musée du Louvre, Paris

468 Holl 1971, S. 123.

469 Verheyen 1971, S. 39.

470 Blöcker 1993, S. 121. Zum Motiv des geflügelten weiblichen Amor respektive zur Darstellung der Venus als Pfeil und Bogen führende Manifestation einer amor carnalis siehe Harms 2007, S. 37 sowie Lutz 1990, S. 285.

Die in diesem Gemälde Mantegnas gezeigte Vertreibung der Venus und ihr Konflikt mit Minerva bilden jedoch keinen Widerspruch zu ihrem herrscherlichen, freudig begrüßten und festlich zelebrierten Auftreten im *Parnass*. Stattdessen ist davon auszugehen, dass Isabella d'Este die gemalte Minerva als Verbündete der guten Parnass-Venus verstanden und sich selbst mit Minerva identifiziert wissen wollte. Demzufolge wäre die Venus-Luxuria konsequenterweise die Darstellung der „schönen Bösen“,⁴⁷¹ das heißt in diesem Fall einer Venus, die, da sie sich gegen Minerva und damit gegen die charakterliche, sittlich-moralische und geistige Stärke fördernden Künste, Tugenden und Wissenschaften gewandt hat, ihre noble Natur verleugnet und nicht länger als Herrin der Musen firmiert, sondern zur Herrin der Laster herabgesunken ist. Statt mit Mars in exponierter Einheit zu triumphieren, muss sie in die Sümpfe fliehen und die Gesellschaft der Musen, Apollos und Merkurs entbehren.

Dennoch ist sie keine entstellte Figur, deren äußere Deformationen, wie bei den sie umgebenden Lastern, ihre innere Verderbtheit und Verrottung zum Ausdruck bringen sollen. Sie bleibt schön und anmutig, selbst im Augenblick des Rückzugs. Zugleich wird deutlich, dass Schönheit allein, als bloß äußerliches physisches Merkmal, keinen absoluten Wert darstellt. Erst in Verbindung mit einer umfassenden Gestaltung und Durchbildung des Charakters und des Geistes durch den Einfluss und das Exerzitium der Künste und Wissenschaften wird Schönheit verliehen oder die Gabe der körperlichen Schönheit durch jene der geistigen Anmut und Schönheit komplettiert. Auch hier wird erneut ersichtlich, dass der Ort, an dem sich diese humanistische Überzeugung manifestiert, das *studiolo* ist, Isabellas Helikon-Äquivalent, in dem sie selbst als zehnte Muse und gute Venus zelebriert wird, während sie sich zugleich als Schützling und Alliierte Minervas zu erkennen gibt.

Die Wucht, mit der Minerva nun im nächsten Augenblick auf diese Versammlung der Laster aufzuprallen scheint, hat Mantegna durch direkte und indirekte Andeutungen von Kraftpotentialen gestaltet (Abb. 50). Zum einen ist Minerva in Bewegung gezeigt, genauer gesagt in jenem Augenblick, da sie für die Konfrontation bereits (und damit außerhalb des Bildausschnitts) Anlauf genommen und einen Bogen der Buchsbaumarkaden durchschritten hat, sodass die physische Kollision mit den lasterhaften *Invasoren* unmittelbar bevorsteht. Während ihr linker, schildbewehrter Arm schwungvoll in die Horizontale strebt und die Fliehenden vor sich hertreibt, schwingt ihr rechter Arm in gegenläufiger Richtung stabilisierend zurück, dabei die parallel zum Körper ausgerichtete Lanze wie zum Ausgleich der Bewegung und zum Zwecke das Gleichgewicht zu erhalten, schräg den Fliehenden zuneigend.



Abb. 50: Detail aus Abbildung 49

471 Zur komplexen Verschaltung von geschlechterspezifischen Erwartungshaltungen, Macht-, Repräsentations- und Besitzansprüchen in Aktdarstellungen der frühneuzeitlichen italienischen Malerei am Beispiel einer proklamierten Unvereinbarkeit von *bonum* und *pulchritudine* im Sitten- und Tugenddiskurs der Zeit und deren Beitrag zur sozialen Klassifizierung von Frauen und Weiblichkeit siehe Flemming 1997, S. 318 – 340.

Der durch die gegenläufigen Bewegungsrichtungen ihrer Extremitäten in leichte Torsion gebrachte Oberkörper ist von gelben Stoffen umhüllt, die der Kriegerin Bewegungsfreiheit ermöglichen, woran selbst der Brustpanzer nichts ändert, der nicht etwa als schwere Masse, sondern als filigrane, dünne Schmiedearbeit seiner Trägerin anliegt. Dasselbe gilt für ihren Schild, der als hauchdünnes Oval noch knapp von dem abgebrochenen Lanzenstab überschritten wird. Das einzige, was an der Erscheinung Minervas schwer und kompakt anmutet, ist die Draperie jener Gewandpartien, die sich ab Hüfthöhe aufgeworfen haben. In sie scheint der Wind gefahren zu sein, die unsichtbare Kraft, deren Wirken sich in den markanten Modellierungen der Gewandfalten manifestiert. Wie bei Mantegna nicht anders zu erwarten, sind es keine zarten wellengleichen Faltenverläufe, sondern harte Stauchungen, eher skulptiert als modelliert, die sich entlang der Kontur des rechten Beines verdichten und in den antikisierenden Nassfalten des die Beine überfließenden Gewandes einen nicht minder harten Formimpuls zur Seite gestellt bekommen.

Es ist zu vermuten, dass Minerva nicht erst soeben auf das lasterhafte Gefolge der Venus-Luxuria gestoßen ist, sondern sie bereits durch den eigentlichen Garten verfolgt und nun an dessen Grenze getrieben hat. Ein Indiz für diese Vorgeschichte der Verfolgung bietet die abgebrochene Lanzenspitze, die am Boden ein Stückchen hinter der vorbeieilenden Minerva liegt und auf eine Konfrontation verweist, die in der jüngsten Vergangenheit und eben im Akt einer Bewegung und Kräfteentladung stattgefunden haben muss. Von links nach rechts, vom feingliedrigen, im Stillstand anmutigen Daphnebaum, der seine Astarme y-förmig emporstreckt, zur stürmenden Minerva, von dort weiter zum bewegungsreichen Hauptakkord der mit ihren Kindern fliehenden Satyrmutter, einer Gruppe von sechs davonfliegenden Eroten und zwei weiblichen laufenden Figuren (eine mit Pfeilköcher und Bogen ausgestattet, die andere eine erloschene Fackel in den Händen haltend), allein unterbrochen durch den Kontrapunkt der in sich ruhenden, uneindruckten Venus, bis zu den ins Wasser watenden und getragenen Personifikationen diverser Laster, lässt Mantegna den kompositorischen und dramaturgischen Bogen verlaufen. Dessen Endpunkt ist durch die Fußsohlen der fettleibigen Personifikation der *ignorantia* markiert. Bewegung und Kraft werden als ein energetisches Band sich fortsetzender beziehungsweise sich übertragender Potentiale durch eine Vielfalt an Bewegungsmotiven und Haltungen vorgeführt.

Die für Mantegna untypische Drängung der Figuren, überhaupt die im Verhältnis zum Bildraum überbordende Vielzahl an Personal, die vermutlich nicht zuletzt auf die Vorgabe Isabella d'Estes oder ihres humanistischen Beraters zurückzuführen ist, nötigten den Künstler zu einer sehr dichten, schon beinahe unvorteilhaften Komposition. Umso besser jedoch gelingt es Mantegna, diesem *horror vacui* und der Handlungsdichte die Bewegungsrichtungen und -potentiale der Akteure der oberen Bildhälfte in ausgewogener Choreografie zu kontrapunktieren. Dadurch gewinnt die obere Bildhälfte im Unterschied zur unteren Sequenz an Luftigkeit und Weite. Ist das Spiel von *dynamis* und *energeia* im Garten selbst eines der Körper, der Gesten und der textilen Stoffe, verteilt Mantegna in der oberen Bildhälfte die Intensität der Bewegungen auf den ein metamorphotisches Potential zur Geltung bringenden Dreiklang aus Pflanze, Felsmassiv und Wolke. Wie schon in der unteren Bildhälfte gestaltet Mantegna auch hier die Bewegung bogenförmig von links nach rechts, wobei diesmal der Anstieg des beschriebenen Bogens weitaus steiler verläuft. Als kompositorischer Kontrapunkt und harmonisierender Ausgleich wird die Schubkraft der Bewegungsrichtung auf wenige Akteure verteilt, wodurch zum einen eine geringere

Dichte an Handelnden, zum anderen und damit einhergehend der einzelne Akteur mehr Raum erhält. Die Rezipient:innen können der kompositorischen Linie ruhigen Auges folgen. Der Dichte und Vielfalt wird formal die Entzerrung und Weitung gegenübergestellt. Auf diese Weise bewahrt Mantegna das Gemälde vor einem Kollaps durch die dynamische Überfrachtung des Bildraumes.

Diese gegenläufige und doch dem Geschehen im Garten antwortende Dramaturgie nimmt dabei folgenden Verlauf: Der Stamm des Daphnebaums ragt mit seiner mächtigen dichten Krone aus feinen, schmalen Blättern über den höchsten Punkt der Gartenarkatur hinaus. Diese Baumkrone ist gleichsam abschüssig und in die Schräge geneigt, sie folgt der orthogonal bildeinwärts verlaufenden Arkatur. Ihr oberes Ende jedoch neigt sich entgegen dieser Schräge nach oben. Zwei Auswüchse der Baumkrone neigen sich in einer leichten Kurve nach rechts. Wie durch einen maskierten Fingerzeig im Bild scheint dieses Neigen von dem die Hauptszene hinterfangenden Felsmassiv aufgenommen zu werden. Während sich am linken Bildrand im Hintergrund der Baumkrone der Felsen als eine kompakte Masse präsentiert, deren Kontur mit jener der Baumkrone konvergiert, klafft rechts davon ein v-förmiger Gesteinsriss, an den sich eine unregelmäßig zerklüftete Struktur anschließt, gleichsam ausfransend und wie der Auswuchs der Baumkrone nach rechts neigend. Diese Neigung, die wie ein Zeigen und Deuten anmutet, wird außerdem dadurch akzentuiert, dass unterhalb dieser Struktur zwei weitere, aber kleinere Auskragungen der Felsenkontur in den Himmel und damit auf die Wolken weisen, die sich an jener Stelle formiert haben.

Wie schon im Wiener Sebastian nutzt Mantegna auch hier die Wolke als wandlungsfähiges Bildobjekt, als Medium einer Emanation gestaltender Kräfte, die in der Natur selbst liegen und sie Bilder erschaffen lassen.⁴⁷² Diesmal handelt es sich um vier Gesichter beziehungsweise physiognomische Profile. Die ersten drei haben sich in der obersten und größten Formation gebildet (Abb. 51). Aus den dicht gestaffelten Wolkenmassen haben sich ihre Konturen mit unterschiedlicher



Abb. 51: Detail aus Abbildung 49

Deutlichkeit abgehoben. Nur das äußerste Wolkengesicht ist vollständig erkennbar und am deutlichsten modelliert, das zweite wird zum Großteil vom ersten verdeckt und bleibt auf die Andeutung von Kinn, Mund und Nasenrücken reduziert. Ihm gegenüber und etwas erhöht lässt sich dann schließlich das dritte Profil ausfindig machen. Es befindet sich im Schatten und erscheint daher dunkler abgehoben von den umgebenden, im Licht liegenden Wolkenmassen.

Das vierte Wolkengesicht manifestiert sich in der untersten Wolkenformation, die direkt über der bildparallel verlaufenden Arkade die zentrale vertikale Bildachse überschneidet. Die Achse selbst fällt in eins mit dem Schnittpunkt zweier Arkadenbögen, zwischen denen, wie auch bei den angrenzenden, ein Zitrusbaum wächst. Rechts von diesem, etwa auf Höhe seiner Spitze erscheint

⁴⁷² Janson 1961.

das vierte Gesicht im Profil. Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob es sich um eine weibliche oder männliche Physiognomie handeln soll. Es scheint sich eher um die kindlichen, geschlechtsneutralen Züge eines Putto oder Eros zu handeln. Seine Emanation aus einer Wolkenmasse bringt ihn in direkte Nähe zu den Elementen Wasser und Luft. In Anbetracht seiner Physiognomie und des Mediums seines Erscheinens drängt sich die Assoziation mit dem ikonografischen Typus der aus den vier Himmelsrichtungen wehenden Winde auf, wie sie beispielsweise noch in einem Holzschnitt der 1493 in Nürnberg gedruckten Weltchronik des Hartmann von Schedel in den Eckkompartimenten erscheinen (Abb. 52).

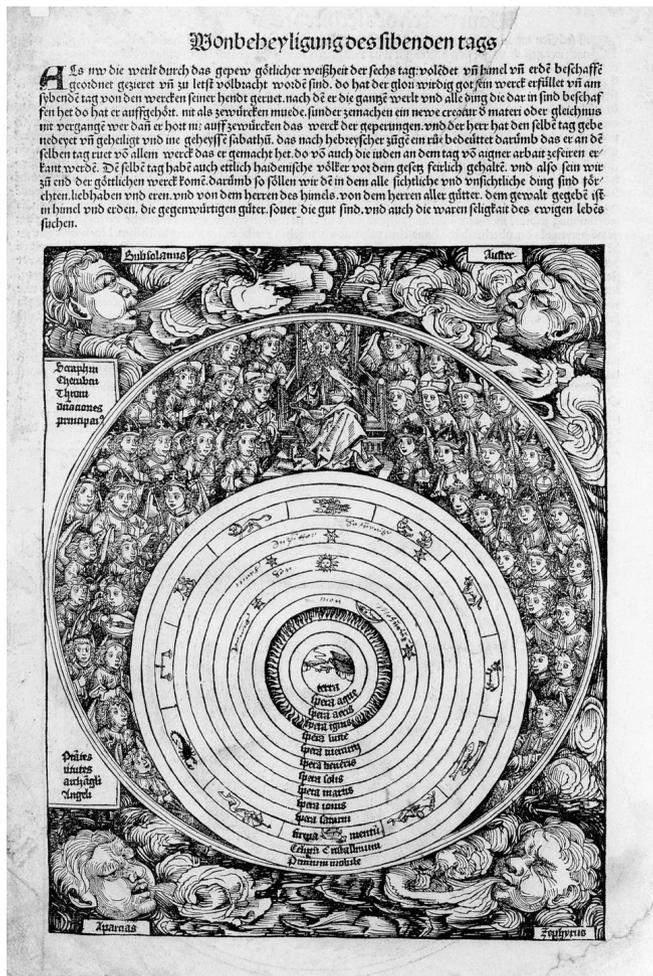


Abb. 52: Hartmann Schedel: Register des buchs der Croniken vnd geschichten, mit figure vnd bildnussen von anbegin der welt bis auf diese unsere Zeit, 1493, Nürnberg, Blatt 5v: Von beheyligung des sibenden tags, Holzschnitt, Sign. Inc 122, Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar

Die gesamte linke obere Bildhälfte von Mantegnas Gemälde wird bis zur Bildmitte von einem monumentalen Bogenschlag des Wachsenden, Ausgreifenden und sich Neigenden eingenommen. Von den im Boden wurzelnden Füßen des Daphnebaums, parallel zum Bildrand hinaufschießend zur Baumkrone, von dort zur Felsformation überspringend, welche diese Neigung und die mit ihr vorgezeichnete Bahn aufnimmt und sie über die auskragenden Strukturen ihrer Kontur weiterreicht an die dreigesichtige Wolkenformation, erstreckt sich der formgebende Impuls. Dieser Bogen rahmt und überfängt den Tumult, der im Garten vor sich geht.⁴⁷³ Mantegna wählte das kompositorische Mittel der partiellen Überschneidung von Baumkrone und Felsmassiv, von mineralischer Struktur und Wolkenformation, um Grenzüberspielungen zu suggerieren und auf diese Weise gemeinsame Potentiale und Beziehungen anzudeuten.

Stein ist in der aristotelischen Naturphilosophie ein Unbeseeltes, Unbelebtes. In der Hierarchie des Seienden bezieht er die niedrigste Position und doch lässt er sich im Lichte der Überlegungen des zweiten Buches von *De generatione et corruptione* als Seiendes verstehen, das in das ontologische Feld von Werden und Vergehen eingewoben ist und in seiner elementischen Vorgeschichte Beziehungen zur Möglichkeit der Entstehung des Lebendigen aus dem Unbelebten unterhält. Wolfgang Kullmann bemerkt diesbezüglich:

Es gibt [bei Aristoteles, M.S.] keine klar erkennbare Grenze zwischen Leben und unbeseelt. Empirisch betrachtet, hängt offenbar für Aristoteles der Anteil am Leben von der Komplexität ab, und es gibt sehr viel mehr Stufen als die drei oder vier Stufen bei Pflanzen, Tieren und Menschen, die sich nach *De anima* jeweils durch die Zahl der Seelenkräfte (*δυνάμεις, μόρια*) unterscheiden. Die Unbeseeltheit ist nur die unterste Stufe auf einer Skala zunehmender Komplexität. [...] Da der Schritt von den unbelebten Dingen zu den am geringsten belebten Pflanzen offenbar als sehr klein vorgestellt ist, kann es ihm an den genannten Stellen nicht auf die Scheidung des Organischen vom Anorganischen angekommen sein.⁴⁷⁴

Hatte Aristoteles keine fundamentale und unüberbrückbare Kluft zwischen der Welt der Steine und jener der Pflanzen gesehen, scheint Mantegna an einer ganz ähnlichen Annäherung organischer und anorganischer Erscheinungsformen der Natur interessiert gewesen zu sein.

473 Bredekamp 2012, S. 126 hat mit Blick auf Mantegnas Gemälde ebenfalls eine Dramaturgie der Latenzen und Verwandtschaften zwischen Fels und Wolke konstatiert und diese sogar andeutungsweise mit einer konfliktbasierten Lesart der Tugendthematik der *istoria* korreliert: „Das terrestrische Gebilde findet seine Fortsetzung in den Wolken, die Zufallsbilder in Form menschlicher Gesichter zeigen. Indem sich diese Bildkraft den drei himmlischen Kardinaltugenden entgegenzustellen scheint, ist hier kein Sieg, sondern ein Konflikt zwischen Formkontingenz und Tugendnorm dargestellt. Dem irdischen Kampf der Tugend gegen das Laster ist der sich in den Himmel türmende Angriff der Formmetamorphosen auf die gefügte Norm konfrontiert. Hierin stellen die Wolkenbilder die latente Figürlichkeit einer allgemeinen dynamis dar, welche die gesamte Natur erfüllt.“

474 Kullmann 2014, S. 209.

Eines der auch in der Frühen Neuzeit nachhaltig rezipierten, metaphorisch-modellhaften Theoreme des Aristoteles ist die hierarchische Vorstellung einer *scala naturae*, eines komplexen Systems des Übergangs zwischen den verschiedenen Formen des Lebendigen und Beseelten sowie zwischen dem Anorganischen und dem Organischen. Diese proklamierte *scala naturae* bringt zum Ausdruck, dass jede höhere Lebensform und kognitive Fähigkeit die vorangegangene niedrigere Entwicklungsstufe umfasst, sie also gleichsam in sich bewahrt. So bildet das Tier mit seinen Instinkten die Vorstufe der Vernunft, die dem Menschen zu eigen ist und die die Instinkte nicht auslöscht, sondern in ihrer Rolle als höhere Entwicklungsstufe domestiziert und integriert.⁴⁷⁵ Ähnliches gilt auch in Bezug auf das Verhältnis des Organischen zum Anorganischen, da das Organische das Anorganische als die ihm vorangegangene Stufe mitumfasst. Das entsprechende Beispiel sieht Aristoteles im Knochensystem der Tiere und Menschen, denn hier wurde die anorganische Komponente (Knochen) von der organischen (Fleisch, Muskel) gleichsam integriert.⁴⁷⁶

Mantegnas schon fast plakative Kopplung von Felsen und Wolke steht historisch nicht allein, sondern lässt sich vor dem Hintergrund der Motiv- und Ideengeschichte der *scala naturae* in einem Holzschnitt aus einer bebilderten Druckausgabe des *Liber de ascensu et decensu intellectus* (1512) nachweisen, einer 1304 von Raimundus Lullus verfassten Schrift (Abb. 53). Der Holzschnitt zeigt eine achtstufige Leiter, die vom unteren Bildrand hinauf zur Darstellung des Himmlischen Jerusalem führt. Während das bildliche *alter ego* des dozierenden Gelehrten seinen linken Fuß auf die unterste Stufe setzt, die mit dem Wort LAPIS beschriftet ist und von der ein schlichter Strich auf einen Steinhäufen verweist, trägt die oberste Stufe die Aufschrift DEUS, während von rechts eine sternetragende Wolkenmasse, welche die Stadtarchitektur des Himmlischen Jerusalem zu tragen scheint, gegen sie sowie die zwei angrenzenden Stufen anbrandet, die mit den Worten ANGELI und CELUM versehen sind. Diese *scala naturae* oder *Kette der Wesen* bringt eine Hierarchi-

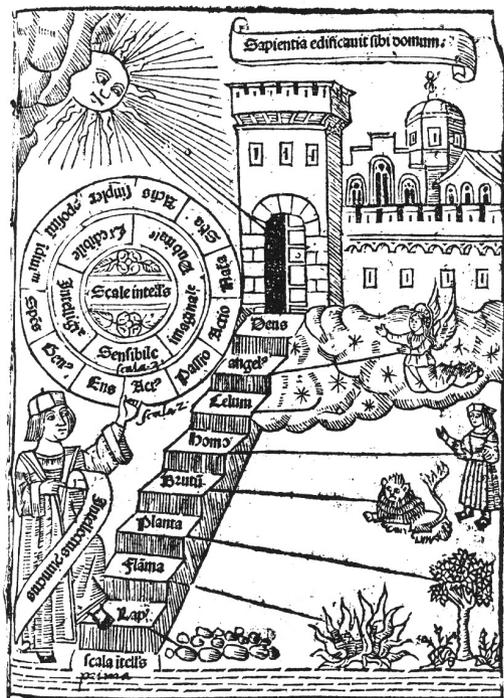


Abb. 53: Darstellung der *Scala naturae* im *Liber de ascensu et decensu intellectus* des Raimundus Lullus, Holzschnitt, 1512, Valencia

475 Zur ideen- und diskursgeschichtlichen Entwicklung und Modifikation des *scala-naturae*-Gedankens immer noch grundlegend Lovejoy 1993. Zum spezifisch frühneuzeitlichen Spektrum der Rezeption und Wirkungsgeschichte siehe Feuerstein-Herz 2007. Zum Stellenwert innerhalb der aristotelischen Biologie siehe Kullmann 1979. Bezüglich der Verbindung des Aufbaus der seelischen Vermögen mit dem *scala-naturae*-Theorem siehe Happ 1969.

476 Dieses Beispiel führt Aristoteles im Rahmen seiner Behandlung der Entstehung der Gewebe und Organe in *De partibus animalium* an. Siehe hierzu Oser-Grote 2004, S. 32 – 33.

sierung zum Ausdruck, ein Spektrum von Seinszuständen, die im untersten Bereich der materiellen Welt beginnen, den Mineralen, und ihre höchste, komplexeste und immaterielle Endwirklichkeit im Sein Gottes finden, das nicht mit der beschrifteten Stufe in eins fällt, weil es eben nicht darstellbar ist, sondern sich gleichnishaft im Dunkel des rechten geöffneten Torflügels verbirgt.

Auch wenn es der belehrenden Bilddidaktik dieser Darstellung darum gehen mag, die Distanz zu visualisieren und zu betonen, die zwischen der groben Materialität der mineralischen Welt und der unendlichen Fülle der immateriellen Gottheit besteht, suggeriert die Darstellungsweise doch, dass es sich zumindest formal um zwei Seiten derselben Medaille handelt.⁴⁷⁷ Alle Stufen der Treppe, einschließlich des Menschen, liegen zwischen LAPIS und DEUS, Steinhäufen und Wolkenmasse, zwei simplen Bildmotiven, die ihre jeweilige Masse im Bild über Akkumulation und Schichtung zu gewinnen scheinen.

Mit Blick auf Mantegnas Gemälde für das *studiolo* seiner Markgräfin und viele weitere seiner Kompositionen wird deutlich, dass auch er ein System der Übergänge und Verwandtschaften dem Dogma einer unüberbrückbaren Kluft vorzieht. Die Malerei stiftet Beziehungen zwischen Verschiedenem mittels der ihr gegebenen Möglichkeiten der Annäherung durch formale Verähnlichung, aber auch durch die Teilhabe an Bewegung und Ausrichtung. Mantegnas Version einer *scala naturae* ist kein ins Bild übersetztes aristotelisches Theorem. Die Weitergabe eines Formimpulses, nämlich jenes des überfangenden Bogens, entspricht allerdings der aristotelischen Grundüberzeugung, Verbundenheit und zirkuläre Relation über Isolation zu setzen und die Stoffe, aus denen die sublunare Welt besteht, sowohl in ihren Beziehungen untereinander als auch in ihren Beziehungen zur supralunaren Sphäre zu begreifen.

Unter der Patronage des Mythologems und seiner Repräsentation von Metamorphose als einer Urkraft der Gestaltenbildung, wie sie eben als Prinzip in der Natur selbst beobachtet werden kann, wie Aristoteles es beispielsweise im Fall der Seidenraupen und ihrer Verwandlung zum Schmetterling tat,⁴⁷⁸ entfaltet Mantegna seine *scala naturae*, die nicht das Niedrigere im Höheren bewahrt, sondern die Bewahrung eines Formimpulses betont und sich damit als ästhetische Strategie äußert. Dieses Bewahren manifestiert sich in einem Weiterreichen, das nicht nur die formale optische Grenze zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund überspielt (Baum-Fels-Wolke), sondern darüber hinaus Materialitäten und Texturen, also eben Stoffe als Akteure aufeinander Bezug nehmen lässt. Der Baum erreicht und berührt die Wolke über den Stein. Der vegetabilen Arkatur, die Minerva durchschritten hat, wird kontrastiv die kompakte Mauerzelle am rechten Bildrand gegenübergestellt.

⁴⁷⁷ Für Aristoteles bildete allerdings nicht Gott, sondern der Mensch die höchste Stufe der *scala naturae*. Erst die christliche Patristik und später die scholastische Naturphilosophie ließen den Menschen eine der mittleren Stufen einnehmen, wodurch unter Einfluss aristotelischen Gedankengutes eine Vorstellung vom Menschen innerhalb des christlichen Weltbildes konzipiert wurde, die ihn als Teilhaber zweier Welten betrachtete. Als mittlere Stufe, das heißt als körperliches und geistiges Wesen, dessen Seele mit Vernunft begabt ist, partizipiert er nach unten hin an der Welt der organischen und anorganischen Materie, nach oben jedoch unterhält er Beziehungen und Verwandtschaften mit der himmlischen Sphäre, da er das Vernunftvermögen mit den Engeln gemeinsam hat. Siehe weiterführend und die facettenreichen theologischen Argumentationsarchitekturen erschließend Achtner 2008, hier vor allem exemplarisch die Ausführungen zur Aristoteles-Rezeption des Thomas von Aquin, ebd. S. 81 – 106.

⁴⁷⁸ Capelle 1962, S. 57 – 58.

Ist es die verwandelte Daphne, welche dem Publikum sofort die Thematik beziehungsweise das Motiv der Verwandlung vergegenwärtigt, wird das Anklingen desselben sofort im tatsächlichen Ansichtigwerden von Wolken- gesichtern bestätigt und lässt zudem die stark verschattete Mauerwand mit ihrer rustikaähnlichen, unruhigen Textur als Aufenthaltsort verborgener Gesichter in Betracht kommen. Tatsächlich ist eine solche figurierende Unregelmäßigkeit, die ein anthropomorphes Profil erahnen lässt, in der Wand auszumachen (Abb. 54). Das karge, mürrisch anmutende Gesicht eines alten Mannes, eine Physiognomie, die sogar leicht vom umgebenden dunkleren Mauerwerk durch seinen helleren Erdton abgehoben ist und stark an Dürers ebenfalls im Profil gegebenes Felsengesicht aus seinem auf 1495 datierten Landschaftsaquarell der Arco-Region erinnert (Abb. 55).



Abb. 54: Detail aus Abbildung 49

Dass die Mauerzelle durch ihre grünlichen Partien bemoost erscheint und ihrerseits den von Mantegna wohl erwünschten Effekt verstärkt, Erde, Stein, Wachstum und (sumpfige) Feuchte in einem generischen bis sinnbildlichen Verhältnis zueinander wahrzunehmen, akzentuiert erneut die Leitidee einer dem Stein inhärenten vitalen Potenz. Diese Möglichkeit erwachenden Lebens ist jedoch nicht allein der Suggestivkraft der Materialinszenierung oder dem eventuellen Vorhandensein eines Felsengesichtes geschuldet, sondern erhält seinen deutlichsten Ausdruck im zarten Schriftband, das vom äußeren bildparallelen Wandabschnitt und wie von einem Windhauch zum Flattern gebracht ins Bildzentrum weist. Es trägt die lateinische Aufschrift ET MIHI VIR- TUTUM MATRI SUCCURITE DIVI („Und mir, der Mutter der Tugenden, eilt zur Hilfe, ihr Götter“) und legt die Vermutung nahe, dass eine sich selbst als Mutter der (oder gar aller) Tugenden bezeichnende Göttin im Felsen gefangen ist (Abb. 56). Sie erbittet den Beistand der Götter und hofft auf ihre Befreiung. Demzufolge ließe sich die von Minerva initiierte Vertreibung der Venus und ihres lasterhaften Gefolges als Auftakt einer Rückverwandlungsgeschichte deuten. Ist die Vertreibung erst einmal geschehen, so könnte die besagte Mutter der Tugenden ihrem Gefängnis entkommen und ihre ursprüngliche Gestalt zurückgewinnen.

Damit ist das dynamische szenische Hauptgeschehen aus Vertreibung und Flucht gerahmt von zwei weiblichen Figuren, die beide dem Thema von Tugend und Verwandlung sowie dem Verlangen nach Rettung und Aufbegehren wie eine dramaturgische Klammer Ausdruck verleihen. Auf der einen Seite ist es der Daphnebaum, der mit beiden Füßen fest im Boden verwurzelt ist, eine

weibliche Figur, dem Olivenblätter an schmalen Ästen aus den Beinen, der Hüfte, dem Oberkörper und den Brüsten sprießen.⁴⁷⁹ Es wurde behauptet, dass mit dieser Figur „der Keuschheit und zugleich Hilflosigkeit, aber auch der immanenten Stärke und Unbeugsamkeit“⁴⁸⁰ eines tugendreichen Geschöpfes Ausdruck verliehen werde.



Abb. 55: Albrecht Dürer: Ansicht von Arco, um 1495, Aquarell, 22,3 × 22,3 cm, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris

Als anthropomorphes Baumwesen alludiert das Motiv auf den Daphne-Mythos, der bei Ovid überliefert ist und der davon berichtet, wie die Nymphe Daphne, Tochter des thessalischen Flussgottes Peneios, Opfer eines Anschlages des Liebesgottes Amor wird. Dieser wollte sich für die Verspottung, die er durch Apollo erfahren hatte, an diesem rächen und ließ den Gott durch einen goldenen Pfeil in unstillbarem Liebesverlangen entbrennen, während er das Herz der von Apollo begehrten Nymphe mit einem eisernen Pfeil verschloss. Auf der Flucht vor dem liebeshellen Gott weiß Daphne keinen anderen Ausweg als ihren Vater um ihre Verwandlung zu bitten.

479 Lightbown 1986, S. 202 betont, dass es sich nicht um Lorbeer-, sondern Olivenblätter handelt. Allerdings ist dem widersprechend eher zu vermuten, dass hier beide Pflanzen in ihrem symbolischen Gehalt überblendet werden und der kunsttheoretischen und poetologischen Reflexionsebene dienen.

480 Ausst.-Kat. 1994, S. 213.

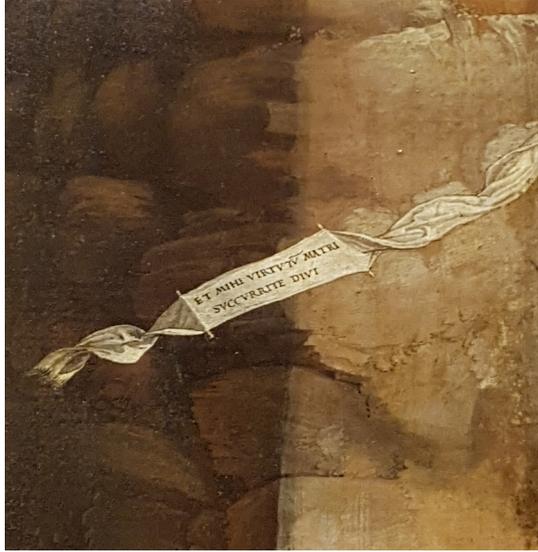


Abb. 56: Detail aus Abbildung 49

Daphne wurde zum Opfer einer durch sie gewirkten Rache Amors an Apollo. Sie ist darum folgerichtig auch diejenige Protagonistin Mantegnas, die in ihrem verwandelten Zustand im Garten der Tugend den Mund auftut, um göttlichen Beistand herbeizurufen, ein stummer Ruf, der sich ebenso wie der stumme, mundlose Ruf jener Mutter der Tugenden im Mauerstein in Form eines Schriftbandes artikuliert, das sich von ihrem rechten Unterschenkel ausgehend ihren gesamten Körper hinauf bis zum linken Oberarm emporkwindet: „AGITE PELLITE SEDIBUS NOSTRIS FOEDA HAEC VICIORUM MONSTRA VIRTUTUM COELITUS AD NOS REDEUNTUM DIVAE COMITES“ (Kommt, göttliche Begleiterinnen der Tugenden, die ihr zu uns zurückgekehrt seid vom Himmel, vertreibt diese grausigen Monster der Laster von unseren Gefilden).

Diese hilfeschende Anrufung adressiert ebenso wie der gen Himmel gerichtete Blick der Minerva die drei in einer Aureole aus Wolkenmasse herbeischwebenden Tugendpersonifikationen. Linksstehend in blauer Toga, in ihrer Rechten ein Schwert, in der Linken die Waage, *Iustitia*, ihr auf derselben Höhe zur Seite gestellt in grünem Peplos und zwei kleine dickbauchige Krüge in den Händen haltend, den in ihrer Rechten im Begriffe auszuschütten, *Temperantia* und schließlich unterhalb von diesen beiden, auf Minerva und Daphne blickend, in herkulisches Löwenfell gekleidet und von ihren Attributen Knüppel und Säule flankiert, die einen gelbrötlichen Chiton tragende *Fortitudo*. Dieser machtvolle Tugenddreiklang bildet die Unterstützung für Minerva und ihre Mitstreiterinnen und verdankt sein Erscheinen der zweifachen Anrufung durch die Bedrängten, genauer gesagt die Verwandelten und Gefangenen, die selbst nicht aktiv in das Geschehen eingreifen können. Die Tatsache, dass es sich bei den dargestellten Tugenden um drei der vier Kardinaltugenden handelt, hat die Interpretation nahegelegt, dass die vierte, nichtgezeigte Kardinaltugend, *Prudentia*, die Klugheit, die im Mauerwerk Gefangene sei.⁴⁸¹

⁴⁸¹ So geschehen bei Lightbown 1986, S. 201.

Durch den mythologischen Bezug zu Daphne, die um ihre Verwandlung bittet, um sich dem Begehren Apollos entziehen zu können, wurde der Lorbeerbaum bereits früh als Sinnbild der Keuschheit und in den späteren emblematischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts (zum Beispiel jenem des Joachim Camerarius, Nürnberg 1590) als „Zeugnis für die vom Bösen unberührbare Tugend“⁴⁸² gedeutet. In diesem Kontext lässt sich Mantegnas kompositorische Entscheidung, Minerva und den Daphnebaum als Paar zu definieren, welches die klassische Leserichtung des Gemäldes von links nach rechts eröffnet, plausibel interpretieren. Wie die verwandelte, lorbeertragende Daphne hat auch Minerva eine Schutzfunktion inne, denn sie ist die Förderin und Beschützerin der Tugenden, der Künste und der Wissenschaften. Wie Merkur im *Parnass* fördert sie tugendreiches Schöpferium und schenkt erblühendes *ingenium*.

Überhaupt ist die dialogische Konstellierung der beiden Gemälde von erheblicher Relevanz für ihren Status als programmatische Schlüsselwerke des Bildprogramms im *studiolo* als einem geistigen und sittlichen Raum. Die Tatsache, dass sich beide Kompositionen gegenüberhingen, forcierte die Aufforderung zum Vergleich, zur Frage nach Fortschreibungen des Sinngehaltes des einen im anderen oder nach eventuellen Brüchen und Modifikationen. Daher sollen im Folgenden jene Schnittstellen und Anschlusspartien thematisiert werden, welche die morphologische Varianz als Ausdruck einer semantischen Verschränkung der Motive und Aspekte zu bedenken geben. Die Formenspiele Mantegnas sollen erneut in ihrem Status als ästhetisches Paradigma und Reflexionsraum von Natur und Kunst, Transformation und Invention, Metamorphose und Latenz expliziert werden. An dieser Stelle gilt es daher erneut den Blick auf den Parnass zu lenken und die bereits thematisierte astrologische Bedeutungsgebe des Bildprogramms auf seine alchemistischen Implikationen hin zu prüfen.

482 Schöne 1964, S. 91.

5.2.1 Szenarien der *Transmutatio*: Vulkans Schmiede und ihre alchemistisch-astrologischen Bedeutungsebenen

Mantegna hat seinem Vulkan im Felsengestein in Gestalt einer Höhle eine *naturwüchsige* Schmiede zugewiesen (Abb. 57). Sie ist nur spärlich erleuchtet und kaum höher als Vulkan selbst, der an ihrem Eingang stehend in großer Erregung zum glücklichen Götterpaar hinaufblickt, den linken Arm zu ihnen erhoben hat und mit ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger auf sie weist, wobei die Geste sowohl Vorwurf und Anklage als auch Drohung auszusagen scheint. In der Figur des zürnenden, betrogenen Schmiedefeurgottes vereint Mantegna gleich zwei zeitliche Ebenen. Dient der ausgestreckte linke Arm dem unmittelbaren Verweis auf den vollzogenen Ehebruch, greift die rechte Hand rückwärtig bereits in das Bündel von feinen, bis zum Boden reichenden Silberfäden, das hinter ihm an einem kleinen aus dem Dach seiner Felsschmiede wachsenden

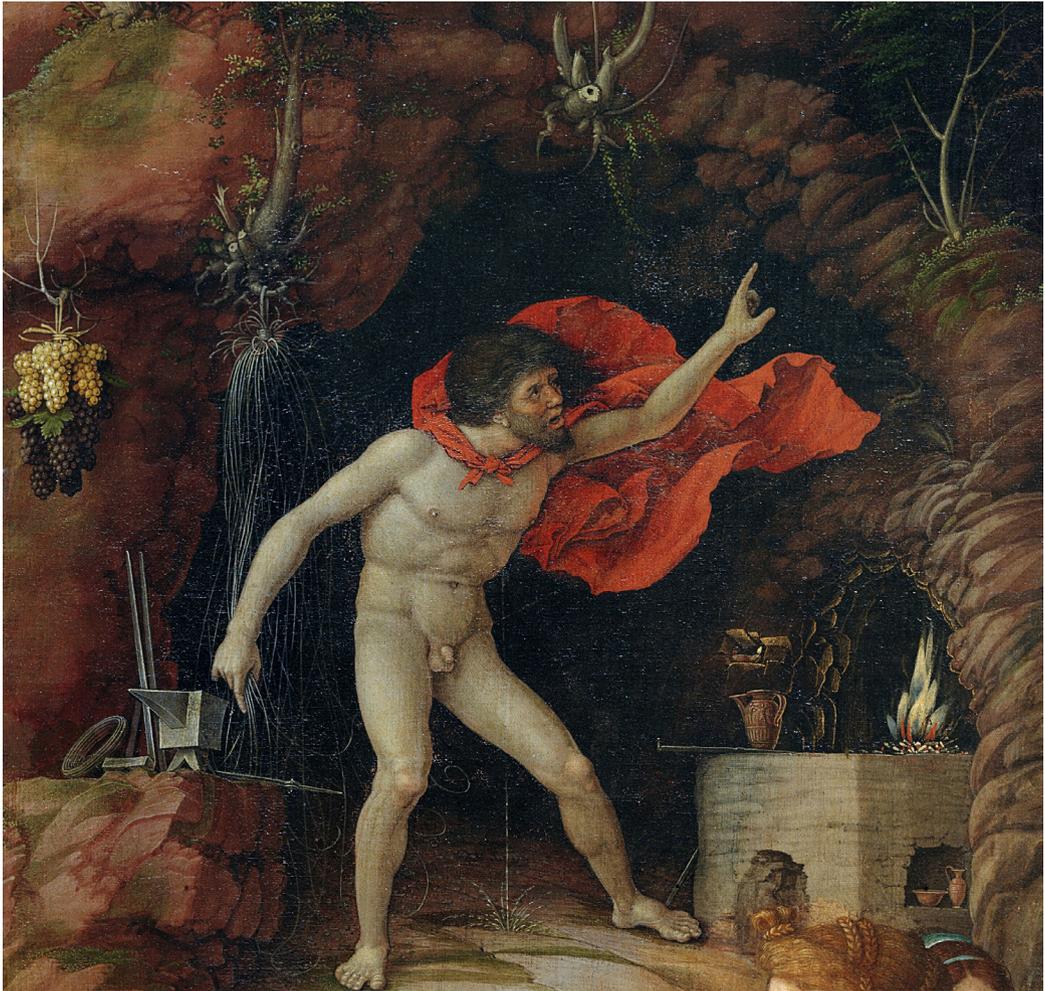


Abb. 57: Detail aus Abbildung 32

Baumsprößling hängt und aus dem er Homer zufolge jenes Netz schmieden wird, das ihm das Werkzeug seiner Rache sein soll. In der Gleichzeitigkeit zweier unterschiedlicher Gesten beziehungsweise Bewegungen verweist Mantegna zum einen auf den aktuellen Augenblick, zum anderen auf die List, die dazu dienen soll, das begangene Unrecht vor den Augen der Götter zu ahnden, die allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt in der Handlung eronnen und umgesetzt wird.

Mantegna stilisiert seinen Vulkan nicht zum tragischen Helden. Im Gegenteil, er ist ganz und gar als der gehörnte Gatte dargestellt, der zudem unterhalb des Paares in einer im Grunde zu kleinen Schmiede, in leicht gekrümmter Haltung mit faltenreichem Gesicht und fleischigem Ohrläppchen keine allzu glückliche Figur abgibt im Vergleich zur strahlenden, triumphierenden Eintracht des schönen Götterpaares, zu dem er genötigt ist, aufzublicken. Gekrönt wird diese eher humoristische Einbettung der Figur durch den unverhohlen mit einem filigranen länglichen Blasrohr auf die Genitalien Vulkans zielenden Cupido. Die heute im Gemälde zu erkennende, feine goldene Linie, die direkt vom Ende des Blasrohrs zum Glied Vulkans führt, wurde erst nach Mantegnas Tod hinzugefügt und gibt doch beredtes Zeugnis von der Lust der Betrachter:innen an der pikanten Deutlichkeit dieser akzentuierten Kompositionslinie, deren Verlängerung Mantegna noch der Phantasie überlassen hatte.

In Mantegnas Gemälde dominiert mit Blick auf die menschliche Figur und ihre Proportionen die Feier der Schönheit. Vulkan bildet die Ausnahme, umgeben von attraktiven Akteurinnen und Akteuren: Apollo, den Musen, Mars, Venus und Merkur. Dennoch erschöpft sich sein Auftritt nicht darin, das Publikum vor dem Bild, die Gäste Isabellas, zu amüsieren. Vulkan und seine Schmiede sind ein zentraler Bestandteil des alchemistisch-astrologischen Anspielungsreichtums der Komposition. Dabei sind zwei Elemente hervorzuheben. Zum einen die in einer Höhle und damit in direkter Nachbarschaft zum Gestein, zur mineralischen Welt, platzierte und aktive Schmiede, zum anderen die mehrfach akzentuierte Präsenz des Feuers als fruchtbarer Matrix, der sich alle Schöpfungen des Gottes verdanken.

Dass diese Höhle oder Grotte als Schmiede zu deuten ist, daran lässt Mantegna durch die dargestellten Werkzeuge keinen Zweifel. Auf einem kleinen Felsblock auf der linken Seite im Vordergrund des Eingangs zur Schmiede befinden sich ein kreisförmig zusammengedrehtes Bündel von Metall-, wahrscheinlich Silberfäden, ein gegen die Höhlenwand gelehnter Hammer, daneben eine Greif- beziehungsweise Dornzange mit langem Haltegriff, ein Amboss und neben diesem liegend vielleicht eine weitere Greif- oder Hebezange. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich das Herzstück der Schmiede, der Ofen, bestehend aus dem gemauerten Kubus der Feuerstelle, der seinerseits ein Stück weit in das umgebende und die Feuerstelle bogenförmig überfangende Höhlengestein eingelassen ist. Auf diesem sowie an seine linke Außenwand gelehnt sind zwei weitere metallische Objekte auszumachen, vermutlich ebenfalls Zangen. Auf dem Ofen und in einer Aussparung auf seiner rechten Außenseite sind mehrere Produkte seiner Arbeit aufgestellt, vollendete Werkstücke, die Lehmann wie folgt identifiziert:

a silver jug adorned with figures in relief on the shoulder of its otherwise fluted body and two other metal vessels of antique form, a bowl and a lekythos. [...] It is difficult to determine the character of the metals used in these vessels. [...] The lavender hue of the jug suggests that it is silver, the ruddier tone of the bowl and lekythos that they are bronze.⁴⁸³

Mantegnas Schmiede ist, wie die ikonografisch-kompositorische Anlage des Gemäldes insgesamt, einzigartig in der Malerei des Quattrocento und erneut ein eindrucksvoller Beleg für seine außergewöhnlichen inventiven Fähigkeiten. So handelt es sich neben dem unregelmäßig terrassierten Berg im Hintergrund von Pegasus und Merkur sowie dem Mars und Venus als Piedestal dienenden Felsenbogen nun um das dritte und spektakulärste mineralische Objekt im Bild. Dazu ist zu bemerken, dass Mantegna die Schmiede als konkreten singulären Raum zwar auf die dargestellte Höhle mit Vulkan beschränkt, ihr morphologisches Einzugsfeld jedoch auf das umgebende Ensemble ausgreift. Dieses Ausgreifen beziehungsweise diese Verbindung zu angrenzenden Bildzonen manifestiert sich als Emanation, als Entfaltung innerer Kräfte und Potentiale. Der Begriff der Emanation ist insofern sinnvoll, als er darauf hinweist, dass etwas von innen nach außen dringt und sich so gleichsam seinen Weg durch etwas hindurch bahnt.⁴⁸⁴

Diese emanative Dimension eignet sowohl dem Feuer als auch dem Stein, die beide mit einer quasi-organischen Dynamik ausgestattet werden. Das Feuer bleibt nicht auf die Feuerstelle beschränkt, sondern bahnt sich seinen Weg durchs Gestein. So züngeln zwei Flammenströme, die gleich heißer, unter Druck stehender Luft aus dem Gestein entweichen, aus der rechten Seite der Schmiede hervor (Abb. 58). Der Wind treibt sie und den sie begleitenden Rauch in Richtung von Mars und Venus, wodurch sie, vor allem der obere von beiden, wie die Verlängerung von Vulkans ausgestrecktem Arm erscheinen und darin die tief verwurzelte elementische Verbundenheit mit dem Schmied der Olympier betonen.



Abb. 58: Detail aus Abbildung 32

⁴⁸³ Lehmann 2017 (1973), S. 69.

⁴⁸⁴ Thomas von Aquin hat die Begriffe respektive Konzepte von emanatio und participatio in seinen naturtheoretisch-kosmologischen Erörterungen der zyklischen Struktur des Seienden und der Schöpfungsökonomie verwendet, welche hierin auch den Prozessen und Begriffen von exitus und reditus eng verbunden sind, die das Ausfließen und Zurückströmen innerhalb einer göttlichen und als circulatio strukturell bestimmten Wirklichkeit beschreiben. Siehe hierzu Aertsen 1991. Zu den neuplatonischen Dimensionen von emanatio und participatio in der Schöpfungstheologie des Thomas von Aquin siehe Kremer 1966, S. 421 – 422, S. 471. Zu mittelalterlichen Zyklentheorien, die sich der Frage nach der Entstehung von Leben aus den Elementen und elementischen Beziehungen befassen siehe Kintzinger 1991.

Die quasi-organische Dynamik rührt daher, dass Mantegna auffällige Rahmungen dieser Darstellungen von Feuer und Fels vorgenommen hat. Als hätte er auf die lebensstiftende Potenz des Feuers anspielen wollen, wachsen aus dem schroffen, zerklüfteten Gestein diverse junge Bäume, in besonderer Dichte oberhalb des Schmiedeeingangs und einer von ihnen direkt neben einer der aus dem Höhlengestein entweichenden Flammen. Die auffällige Felsformation oberhalb der Schmiede, die sowohl was ihre Struktur betrifft als auch hinsichtlich ihrer deutlich helleren Farbgebung wie ein aufgesetzter Fremdkörper erscheint, wurde in der Forschung mehrfach und zutreffend als kristalline Struktur beschrieben (Abb. 59). Andreas Hauser hat diese kristalline Felsformation nicht als ein externes zusammenhangsloses Objekt gedeutet, sondern als eine Kreation des im Felsgestein tätigen, wirkenden Feuers. „Vermutlich hat der Maler angenommen“, schreibt Hauser, „die flüssige Lava verhalte sich beim Erkalten nach dem Muster eines Kristallisationsvorgangs, wie man ihn aus alchemistischen und anderen Praktiken kannte.“⁴⁸⁵ Die kristalline Struktur deutet daraufhin, dass dieses Objekt durch Hitze und Verdichtung entstanden ist. Es wäre somit das Resultat einer Gestaltung und Ernährung durch Feuer. Damit hat Hauser das mineralische Objekt in einem organisch-elementischen Kausalitätszusammenhang verortet. An Hausers Ausführungen anschließend lässt sich die Existenz dieses Objektes mit dem Verweis auf die dem Stein inhärente Wachstumspotenz erklären, die durch das Feuer, das den Stein forme, aktiviert werde.

Im Kontext potentieller alchemistischer Konnotationen und Semantisierungen mineralischer Texturen und Objekte lässt sich vermuten, dass es sich bei diesem Mineral um ein Antimonerz (*Antimonium*) handelt, das mit der *prima materia* identifiziert wurde. Eines seiner auffälligsten Formmerkmale sind die büschel-, stängel- und blütenförmigen Wucherungen seiner kristallinen Oberfläche, die bereits in der Spätantike seine Bezeichnung als *anthemon* (Blüte) nahegelegt haben (Abb. 60). In Verbindung mit jenem dem Antimon zugeschriebenen Status eines diverse Heilkräfte entfaltenden Steins, der zudem eine wichtige Etappe auf dem Weg zum *lapis philosophorum* markiert, werden es auch diese organisch anmutenden Wucherungen gewesen sein, die ihn für die Aufnahme in die Bildwelt des *Parnass* prädestiniert haben. Das er gleichsam wie ein

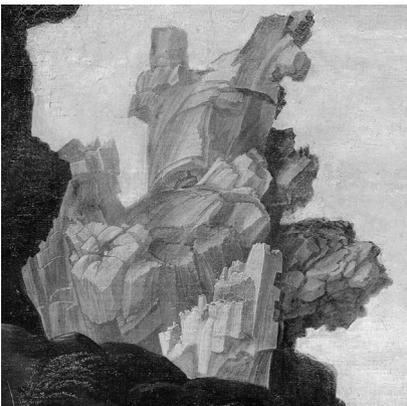


Abb. 59: Detail aus Abbildung 32



Abb. 60: Antimonit, Staatl. Museum, Karlsruhe

485 Hauser 2001a, S. 83.

artfremder Aufsatz aus der Schmiede Vulkans zu emergieren scheint, betont eigens seinen Rang als Kulmination einer im Gestein selbst angelegten und wirkenden Formkraft, die von innen nach außen drängt.

Auch Alexander Perrig hatte die unterschiedlichen Gestaltungen von Bergformen in der Malerei des Tre- und Quattrocento, insbesondere mit Blick auf Jacopo Bellini, mit der naturkundlichen Diskussion um ein Feuertheorem erklärt, das heißt mit der historisch nachweisbaren Annahme, dass ein unterirdisches und eruptives Feuer bestimmte scharfkantige Felsformationen erschaffe. Obwohl Mantegnas gemaltes Gestein nicht den von Perrig exemplarisch beschriebenen Bergformen gleicht, ist die Annahme, das Schmiedefeuer Vulkans sei hier als wachstumsfördernd und schöpferisch zu verstehen, durchaus berechtigt. Nicht zu vergessen hatte sich auch Alberti noch auf die Vorstellung bezogen, der zufolge der Stein, der in der Erde *wurzelt*, in Analogie zur Pflanzenwelt aus dem Boden dem Licht entgegenwachse.⁴⁸⁶

5.2.2 Stein, Feuer und Schmiede: Zonen des Übergangs zwischen Anorganik und Organik

Die jungen, aus dem Höhlengestein sprießenden Bäume indizieren ebenfalls die Rolle des Steins als Träger, Vermittler und Vorbereiter organischen Lebens. Ihnen ist als weiteres Zeichen einer grundlegenden Verbundenheit von Landschaft und Fels, Wachstum und mineralischer Potenz das Rebenpaar zur Seite gestellt, das auf derselben Höhe der Silberfäden ebenfalls an einem Ast und direkt über dem Werkzeugensemble Vulkans aufgehängt ist und das aus einer hellen und einer dunklen Rebe besteht. Stephen Campbell hat dieses Motiv sowohl im Kontext der unter humanistischen Gelehrten bekannten und diskutierten Schrift *Causae Plantarum* des Theophrast gedeutet, die durch Theodore Gaza ins Lateinische übersetzt worden war, als auch mit einer Passage der *Naturalis historia* des Plinius in Verbindung gebracht, die durch Landinos Übersetzung ins volgare und deren Erwerb für die Gonzaga-Bibliothek Mantegna zugänglich war.⁴⁸⁷ Theophrast thematisiert im fünften Buch seiner Abhandlung *Erzeugnisse der Natur*, die sich abseits der Norm bewegen. Als Beispiel führt er kernlose Trauben an oder weiße und schwarze Trauben, die an derselben Rebe wachsen. Theophrast geht es in seiner botanischen Schrift um die Darlegung morphologischer Differenz und der jeweiligen nutzbringenden Verwendungsweisen diverser Pflanzen(bestandteile) durch den Menschen. Seine naturkundlichen Exempla aus dem Bereich der Anomalien sollen belegen, dass die Natur in der Lage ist, eigenwillig zu handeln und Dinge sowie Konstellationen unter den natürlichen Erscheinungsformen hervorzubringen, die ein gewisses Maß an aleatorischer Spielfreude vermuten lassen.

486 Wamberg 2006, S. 50 – 51.

487 Campbel 2006, S. 134.

Bei Plinius findet sich unter Bezugnahme auf den älteren Cato die Bemerkung, dass die aminianischen Trauben in Schmieden im Rauch der Esse zum Trocknen aufgehängt werden und sich dadurch in Rosinen verwandeln. Dieser Information fügt Plinius die Bemerkung hinzu, dass es sich bei dieser durch Cato überlieferten Anweisung um die älteste lateinische Überlieferung dieses Wissens handle und sie daher dem Ursprung der Dinge am Nächsten stünde.⁴⁸⁸ Campbell liest diese Passage vor dem Hintergrund von Plinius' allgemeinem Naturbegriff und bringt sie in Verbindung mit Mantegnas edelsteingeschmückten Darstellungen von Pegasus und Venus:

The grapes, as well as raising the matter of ancient authority, are only one instance of a broader series of allusions to Pliny's conception of Nature as *parens ac divina rerum artifex* (supreme artificer and mother of all). The painting abounds in signs of Nature's prodigal *varietas* and creativity, from the natural artifice of the triumphal arch (also an instance of mineralogical "growth" as Pliny regarded it) to the fossilized shells and colored marble which appear about the Hippocrene Spring itself. Both Venus and Pegasus are adorned with gemstones, natural objects in which, according to Pliny, the *maiestas* of nature, is gathered together within the narrowest limits; in a single gemstone, the height of nature's creative powers can be contemplated.⁴⁸⁹

Mit diesen Überlegungen stützt Campbell die hier vertretene These, dass die Felsenschmiede Vulkans mit ihrer morphologischen Diversität unterschiedliche organische und anorganische Strukturen und Materien akkumuliert, um den Betrachter:innen anzudeuten, dass das vermeintlich Tote und Starre Beziehungen zum Leben unterhält, zu Wachstum und Bewegung. Die Schmiede wird von Mantegna als transitorische Zone markiert, in der sich verschiedene Kräfte und Potentiale begegnen und teils gegenseitig aktivieren.

Das Feuer wird in diesem Kontext als eine Kraft wahrnehmbar oder zumindest impliziert, die entweder selbst als *vis formativa* zu wirken vermag oder gar an der Entstehung von Leben beteiligt ist. Damit kann dem Feuer der Status eines Grenzüberspielers attestiert werden. Gäbe es der *scala naturae* analog eine *scala elementorum*, so müsste das Feuer darauf so platziert sein, dass es sowohl nach unten an der Welt der unbelebten, anorganischen Materie als auch an der Welt der belebten und sogar beseelten Materie teilhat. Als eine solche Figur des Übergangs und der beidseitigen Teilhabe oder gar im Sinne der durch Ciceros *De natura deorum* auch der Frührenaissance bekannten Vorstellung vom Feuer als einem weltimmanenten schöpferischen Prinzip, wie es der Feuer-Logos der stoischen Kosmologie darstellt, würde das Feuer sich auch als Metapher des künstlerischen *ingenium* eignen und wäre somit für Mantegna von großem Reiz gewesen. Denn wie das *ingenium* in Verbindung mit der *fantasia* den Künstler dazu befähigt, aus der Welt des empirisch Gegebenen Aspekte, Eigenschaften und Formen aufzugreifen, um, wie es Cennino Cennini in seinem *Libro dell'Arte* formuliert, „nie gesehene Dinge zu erfinden, die sich im

488 Campbell 2006, S. 133 zitiert den lateinischen Passus bei Plinius in der englischen Übersetzung von H. Rackham: „The large Aminian hard-berry grapes, which one you hang up, are the properly kept, for instance, at a blacksmith's forge (*fabrum ferrarum*), to make raisins. Nor are there any older instructions on this subject written in Latin, so near we are to the origin of things (*tam prope ab origine sumus*).”

489 Campbell 2006, S. 133.

Schatten der natürlichen Dinge verbergen⁴⁹⁰, initiiert auch das Feuer Transformationsprozesse. Es ist die treibende Kraft hinter Ver- und Umwandlungen als Teil natürlicher Prozesse und Relationen und in seinem gleichnishaften Status im Oeuvre Mantegnas Sinnbild der künstlerischen Existenz an sich. In Anbetracht der Beteiligung von Paride da Ceresara an der Konzeption des Bildprogramms für Isabella d'Este's *studiolo* und seiner damit einhergehenden Zusammenarbeit mit Mantegna ist verschiedentlich vermutet worden, dass der Berater seine eigenen Vorlieben für alchemistisches Gedankengut auch in den *Parnass* eingebracht habe.⁴⁹¹ Eigenmächtig wird er hier nicht gehandelt haben, zumindest konnte er bei Isabella ein lebendiges Interesse an Fragen und Themen der Alchemie auch insofern voraussetzen, als diese nie ohne Bezug auf die Astrologie zu denken waren und letzterer war die mantuanische Markgräfin sehr zugetan.

Jedoch war der Weg über die Astrologie im Falle Isabellas kein notwendiger. Wie Meredith K. Ray in ihrer Studie *Daughters of Alchemy* betont hat und wie es bisher in der Auseinandersetzung mit Mantegnas *Parnass* kaum erörtert wurde, genoss Isabella in Europa den Ruf, im Besitz ausgezeichneter *composizioni* zu sein, ja diese sogar selbst anzumischen. Neben dem Austausch von medizinischen, kosmetischen und alchemistischen Rezepturen, der eine übliche Praxis bei Hofe und unter adligen Frauen wie Caterina Sforza und Isabella d'Este darstellte, ist doch der Umstand hervorzuheben, dass die Mantuaner Markgräfin keine Scheu zeigte, ihre selbstangemischten Düfte, Salben, Pulver und Öle als diplomatische Geschenke zu verschicken, gerade um ihre Kontakte zu den politisch einflussreichen Frauen ihrer Zeit zu stärken, kleine Gefälligkeiten einzufordern und schließlich auch, um in Konkurrenz zu männlichen Parfümeuren zu treten. Ray bemerkt daher:

Recipes performed different functions, depending on the circumstances. By supplying a valuable secret to someone in a higher social position one might earn status or financial reward. Those already established among the highest levels of society circulated recipes among themselves to reciprocate favors or gifts establish, goodwill and maintain networks of communication, and cement their own position and reputation through access to valuable and even clandestine knowledge. [...] Isabella had no qualms about associating herself with the manual labor involved in creating her compositions: indeed, she begs the recipient of one of her gifts not to change apothecary shop (*non cambiare la bottega*). For Isabella as for Caterina, it was desirable to cultivate a public persona as both purveyor of secrets and practitioner.⁴⁹²

Zurückkommend auf die bis heute in ihrer Bedeutung ungeklärte kristalline Felsformation könnte man in dieser eine abstrakte, emblematisch gemeinte Form erkennen, die erneut auf die *transmutatio* als Grundakt der in alchemistischen Experimenten nachgestellten natürlichen Vorgänge des Wandels und der Transformation verweist. Dann hätte Mantegna mit dieser Struktur auf ähnliche Weise der Natur als Formenschöpferin und damit als Sinnbild seines eigenen Künstlertums zwischen *mimesis* und *phantasia* (als kreativen Prinzipien und kognitiven Vermögen) gehuldigt, wie er es nicht minder programmatisch in seinen Wolken- und Felsengesichtern oder

490 Zitiert nach: Kruse 2000, S. 310. Zu Cenninis Übertragung des (vermutlich aristotelisch inspirierten) *fantasia*-Konzeptes auf die Malerei siehe Kruse 2000, S. 310 – 313.

491 Cody 2017, S. 58 – 63.

492 Ray 2015, S. 36.

dem Wolkenreiter im *Heiligen Sebastian* getan haben mag. Was bei Cennini in seinem *Libro dell'Arte* mit dem Terminus der *incarnazione* beschrieben wurde, hätte hier seine Entsprechung im Bild der Kristallisation gefunden. Malerei ist eine Verdichtungskunst und sie ist eine Kunst der Transformation durch Verfahren wie Mischung und Schichtung. Beides führt sie in programmatische Nähe zur Alchemie und es ist dieser Kontext, der die bisher vorgebrachten Hypothesen und Interpretationen zusätzlich plausibilisiert.

So sehr sich auch Apollo, Merkur und Pegasus als Identifikationsfiguren für die Gelehrten, die Dichter und die bildenden Künstler:innen sowie die sie fördernden kulturellen Eliten empfehlen, vermag die vulkanisch konnotierte Einheit von Feuer, Felsenhöhle und Schmiede als ein nahezu emblematisches Ensemble eine ähnliche Relevanz zu behaupten. Hier treten erneut zwei Komponenten zusammen, die Mantegna in zahlreichen Werken verwendet und die wie ein dialektisches Modul die enge Verknüpfung von Natur- und Kunstformen, von durch Menschenhand genutzten (teils zutage geförderten), gestalteten natürlichen Ressourcen (wie Marmore und Erze) und solchen von naturwüchsiger, von menschlichem Eingriff unbelasteter Formenvielfalt betonen.

Auch wenn Vulkan keinen würdevollen Auftritt erhält, so bleibt er doch durch die ihn umgebenden Werkzeuge als *artifex* erkennbar. Während die Höhle etwas ist, das die Natur selbst als Formenspenderin vorgeben hat, ebenso wie der Zweig, der schwarze und weiße Trauben trägt, sind Hammer und Amboss etwas Gemachtes, ihrerseits selbst durch den kunstvollen und kenntnisreichen Gebrauch des Feuers aus Eisen geschmiedet. Auch die kubische Feuerstelle ist gemauert und damit Artefakt, während die bogenförmige Aussparung, in der sie im Fels platziert wurde, nicht herausgeschlagen, sondern vorgefunden zu sein scheint. Auch hier treffen ein kulturelles Erzeugnis und eine diesem antwortende, vorgefundene Naturform zusammen, um durch ihre Verknüpfung beziehungsweise wechselseitige Ergänzung die Entstehung neuer Erzeugnisse zu ermöglichen.

Diese bildimmanente semantische Struktur wird in der selbstreflexiven Eigengesetzlichkeit der Fiktion, die ihre Rezeption durch die Betrachter:innen umfasst, wiederum aufgehoben, denn als Bestandteil des Gemäldes, also einer von Mantegna konzipierten und ausgeführten Komposition, ist alles darauf Dargestellte Gemachtes und nicht einfach Vorgefundenes. Als mimetisches Erzeugnis bleibt die Komposition allerdings auf die vorgängige Wirklichkeit der natürlichen Erscheinungsformen bezogen, verdankt dieser diverse Anregungen und determinierende Vorgaben. Zu diesen zählen nicht nur die jeweiligen konkreten Formen, die Mantegna *übernimmt*, sondern auch unter anderem die Beschaffenheit der von ihm verwendeten Pigmente. Gleichzeitig agiert für Mantegna die *mimesis* niemals ohne die *fantasia*, weshalb er eben nicht einfach *übernimmt*, sondern *übersetzt*, das heißt, das Gesehene und Vorgefundene mit dem Imaginierten überblendet und mischt und es den jeweiligen Darstellungsabsichten anpasst.

Vulkans Schmiede ist weit mehr als ein amüsanter Nebenschauplatz. In ihr verbinden sich Gemachtes und Gewachsenes sowie Amorphie und Figuration zu einer dynamischen Synthese, ja sogar zu einem Vexierbild. Die Symbolfigur des Schmieds pointiert lediglich, was die morphologische Bühne in sich schon suggeriert: die Schmiede in der Felsenhöhle ist ein Ort der *transmutatio*. Der Schmied verweist auf die alchemistische Praxis, die wie das Schmieden und die Malerei auf

der Abfolge bestimmter Arbeitsschritte und der Dialektik von Verflüssigung und Verhärtung, Fluidität und Permanenz, ephemeren und stabilen Zuständen beruht. Auch wenn Mantegnas Vulkan augenblicklich nicht damit befasst ist, sein Handwerk auszuüben, so rufen seine dargestellten Werkzeuge doch eben dieses in Erinnerung. Die Arbeitsschritte des Schmieds umfassen dabei neben dem Schüren und Anfachen des Feuers, die Erhitzung der Erze beziehungsweise des Eisens, das Hämmern und Walzen und damit das Wechselspiel von Schlag und Druck, die Formung in der Weißglut sowie die Arbeitsschritte des Tauschierens, Blauanlaufens und Überziehens mit weiteren Metallen wie zum Beispiel Gold oder Zinn.

Alchemistische Lehren und Praktiken konnten sich einerseits metaphorisch-modellhaft in diesem mythologischen Rahmen spiegeln, andererseits kodierten sie im Zeichen der antiken griechisch-römischen Mythologie(n) ihre Lehren und Grundsätze von den Reaktionen der Stoffe und Materien untereinander. Auch hier spielte Vulkan eine prominente Rolle, denn ihm beziehungsweise dem durch ihn repräsentierten Feuer war es zu verdanken, dass Mars und Venus zueinander fanden und symbolisch Hochzeit hielten, was der im alchemischen Prozess hergestellten und geglühten Verschmelzung von Eisen und Kupfer entsprach.⁴⁹³

In Verbindung mit der mythischen Vorstellung vom göttlichen Schmied als eines Geburtshelfers, der im Falle Vulkans/Hephaistos' den unter Kopfschmerzen leidenden Jupiter/Zeus von der Quelle seines Leidens, der sich ankündigenden Niederkunft und der Geburt seiner Tochter Athene/Minerva, befreit, indem er diesem mit seinem Werkzeug den Schädel öffnet, dem daraufhin die bereits geharnischte Tochter entsteigen kann, erblickten auch die Alchemisten im Schmied eine markante Identifikationsfigur. Dem lag zudem die Vorstellung zugrunde, dass Erze, Steine und Metalle im Erdinneren gleich Embryonen wachsen und reifen, wodurch die Hüttenmänner und Metallurgen, hierin dem göttlichen Schmied vergleichbar, ihre Tätigkeit als Geburtshelferdienst deuten und damit ihr Wühlen in der Erdmutter legitimieren konnten.⁴⁹⁴ Demzufolge war es ihrem Eingriff in den Leib der Erdmutter geschuldet, dass die Dauer ihrer Niederkunft verkürzt und ihr somit Schmerzen erspart werden konnten.⁴⁹⁵

Diese mythologische Symbolik und Legitimationslogik bildete den historischen Vorläufer jener frühneuzeitlichen alchemistischen Ambition, die darauf ausgerichtet war, bestimmte Entstehungsprozesse in der Natur nicht nur erfolgreich im Laboratorium zu reproduzieren, sondern diese in ihrer Dauer zu verkürzen und damit den gesamten Prozess zu optimieren. Optimierung meinte hier Effizienzsteigerung. Es galt das, was die Natur vermag, schneller und besser zu realisieren.⁴⁹⁶

493 Zur Hochzeits- und Vermählungsmetaphorik als Bestandteil astrologisch-alchemistischer Vorstellungen in der Renaissance und im Barock (hier mit besonderem Bezug auf die allegorische Dichtung *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz*, 1616) Schütt 2000, S. 451 – 453 sowie zur Verwendung der Hochzeitsmetapher bei der Bezeichnung des Schmelzvorgangs im Hüttenwesen Schütt 2000, S. 98 – 99; zum spezifischen Symbolismus der Heirat von Mars (Eisen) und Venus (Kupfer) in der westlichen Alchemie siehe Priesner/Figala 1998, S. 123; hinsichtlich der Verwendung dieser Metaphorik in altorientalischen Kulturen siehe Jeremias 1929, S. 181.

494 Böhme/Böhme 2014, S. 232.

495 Mircea Eliade spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer alchemistischen Soteriologie, siehe Eliade 1992, S. 57 – 58. Siehe zudem Bredekamp 1984.

496 Eliade 1992, S. 55.

Die Akte und Prozeduren der Um- und Verwandlung im spezifischen Kontext von Schmiede und Laboratorium lassen sich dabei auch auf ein vorsokratisch-naturphilosophisches Fundament zurückführen, das Oskar Edmund von Lippmann in seiner Untersuchung zur *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie* als Teil seiner Ausführungen zur ionischen Philosophie bezüglich der Begriffe *metabolé* und *alloísis* prägnant umrissen hat:

Bei der Bildung und Auflösung der Elemente handelt es sich also nicht um ein Entstehen oder Vergehen, vielmehr erleidet der Urstoff eine bloße μεταβολή (Metabolé = Umänderung), und zwar nur eine qualitative Alloísis (ἀλλοίωσις = *Artverwandlung*), hervorgerufen durch mehr oder minder weitgehende Verdünnung oder Verdichtung unter dem Einflusse von Wärme und Kälte, deren Fähigkeit zu derlei umformenden und umgestaltenden Wirkungen dogmatisch feststeht. Demgemäß sind die Elemente potentiell (= der Möglichkeit nach) jedes in jedem enthalten und können wechselseitig ineinander übergehen, nach Regeln, die sich aus ihrem festen Sitze und natürlichem Orte im Weltall ergeben, - die Erde zuunterst, über ihr das Wasser, hierauf die Luft, zu oberst das Feuer-, und denen zufolge jedes sich am leichtesten in die ihm benachbarten zu verwandeln vermag, z.B. Luft in Feuer durch Verdünnung, dagegen in Wasser und sodann in Erde durch Verdichtung. In diesem Sinne lässt sich der gesamte Kosmos als Ergebnis einer, wenn auch nur allmählichen und stufenweisen, so doch einheitlichen Entwicklung des *einzigsten* und *göttlichen* Ursubstrats betrachten.⁴⁹⁷

Die Verbindung von Mantegnas Vulkan mit dem Feuer ist unverkennbar betont mittels des roten, von einem Windstoß in Richtung von Mars und Venus dramatisch aufgeworfenen und fast hinfort gerissenen Umhangs, dessen durchklüftete Draperie und vor allem seine wellenhafte Bewegung ihn den aus dem Fels hervorzüngelnden Flammen ähneln lassen. Es ist erneut diese Strategie einer partiellen Verähnlichung und formalen Annäherung von unterschiedlichen Bildelementen (hier Textil und Feuer), welche die leitmotivische Funktion eines Objekts oder einer Kraft andeuten soll.

⁴⁹⁷ Lippmann 1978 (1918), S. 121. Hervorhebungen im Original.

5.2.3 Von planetaren Konstellationen, Sphärenharmonien und sympathetischen Allianzen. Astrologie, Musik und Alchemie im Motiv- und Ideenhorizont des *Parnass*

Am 11. Februar 1490 wurde die damals siebzehnjährige Isabella d'Este mit Francesco II. Gonzaga in der herzoglichen Kapelle zu Ferrara verheiratet. Einen Tag später trat sie um die Mittagszeit zusammen mit ihrer weiblichen Verwandtschaft und höfischen Entourage sowie in Begleitung der Botschafter von Ungarn und Neapel ihre Reise nach Mantua an, wo ihr umjubelter Einzug schließlich am 15. Februar erfolgte, dem sich einwöchige Feierlichkeiten anschlossen.⁴⁹⁸ Die Wahl des Einzugsdatums verdankte sich der Ermittlung einer astrologisch bedeutsamen Konstellation, da an diesem Tag die Planeten Mars, Merkur und Venus sowie der hellste Stern des Sternbildes Pegasus im Zeichen des Aquarius (Wassermann) standen.⁴⁹⁹ Aby Warburg konstatiert in seinem Vortrag über die astrologische Semantik des Freskenprogramms im ferraresischen Palazzo Schifanoia:

Astrologie ist im Grunde nichts anderes als auf die Zukunft projizierter Namensfetischismus: Wen z.B. bei seiner Geburt im April Venus beschien, der werde, den Venusqualitäten der Göttermythe entsprechend, der Liebe und den leichten Freuden des Daseins leben.⁵⁰⁰

Die für den Tag des Einzugs in Mantua präferierte Konstellation legt nahe, dass sich die dynastische Verbindung der beiden Adelsfamilien nicht in erster Linie einer Heirat aus Liebe verdankte, sondern eher einem pragmatischen Kalkül, welches der Verbindung Eigenschaften wie Stärke, Verantwortung, Struktur, Festigkeit und den unerschütterlichen Willen zur Verteidigung des eigenen Herrschaftsgebietes sichern sollte. Eigenschaften, die sich aus der Nähe von Venus, Merkur und Mars zu saturnischen Zeichen ergaben.⁵⁰¹ Mit der Verheiratung fand eine anberaumte Verbindung zweier Dynastien ihre Verwirklichung, die bereits im Jahr 1480, als Isabella sechs Jahre alt war, vereinbart worden war. Umso entscheidender muss es aus Sicht des ferraresischen Herzogs Ercole I. d'Este und seiner Gemahlin Eleonora von Aragon gewesen sein, einen Termin für den offiziellen *adventus* ihrer Tochter in Mantua durch ihre Hofastrologen bestimmen zu lassen, der dem Paar eine starke, belastbare Verbindung und vor allem gelingende Regentschaft versprach.

498 Für eine detaillierte Schilderung der aus den Quellen rekonstruierbaren Abläufe des Einzugs in Mantua, dem Umfang der Mitgift, der Hochzeitskosten, der Festivitäten und der Zusammensetzung der Hochzeitsgesellschaft siehe James 2020, S. 27 – 28.

499 Manca 2006, S. 185.

500 Warburg 1998 (1912), S. 464.

501 Entscheidende Hinweise zur Deutung der Konstellation verdanke ich den Auskünften von Annett Klingner.

Isabella d'Este war durch die historisch sehr gut belegte Astrologiebegeisterung ihrer Familie bereits vorgeprägt, als sie nach Mantua aufbrach.⁵⁰² Die Ausstattung des Palazzo Schifanoja und die sich darin manifestierende Begleitung und Deutung der persönlichen und dynastischen Geschichte des Hauses der Este und ihres eigenen Lebens lassen es umso plausibler erscheinen, dass die Markgräfin ihren Hofmaler anwies, ebenjene astrologische Konstellation, unter deren günstigen, förderlichen Einfluss ihre Verbindung mit dem Haus der Gonzaga und ihrem Gatten stand, nicht allein in die Komposition zu integrieren, sondern als markante semantische Grundkoordinate zu gestalten. Diese Personifikationen und Assoziationen astrologischer Kräfte, Einflüsse und Relationen, die es im gelehrten (hermeneutischen) Spiel der Deutungen zu lesen und mit Blick auf die Poesie des Gemäldes im Disput vor dem Bild sowie im Umfeld seiner Präsentation zu erkunden galt, sollten deutlich machen, mit welchem Anspruch und welchem Selbstbild die Markgräfin ihre Rolle in Mantua und in ganz Italien verknüpft wissen wollte.

Ihre Person, ihre Ehe und ihre Regentschaft, so die Suggestion des Gemäldes, standen und stehen im Zeichen jener Eigenschaften und Wirkungen, die sich am Tag der Hochzeit durch die Position von konkreten Gestirnen am Firmament konstellierte hatten. Mantegnas Gemälde hatte nicht zuletzt die Funktion inne, an den festlichen Akt der Vermählung und den prozessionalen Einzug der erstgeborenen Tochter Ercole I. d'Estes in Mantua zu erinnern, und damit an das konkrete Datum, an dem sich die jeweiligen Eigenschaften und Wirkungen von Mars und Venus, Pegasus und Merkur dieser dynastischen Verbindung eingeschrieben hatten.

Die Rede von der *Einschreibung* ist in diesem Zusammenhang von besonderer Berechtigung, da Mantegnas Gemälde, das heißt sowohl die symbolische Komposition als auch der konkrete materielle Bildträger, im weiteren Kontext einer historischen kulturellen Praxis zur Herstellung magischer, unter anderem als Amulette und Talismane fungierender Steine situiert werden können. So hat jüngst Nicolas Weill-Parot an die diversen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Wissens-traditionen, Diskurse und Praktiken rundum die Herstellung und Deutung astrologischer Siegel erinnert, von denen angenommen werden muss, dass sie auch den Vorstellungsraum italienischer Renaissance-Fürstinnen des Quattrocento affiziert haben.

Unter den mittelalterlichen Gelehrtenautoritäten ist es vor allem Albertus Magnus, der in seiner Abhandlung *De mineralibus* den ideologischen Rahmen sowie die Bedingungen und Vollzugsmodi einer (animistisch-magischen) Praxis schildert, der zufolge der ausführende Handwerker, genauer gesagt der Steinschneider, dem jeweiligen Stein gemäß seiner Form und/oder seiner Substanz und der ihm zugeschriebenen besonderen magischen Wirkkräfte, zu denen vornehmlich Heil- und Schutzkräfte zählen, nur ganz bestimmte Motive und diese auch nur während einer spezifischen astronomischen Konstellation einarbeitet beziehungsweise eingraviert.⁵⁰³ Dieser an ein konkretes Zeitfenster gebundenen Vorgehensweise liegt die Überzeugung zugrunde, dass die dem Stein innewohnenden potentiellen Wirkkräfte durch das Zusammenspiel des Einflusses der jeweiligen konstellierenden Gestirne mit dem durch den Steinschneider eingearbeiteten Motiv überhaupt erst aktiviert werden und sich so dauerhaft mit diesem Artefakt verbinden können.

502 Federici-Vescovini 2006.

503 Weill-Parot 2019, S. 257 – 260.

Dadurch wird es seinem zukünftigen Träger möglich, von den jeweiligen Wirkkräften zu profitieren. Der Steinschneider muss also, je nachdem in welcher Tradition und in welchem Wissenshorizont er sich bewegt, um diese Verbindungen wissen, wobei die erwünschten Resultate entweder durch die jeweiligen primären Eigenschaften des Steins, eine Kombination (*complexio*) diverser Eigenschaften oder durch seine Form erzielt werden können.

Wie Weill-Parot am Beispiel von Camillo Leonardis *Speculum lapidum* (erstmalig 1502 gedruckt in Venedig) darlegt, veranlassten die von Albertus Magnus zusammengetragenen Informationen und erörterten Faktoren zu der Frage, wie und in welchem Umfang der ausführende Steinschneider (oder Magier) selbst eine kreative Regie übernahm. Dabei wird in Leonardis Ausführungen deutlich, dass es sich nicht zuletzt um eine Frage der Absichten handelt, das heißt, ob es darum geht, eine bestehende Qualität oder Tendenz zu verstärken oder diese durch das eigene kenntnisreiche Handeln überhaupt erst zu verleihen.⁵⁰⁴ So referiert Leonardis zum einen die Bedeutung, die der elementischen Anlage des Steins unter Bezugnahme auf sein Mischungsverhältnis zukommt und ihn mit einer astrologisch anschlussfähigen Disposition ausstattet, zum anderen betont er die Rolle des Steinschneiders, der durch seine handwerklichen Eingriffe bestehende Form- und Vermögenstendenzen⁵⁰⁵ aufgreift und verstärkt, wodurch er auch die magische Wirkkraft beeinflusst:

We will say that the substantial form of a stone is the specific being of this stone – being which stems from the mixing of the elements, with a certain proportion which leads to a certain species and not to another one. And through this [substantial form], as we will see in the second book, there are powers in the stones. And this form neither stems wholly from matter, nor is wholly instilled outside matter. But [this form] is something divine – i.e. the matter of a mixed body – into which it is instilled, and below the celestial powers by which it is given. [...]

And the power of the stone is led by this carved imprint to one or several particular effects. [...] we say that the power of the stone is compelled to a precise effect or power, whereas maybe it was not orientated towards this effect before the sculpture was made. And if a similar effect, which we want to produce by the carved figure, were previously in the stone because of its essence, therefore through the force of symbol it would be strengthened and would be more effective because of the double power.⁵⁰⁶

504 Weill-Parot 2019, S. 263.

505 Unweigerlich lässt diese Überlegung Leonardis an Leon Battista Albertis Einleitung zu seinem 1464 publizierten Traktat *De statua* denken, in der gleichsam in demselben topischen Umfeld, allerdings ohne jeglichen astrologischen Bezug, dafür mit besonderem Fokus auf die an der Natur orientierten Formfindungsprozesse in der Kunst, auf das Erkennen, Auflösen und Verstärken vorgebildeter Formtendenzen durch den Künstler eingegangen wird. Dieser sehe in einer Wurzel oder einem Fleck eine Form als Tendenz angelegt, die er durch seinen gestaltenden Eingriff (wie der Steinschneider Leonardis) aufnimmt und verstärkt, um sie einem spezifischen Zweck oder einer bestimmten (ästhetischen) Wirkung zuzuführen.

506 Englische Übersetzung zitiert nach: Weill-Parot 2019, S. 262. Lateinischer Wortlaut zitiert nach: ebd., S. 262 (dort Anmerkungen 21 und 23): „Dicemus quod forma substantialis lapidis est esse specificum ipsius lapidis quod esse ex elementorum commixtione provenit, cum quadam proportione quae ad unam determinatam speciem, et non ad aliam ducit; quae mediante, ut in secundo dicemus, virtutes insunt lapidibus. Nec talis forma a materia totaliter extra materiam funditur, sed est quoddam divinum super materiam complexionatam cui infunditur, et infra virtutes celestes, a quibus datur. [...] Et virtus lapidis tunc ducitur ab ipsa sculpta impressa ad unum aut ad plures effectus particulareS. [...] Pariformiter dicimus lapidis virtutem esse coartatam ad determinatum effectum seu virtutem ad quam forsan ante sculpturam non erat. Et si consimilis effectus quem intendimus a figura sculpta producere, prius esset in lapide ratione suae essentiae, tunc simboleitatis ratione magis fortificaretur ac efficator esset ex geminata virtute.“

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Leonardi, was Weill-Parot jedoch nicht zum Thema macht, eine alchemistisch konnotierte Interpretation des menschlichen Eingriffs vornimmt, wenn er in einer späteren Bemerkung darauf hinweist, dass der Steinschneider durch seinen Gestaltungsakt unter dem Patronat der astrologischen Konstellation einen Prozess anregt und zielführend beschleunigt, den die Natur an anderer Stelle in einem anderen Stein und gemäß ihrer Ordnungen und Bedingungen von sich aus zu verwirklichen vermag.⁵⁰⁷ Der Steinschneider tritt demzufolge an die Stelle der Natur, allerdings nur insofern, als er nicht außerhalb, sondern innerhalb ihrer Ordnungen operiert, und dort, wo sie selbst nicht tätig wird, es aber könnte, ihr Tätigwerden künstlich herbeiführt. In diesem Punkt ähnelt Leonardis Darstellung und Beurteilung der Bedeutung des handwerklichen Eingriffs der Selbstbeschreibung der alchemistischen Praxis, die oft dahingehend pointiert wird, dass das Handeln des Alchemisten als ein Beschleunigen und als Eingriff in die zeitlichen Abläufe und Rhythmen natürlicher Prozesse zu verstehen ist.

Diese Konstellation von Material, Praxis und Sternenglaube ist dabei nicht ohne Relevanz für die Wahrnehmung von Mantegnas Komposition. Wie bereits erörtert, war Marsilio Ficino der Überzeugung, dass schon allein die Betrachtung einer visuellen Darstellung astrologischer Konstellationen und Bedeutungszusammenhänge den menschlichen Geist dazu anregen und befähigen könne, die damit verknüpften positiven Einflüsse und Effekte gemäß der ihm eigenen Disposition zu empfangen beziehungsweise sich dadurch für diese empfänglicher zu machen. Es ist diese mediale Schlüsselposition, die in der hier skizzierten Diskursgeschichte einem *artifex* und seinem Produkt zukommt, die auch der Bedeutung und der intelligiblen Würde der Malerei zugutekommen konnte.

Legt man für einen Moment diese von Avicenna und Galen über Albertus Magnus zu Camillo Leonardi tradierte Thematik als historische Folie zugrunde, dann käme Mantegnas Gemälde nicht allein die memoriale Funktion zu, an die Vermählung und mittels des mythologischen Bildpersonals an deren astrologische Dimension zu erinnern, sondern selbst als magisches Artefakt im *studiolo* zu hospitiert. Es soll hier in keiner Weise behauptet werden, dass Mantegna seinem Werk diesen Status sichern wollte oder ihn anderweitig angestrebt habe, aber es mag eine Rezeptionsebene gewesen sein, auf welcher sich die Wahrnehmung und Deutung des Gemäldes durch Isabella d'Este selbst bewegt hat. Bei ihren Interessen und Leidenschaften für alchemistische und astrologische Themen, Vorstellungen, Praktiken und im Falle der Alchemie auch Rezepturen, erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass sie in Mantegnas Gemälde auch eine Verstärkung dieser positiven himmlischen Einflüsse (*virtutes celestes*) und damit eine dauerhafte Begünstigung ihrer Regentschaft durch dieselben gesehen hat, vergleichbar einem Amulett oder Talisman, die eine quasi-sympathetische Allianz von Medium und Botschaft, Material und Wirkung zugunsten ihres Trägers perpetuieren sollen.

507 Weill-Parot 2019, S. 266.

5.2.4 Die Morphologie des *Parnass* im Spiegel der Schriften des Agrippa von Nettesheim

Um das Spektrum des in Mantegnas Gemälde zur Geltung gelangenden astrologischen Symbolismus und die damit implizierten Eigenschaften und erwünschten Einflüsse zumindest partiell zu umreißen, sollen die mythologischen Personifikationen planetarer und astraler Agenten unter Bezugnahme auf die kompilatorischen Ausführungen des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim in seiner Abhandlung *De occulta philosophia*, die 1510, 1531 und 1533 in drei Bänden erschienen, erörtert werden.

Darin versammelt, systematisiert und erläutert der in Nettesheim bei Köln geborene Arzt, Philosoph, Jurist, Theologe, Mineraloge und alchemistische Experimentator das von ihm zusammengetragene Erbe des antiken und mittelalterlichen astrologischen, naturkundlichen und alchemistischen Wissens, ergänzt um diverse Lehren der Kabbala und des Hermetismus. Dabei bezieht sich Agrippa auf alle antiken und mittelalterlichen Autoren, die um 1500 bereits vielzitierte, paraphrasierte und kommentierte Autoritäten waren: Platon, Aristoteles, Plinius der Ältere, Ptolemäus, Pythagoras, Orpheus.

Hierbei sind nun vor allem jene Aussagen zu den Eigenschaften, Wirkungen und sympathetischen Allianzen von Interesse, die Mars, Venus, Merkur und Apollo zugeschrieben werden können, wobei an dieser Stelle zuerst auf die drei erstgenannten eingegangen werden soll. Das zweiundzwanzigste Kapitel gibt zuerst Auskunft über die jeweiligen Organe und Bestandteile der menschlichen Anatomie sowie den Säftehaushalt, die unter dem Einfluss der Gestirne und Sternbilder stehen. Dort heißt es hinsichtlich der in Mantegnas Komposition erscheinenden planetaren Protagonisten:

Wie man von den Arabern weiß, steht [...] der Merkur der Zunge, dem Munde und den übrigen Sinneswerkzeugen, sowohl den innern als den äußern, überdies den Händen, Füßen, Beinen, Nerven und der Einbildungskraft [vor]; [...] Mars steht dem Blute, den Adern, den Nieren, der Gallenblase, dem Hintern, dem Rücken, dem Samengange und der Zornsucht vor; Venus den Nieren und Hoden, der Scham und Gebärmutter, dem Samen und dem Geschlechtstriebe, überdies dem Fleisch und dem Fette, dem Bauch, den Schamhaaren, dem Nabel und allem, was zum Venuswerke dient wie dem Heiligenbeine, dem Rückgrate und den Lenden; selbst dem Kopfe und dem Munde, womit der Kuß, das Liebespfand gegeben wird, soll sie vorstehen.⁵⁰⁸

Diesem Überblick über die anatomischen Wirkungsregionen der Gestirne ist bereits die Grundüberzeugung zu entnehmen, dass der Einfluss der himmlischen Agenten durch Mark und Bein geht und den ganzen Menschen in seiner seelischen und körperlichen Konstitution betrifft. Das sich

508 Nettesheim 2013 (1533), S. 91 – 92.

direkt an die Ausführungen zu Mars jene zu Venus anschließen, ist kein Zufall, sondern folgt einem Ordnungsmuster, das auch alle anderen Kapitel strukturiert. Die anatomischen Stichworte zu Mars und Venus lesen sich wie die Schilderung zweier komplementärer Einheiten. Ist es Mars, der dem Samengange und der Zornsucht vorsteht, entfallen die Zuständigkeiten der Venus auf den Samen und die Gebärmutter sowie auf den Geschlechtstrieb und den Mund/Kuss. Damit wird impliziert, dass die umfanglicheren Zuständigkeiten der Venus, denen elementare Größen wie der Samen und der Geschlechtstrieb angehören, durchaus als dominierend betrachtet werden können. In jedem Fall verstärkt sich in dieser und den folgenden Aussagen der Eindruck, dass die ungezähmten und oftmals destruktiven Potenzen des Mars erst durch die Ergänzung oder Beimischung der venerischen Komponenten gemäß des Sinnbildes eines stimmigen Naturganzen harmonisiert werden.

Von der anatomischen Ebene schreitet Agrippas Darstellung im siebenundzwanzigsten Kapitel weiter zur Zuschreibung von Elementen und Körpersäften, fokussiert dann auf die Auswirkungen der Gestirne auf Aromatik und Geschmack, ergänzt um Bemerkungen zu den Zuständigkeiten im Reich der Metalle und Minerale sowie in Flora und Fauna:

Dem Mars gehören unter den Elementen das Feuer, desgleichen alles Scharfe und Brenzliche; unter den Säften die Galle; unter den Geschmücken die bittern, scharfen, auf der Zunge brennenden, und die, welche zu Tränen reizen; unter den Metallen das Eisen, das rote Erz, und alles feurige, rötliche und schwefelige; unter den Steinen der Diamant, der Magnet, der Blutstein, der Jaspis, der Amethyst; unter den Pflanzen und Bäumen [...] alle wegen ihres Überschusses an Wärme giftigen Pflanzen, ebenso die, welche mit stechenden Dornen bewaffnet sind oder durch ihre Berührung auf der Haut ein Brennen verursachen, stechen oder Blasen ziehen [...]; Unter den Tieren gehören ihm die kriegerischen, räuberischen, kühnen und achtsamen an, wie das Pferd [...]; ferner alle räuberischen, fleischfressenden und Beine zermalmenden Vögel [...]. Unter den Fischen [...] welche sämtlich sehr gefräßig und räuberisch sind.⁵⁰⁹

Während hier Akte der Gewalt, der Wehrhaftigkeit, der Zudringlichkeit und Kollision in teils variierenden, teils gemeinsamen Qualitäten in allen Zuständigkeitsbereichen aufgeführt werden und leitmotivisch im semantischen Feld von Stechen, Brennen, Rauben und Fressen angesiedelt sind und oftmals per Analogieschluss (unter anderem über farbliche Gemeinsamkeiten) hergestellt werden, fungiert auch hier die anschließende Schilderung der Bereiche, die der Venus angehören, wie ein mildernder, harmonisierender Komplementärakkord:

509 Nettessheim 2013 (1533), S. 99.

Unter den Elementen gehören der Venus die Luft und das Wasser; unter den Säften der Schleim nebst dem Blute und dem Samen; unter den Geschmächen der süße, fette und angenehme; unter den Metallen das Silber und das safrangelbe und rote Erz. Unter den Steinen entsprechen ihrer Natur [...] alle schönen, bunten, weißen und grünen Steine; unter den Pflanzen [...] alle gewürzhaften Pflanzen sowie die angenehmen und lieblichen Obstarten [...]. Unter den Tieren gehören ihr die üppigen, mutwilligen und verliebten an [...].⁵¹⁰

Werden Mars zumeist kraftvolle, aggressive Merkmale und Wirkungen zugeordnet, wobei weiche oder sanfte fehlen, enthalten die Auflistungen der Wirkungen und Merkmale der Venus immer wieder auch solche aus den Reihen des Mars, wie beispielsweise der Bezug auf das „Blut“ oder das „rote Erz“. Diese partiellen Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten übernehmen hierbei eine vergleichbare Funktion wie jene Brückenprofile (*symbola*), die Aristoteles in seiner Darlegung elementischer Relationen angeführt hatte. Demzufolge geht es bei der aufeinanderfolgenden Beschreibung von Mars und Venus nicht vorrangig oder ausschließlich um die Offenlegung einer unversöhnlichen Polarität, sondern um die systematische Sensibilisierung der Rezipient:innen für deren Komplementarität und die Vorstellung, dass ein Lebewesen oder ein Prozess, der durch die Einflüsse beider geprägt wird, von deren vereinten positiven Effekten zu profitieren vermag, was wiederum an das von Mantegnas Gemälde propagierte Programm einer harmonischen und fruchtbaren gemeinsamen Regentschaft denken lässt.

Bereits diese wenigen Abschnitte weisen Verbindungen zu Mantegnas *Parnass* auf, die sich in konkreten Bildelementen niederschlagen. So erwähnt Agrippa unter den Beispielen für jene Mars angehörenden, unter anderem „kühnen“ und „achtsamen“ Tiere als erstes das Pferd. Die Tatsache, dass das Sternbild des Pegasus Bestandteil jener astrologischen Konstellation war, nach der sich die Festlegung des feierlichen Einzugsdatums richtete, und die darum auch die Personifikation des Sternbildes in Gestalt eines prachtvollen Pferdes nahelegte, ließ sich gleich mit zwei traditionellen Gonzaga-Rollen anspielungsreich verbinden. Zum einen handelte es sich dabei um die den Gonzaga als Regenten eines Kleinstaates seit dem Mittelalter zukommende Rolle, aus den Reihen ihrer männlichen Erben den *condottiere* zu stellen, so wie es auch Francesco II. Gonzaga zukam, zum anderen waren die Gonzaga für ihre ausgezeichnete Pferdezucht bekannt, auf die bereits Ludovico Gonzaga sehr stolz war und die Mantegna schon im Falle der *Camera*

Picta zu einer prominent platzierten Pferdedarstellung veranlasst hatte (Abb. 61). Daher eignete sich die durch die Konstellation bereits vorgegebene Darstellung von Mars und Pegasus in demselben Bildraum als Anspielung auf gleich zwei spezifisch-dynastische Domänen der Gonzaga-Linie.

510 Nettessheim 2013 (1533), S. 99–100.

Im dreißigsten Kapitel verdichtet Agrippa seine Ausführungen zum Einfluss der Planeten auf die sublunare Welt zu weiteren Eigenschafts- und Zuständigkeitskatalogen, die in die Aussagen zu Venus und Mars auch Merkur integrieren:

Alles, was sich in der Welt findet, steht unter der Herrschaft der Planeten und erhält von ihnen seine Kraft; so gehört beim Feuer das belebende Licht der Sonne, die Hitze dem Mars an [...]. Bei den mittleren Elementen [...] die gemischte [Feuchtigkeit, M.S.] aber gehorcht dem Merkur und der Venus. [...] die Fruchtbarkeit der Materie [hängt, M.S.] von der Venus, die Raschheit in der Wirkung von Mars und Merkur ab, von jenem wegen seiner Heftigkeit, von diesem wegen seiner Gewandtheit und Vielseitigkeit;⁵¹¹

Merkur wirkt als Interaktionspartner. Er flankiert und begleitet beziehungsweise teilt sich sowohl mit Mars als auch mit Venus bestimmte Einflussbereiche. Es ist diese beidseitige Teilhabe an Mars und Venus, die ihn auch in den folgenden Erläuterungen desselben Kapitels als in direktem Umfeld der beiden operierend und wirkend schildert:

In der Pflanzenwelt sind [...] alle Blumen von Venus, alle Samen und Rinde von Merkur, [...] das Holz von Mars. Alles, [...] was dagegen Blumen und Samen, aber keine Früchte hervorbringt, steht unter der Herrschaft der Venus und des Merkur [...]. [...] Alle Schönheit kommt von der Venus, die Stärke vom Mars her, und jeder Planet regiert und ordnet das, was ihm ähnlich ist. Auf gleiche Weise rührt [...] die Härte vom Mars, das Leben von der Sonne, Anmut und Schönheit von der Venus, die verborgene Kraft vom Merkur [...].⁵¹²

Die partielle Überschneidung und wechselseitige Ergänzung planetarer Einflüsse und Zuständigkeiten in der sublunaren Welt sind Ausdruck einer Lehre von den sympathetischen Allianzen zwischen irdischen und himmlischen Akteuren und Stoffen, die rhetorisch und semantisch auf einem Denken in Analogien basiert, denn „jeder Planet regiert und ordnet das, was ihm ähnlich ist“. Das Ähnliche findet sich und addiert sich zu wachsenden und immer komplexer werdenden Verflechtungen von Stoffen, Formen, Qualitäten und Wirkungen.



Abb. 61: Detail aus Andrea Mantegna: Westwand der Camera Picta, 1465 – 1474, Fresko, Palazzo Ducale, Mantua

511 Nettesheim 2013 (1533), S. 101.

512 Nettesheim 2013 (1533), S. 101 – 102.

Im direkt folgenden einunddreißigsten Kapitel wird eine weitere Dimension des sublunaren Einflusses der planetaren Akteure dargelegt. Dabei handelt es sich um die geopolitische Tragweite ihrer Zuständigkeiten und Allianzen:

Auch der Erdkreis ist mit seinen Reichen und Ländern unter die Planeten und Himmelszeichen verteilt. [...] Mars mit dem Widder regiert England, Frankreich, Deutschland, Cölesyrien, Idumäa und Judäa; [...] Venus mit dem Stier besitzt die Zykladen, die Seeküsten von Kleinasien, Zypern, Parthien, Medien und Persien; mit der Waage aber herrscht sie über die Baktrier, über die Einwohner am kaspischen Meere, über die Seen, über Thebais, Oasis und die Troglodyten. Merkur mit den Zwillingen besitzt Hyrkanien, Armenien, Mantiana, die Gegend von Cyrene, Marmarika und Unterägypten; mit der Jungfrau aber Griechenland, Achaja, Kreta, Babylon, Mesopotamien, Assyrien und Elam, woher die Elamiter in der Heiligen Schrift ihren Namen haben.⁵¹³

An diesen Ausführungen Agrippas ist vor allem interessant, dass sich die jeweiligen sublunaren territorialen Regenschaften der Planeten über die ihnen zugeordneten Tierkreiszeichen ergeben, um nun geografische Regionen und mit ihnen politische Systeme und kulturelle Formationen zu beeinflussen. Nun sind es nicht die interplanetaren Beziehungen beziehungsweise Konstellationen, die einen Wirkungsbereich definieren, sondern die jeweiligen alliierten Sternkonstellationen. Diese von Agrippa *dokumentierte* Erstreckung des Einflusses der Gestirne auf bestimmte Regionen des Erdkörpers, die er nach eigener Aussage „aus dem Ptolemäus geschöpft“ habe, wird mit dem letzten Satz nochmals um einen weiteren fundamentalen bibelhermeneutischen Aspekt erweitert:

Wer nun diese Einteilung der Länder nach den Gestirnen mit den Ämtern der regierenden Intelligenzen, den Segnungen der israelitischen Stämme, den Loosen der Apostel und den Sinnbildern der heiligen Schrift zu vergleichen weiß, der wird imstande sein, für jede Gegend höchst wichtige Weissagungen herauszufinden.⁵¹⁴

Auf Mantegnas Gemälde zurückkommend, folgt aus diesen bei Agrippa dargelegten Beziehungen, Interaktionsmodi und Bedeutungsebenen keine Herleitung eines Interpretationsschlüssels für den astrologischen Symbolismus seiner Komposition. Hier führen die Agrippa zu entnehmenden Informationen viel zu weit fort von den konstellierte mythologischen Figuren und ihren morphologischen Einbettungen beziehungsweise Umgebungen.

Was eine Bezugnahme auf Agrippas Kompendium im Rahmen dieser Untersuchung allerdings legitimiert, ist dessen Status als historische Quelle. Seine Abhandlung versammelt aus diversen Überlieferungen und Referenztexten astronomisches Wissen und dessen astrologische Interpretation. Die Heil- und Schutzkräfte wie auch die schädlichen Eigenschaften bestimmter Minerale, Metalle und Pflanzen werden mit Blick auf deren Morphologie und Genese ebenso referiert wie das Fortpflanzungs-, Jagd- und Sozialverhalten sowie die anatomischen Merkmale von Tieren

513 Nettlesheim 2013 (1533), S. 102.

514 Nettlesheim 2013 (1533), S. 102.

hinsichtlich der ihnen dadurch offenstehenden sympathetischen Allianzen. Die organische und die anorganische Welt stehen unter dem Einfluss der Gestirne. Nichts existiert unabhängig von dem durch sie determinierten Spektrum möglicher und unmöglicher Verbindungen. Dieses von Agrippa zusammengetragene und kompilierte Wissen war ein Wissen, das schon vor seiner Veröffentlichung zwischen 1510 und 1533, wenn auch verstreut, uneinheitlich und durchaus umstritten in seiner Vereinbarkeit mit christlichen Dogmen, in Europa verbreitet war.⁵¹⁵

Einige dieser äußerst facettenreichen astrologischen Wissenshorizonte werden Isabella, ihrem Berater und nicht zuletzt auch Mantegna selbst bekannt gewesen sein. Was aber als eine Gewissheit gelten kann, ist der Umstand, dass die Gestirne und hier vornehmlich die Planeten als Herrscherinnen und Herrscher geschildert und gedeutet wurden, was auch für die junge Markgräfin von Mantua von großem identifikatorischen Reiz gewesen sein wird. Ist es doch die bei Agrippa immer wieder konstatierte Einheit aus Regieren, Ordnen und Herrschen, die den sublunaren Einfluss der Planeten und ihrer Allianzen am angemessensten charakterisiert und die sich unter bestimmten Bedingungen als gutes oder schlechtes Regiment herausstellen kann, als der Befriedigung von menschlichen (lokalen wie globalen) Bedürfnissen zu- oder abträglich.

Das Wissen um diese Zusammenhänge sollte es ermöglichen, die natürlichen Ordnungen, die ihrerseits unter astralem Einfluss stehen, gemäß der eigenen Bedürfnisse und Interessen zu nutzen. Erkenntnis und Wissen erschließen Handlungsspielräume. Auf dieser Ebene bot die Aufnahme der astrologischen Konstellation von Mars und Venus, Pegasus und Merkur die Gelegenheit, die (gender- und kultur-)politische und ästhetische Eignung des Stoffes als Repräsentations- und Reflexionsmatrix zu erproben. Mantegnas *Parnass* wäre damit aber ebenfalls Ausdruck der machtvollen Allianz von Astrologie und Politik.⁵¹⁶

Konnte Isabella die Verknüpfung von Real- und Bildpolitik im spezifischen soziokulturellen Raumtypus des ersten *studiolo* einer Frau gemäß ihrer Vorstellungen und Ambitionen nicht nur abrufen, sondern musste dieses Szenario selbst konzipieren, war es Mantegna möglich, diese konzeptuelle Rahmung für seine eigenen Zwecke zu nutzen. Hatte das *studiolo* in seiner damaligen Lokalisierung im Castello di San Giorgio einen Maßstab zu formulieren und Isabellas Ruf als humanistisch gebildete Fürstin zu befördern, ihr ein Alleinstellungsmerkmal und eine Vorbildrolle zu sichern, bot der Raum und sein zu erwartender Ruhm Mantegna eine weitere Bühne, um nach der Camera Picta seine Malerei erneut durch einen exquisiten Ausstattungsauftrag als humanistisch fundierte und hochgradig inventive sowie selbstreflexive Kunst zu erweisen.⁵¹⁷ Für Isabella werden dabei auch die spezifischen charakterlichen und geistigen Prägungen eine Rolle gespielt haben, die bei Agrippa im achtunddreißigsten Kapitel als göttliche Gaben der Planeten an ihre menschlichen Empfänger aufgelistet werden und die sowohl dem Markgrafenpaar

515 Siehe zum kontrovers diskutierten Feld einer potentiellen Vereinbarkeit von jüdisch-christlicher Religion und antiker Astrologie unter besonderer Berücksichtigung von Geschichtsverständnis und Zeitrechnung sowie von Astrologie als politischem Instrument Stuckrad 2000.

516 Siehe Azzolini 2013, die sich in ihrer exemplarischen Studie mit den Einflüssen der Astrologie auf die politischen Karrieren und das dynastische Selbstverständnis der Mailänder Herzöge im Quattrocento befasst. Zur Verschränkung von Astrologie und Politik im nordalpinen Reformationskontext siehe Brosseder 2014, S. 27 – 80.

517 Unter den jüngeren Arbeiten zur künstlerischen Selbstreflexion Mantegnas im Bildprogramm der Camera Picta unter besonderer Berücksichtigung des antiken (aristotelischen) poiesis-Konzeptes siehe Koering 2015 und Campbell/Koering 2015.

als politischer und dynastischer Einheit applizierbar waren als auch (und vielleicht noch mehr) die vorhandenen oder für sich selbst gewünschten Qualitäten der Auftraggeberin in den Fokus rücken sollten:

[...] durch den Mars unerschrockene Wahrheitsliebe, Stärke und Tapferkeit, Tatkraft, ein feuriger Mut und ein unbeugsamer Sinn; [...] durch die Venus glühende Liebe, freudige Hoffnung, Sehnsucht, Ordnung, Begierde, Schönheit, Liebenswürdigkeit, und der Trieb nach Vermehrung und Fortpflanzung seiner selbst; durch den Merkur eindringlicher Glaube, klare Beweisführung, Gewandtheit im Auslegen und Sprechen, Schärfe des Geistes, dialektische Kunst und große Beweglichkeit der Sinne [...] ⁵¹⁸

Wie Agrippa im Anschluss an diese und andere Auflistungen immer wieder bemerkt, verdanken sich die Wirkungsweisen der Planeten auf die menschliche (seelische) Disposition und auf die natürlichen Ordnungen keiner autonomen Herrschaftsgewalt, sondern stünden ihrerseits unter der Regie der sogenannten „sieben Intelligenzen“, die wiederum unter der bevollmächtigenden Aufsicht Gottes operieren:

Diese Einflüsse gehen jedoch vornehmlich von jenen sieben Intelligenzen aus, die vor dem Angesichte Gottes stehen, und die die Seele zum Sitze solcher Kräfte bereiten. Die Planeten aber disponieren hiezu nur den Körper, indem sie seine Natur für alles Gute empfänglich machen, und sind sozusagen die Werkzeuge der Intelligenzen, während Gott, als die erste Ursache, allen Dingen Einfluß und Wachstum verleiht. ⁵¹⁹

Schließlich soll noch ein weiterer durch Agrippa erörterter Bereich des Gestirneinflusses thematisiert werden. Dabei geht es um die zentrale Position, welche der Musik als Reflexionsfigur zukommt und die hinsichtlich der Signifikanz von Allusionen auf die Musikalität Isabellas im Besonderen und jener der Malerei im Allgemeinen sowie nach den möglichen Anschlüssen für den astrologisch-alchemistischen Symbolismus fragen lässt. So eröffnet Agrippa seine Ausführungen wie üblich mit einer programmatischen Feststellung, die bereits schon selbst als Definition der musikalischen Harmonie auftritt:

Auch der musikalischen Harmonie mangelt es nicht an den Einflüssen der Gestirne, denn sie ist die vorzüglichste Nachbildnerin von allem. ⁵²⁰

518 Nettessheim 2013 (1533), S. 413.

519 Nettessheim 2013 (1533), S. 413.

520 Nettessheim 2013 (1533), S. 248.

Agrippa betont im Folgenden die starke affektive Wirkmacht der Musik, die eigens dann mit besonderer Kraft hervortritt, wenn sie sich „zur gelegenen Zeit nach den Himmelskörpern“ richtet und die es vermag die Zuhörer in bestimmte Gemütszustände zu versetzen oder sie aus solchen zu lösen sowie aktive oder passive Zustände herbeizuführen, indem sie Bewegungen, Gebärden und Haltungen sowie „Handlungen und Sitten“ beeinflusst.⁵²¹ Die Musik, die in astrologischer Kenntnis ausgeübt wird, erweist sich als universelles Medium beziehungsweise als eine Kunstform von universeller Geltung, denn in bester orphischer Tradition schildert Agrippa, dass die Melodien nicht allein den Menschen, sondern auch die Tiere in Stimmung und Verhalten zu beeinflussen vermögen. Doch dabei hat es nicht sein Bewenden. Auch die Elemente, die Erdmasse und selbst der Stein werden durch die Musik angerührt:

Selbst die Elemente erfreuen sich an Melodien. Die hoiesische Quelle, sonst ruhig und still, sprudelt beim Tone einer Flöte fröhlich empor und tritt aus ihrer Umfassung. In Lydien gibt es Inseln, welche Nympheninseln heißen. Diese trennen sich beim Flötenspiel vom Festlande, schwimmen mitten in der See, führen dort einen Reigen auf und kehren sodann wieder zum Ufer zurück. [...] Es gibt aber noch Wunderbareres, denn am attischen Ufer läßt das Meer selbst Zithertöne erklingen, in Megara gibt ein Stein bei jedem Schlage, den man auf ihn tut, Zithertöne von sich, so groß ist die Gewalt der Musik.⁵²²

Gerade in diesem Abschnitt wird deutlich, wie umfassend sich Agrippa auf diverse Topoi und Motive der antiken mythografischen Tradition bezieht. Vor allem die Referenzen auf das musikalische Spiel des Orpheus, seinen Gesang und die besänftigende oder belebende Wirkung, deren letztere sich nicht allein auf Menschen und Tiere erstreckt, sondern auch auf den Inbegriff des Unbeseelten, Harten und Unrührbaren: den Stein. Agrippas Beispiel ist insofern von großer gedanklicher Nähe zu Mantegnas vielbewegten Gesteins- und Felsenformen, zu seinen vor Latenzen wimmelnden Steininszenierungen als es impliziert, dass im Stein selbst eine Melodie wohnt, die es gilt zum Klingen zu bringen.⁵²³ Der Stein ist also nicht unbeteiligt an der Welt des Musikalischen, sondern er partizipiert als sublunare natürliche Erscheinung an einer universellen musikalischen Struktur des Kosmos, einer ebenfalls auf die Antike zurückgehenden Vorstellung, die auch im lateinischen westlichen Mittelalter eine breite theoretische Auseinandersetzung mit dem Modell der pythagoreischen Sphärenharmonie angeregt hat.⁵²⁴

Isabellas besondere Vorliebe für die Musik, die einherging mit ihrer Leidenschaft für die Poesie und die damit verbundene Grundüberzeugung, dass Verse per se dafür gemacht seien, gesungen zu werden, sowie ihr erheblicher Einfluss auf die Entwicklung der mantuanischen Musikkultur um 1500 wurden in dieser Untersuchung bereits thematisiert. In Anbetracht der Tatsache, dass das erste für das *studiolo* fertiggestellte und dort platzierte Gemälde die Musik im zentralen Motiv von Apollo und den Musen, dem Spiel auf einem Saiteninstrument, dem begleitenden Gesang

521 Nettesheim 2013 (1533), S. 248.

522 Nettesheim 2013 (1533), S. 248.

523 Im zehnten Kapitel des ersten Buches referiert Agrippa die verborgenen Kräfte, die in den Dingen existieren und verweist hier exemplarisch unter anderem auf den Bericht des Pausanias „von singenden Steinen.“ Siehe Nettesheim 2013 (1533), S. 72–73.

524 Mittelstraß 1995, James 1993, Schavernoeh 1981, Hütschen 1971, Haase 1969 sowie Abert 1905.

und dem Tanz als Leitmotiv für die Lektüre der Komposition empfiehlt, die wiederum grundlegend von der Reminiszenz auf eine astrologische Konstellation geprägt ist, gilt es nach der potentiellen Beziehung von Musik und Astrologie zu fragen und diese in einem zweiten Schritt auf ihr Verhältnis zur Alchemie hin zu prüfen. Dass die Beziehung zwischen der Musik und der Astrologie keine beiläufige und unbedeutende ist, macht Agrippa gleich zu Beginn seines fünf- und zwanzigsten Kapitels deutlich:

Daß dem Tone auch eine besondere Empfänglichkeit für himmlische Einflüsse inne-
 wohne, werden wir nicht leugnen, wenn wir mit Pythagoras und Plato annehmen,
 daß der Himmel selbst ein Werk der Harmonie ist, daß er alles durch harmonische
 Töne und Bewegungen leitet und vollbringt.⁵²⁵

Auch diese Grundüberzeugung verdankt Agrippa einer ausgiebigen Überlieferung des Konzeptes der klingenden Sphären und der rhythmischen Gliederung der Bewegungen der Gestirne am Himmel durch die mittelalterliche Rezeption antiker Autoren. Hinsichtlich der historisch belegten musikalischen Erziehung Isabellas, ihrer Fähigkeit auf der Lyra zu musizieren und ihrer Vorliebe für den Gesang, ist von besonderem Interesse, dass Agrippa dem Gesang eine herausragende intelligible und mediale Rolle attestiert:

Der Gesang vermag noch mehr als der Ton eines Instrumentes, insofern er harmo-
 nisch aus der Vorstellung des Geistes und dem gebieterischen Willen der Einbildungs-
 kraft hervorgehend, zugleich mit der gebrochenen und von ihm geleiteten Luft den
 der Luft verwandten Geist des Hörenden, der das Band von Leib und Seele ist, leicht
 durchdringt, und da er (der Gesang) die Leidenschaft und das Gefühl des Singenden
 mit sich führt, so bewegt er durch dieses Gefühl das Gefühl des Hörenden, affiziert
 dessen Phantasie durch die seinige, das Gemüt durch das Gemüt, ergreift das Herz
 und dringt bis ins Innerste der Seele, indem er den Sinn des anderen nach seinem
 eigenen stimmt, wie er auch die Glieder und das Blut desselben in Bewegung setzt
 und wieder anhält.⁵²⁶

Der Gesang der neun Tänzerinnen bei Mantegna, der sich unter dem Spiel Apollos erhebt und der harmonischen Liebe von Mars und Venus gewidmet, ja seinerseits als fundamentaler Ausdruck der Rechtmäßigkeit ihres Zusammenseins zu deuten ist, verbindet sich im Kontext der Ausführungen Agrippas auch mit Apollo und Merkur. Die astrologische Konstellation am Tag des Einzugs Isabellas in Mantua brachte Mars, Venus, Merkur und Pegasus im Zeichen des Wassermanns (*Aquarius*) zusammen. Der Wassermann ist ein Luftzeichen so wie die Venus über das ihr zugeordnete Element Wasser auch dem Brückenelement Luft verbunden ist, jenem Trägermedium, durch welches der Gesang „den der Luft verwandten Geist des Hörenden, der das Band von Leib und Seele ist, leicht durchdringt“. Darüber hinaus ist der Gesang als apollinische Kunstform eine logosnahe Kunst, weil er Ausdruck des Wortes ist, der gesprochenen rhythmisierten Sprache. So galt in den Auslegungen des Ausgangs des mythischen Wettstreits zwischen

525 Nettesheim 2013 (1533), S. 250.

526 Nettesheim 2013 (1533), S. 249–250.

Apollo und Marsyas der Gott des Lichts und der schönen, maßvollen Form nicht allein darum als Favorit, weil er das höhere Wesen war, sondern weil er die Lyra spielte, ein Saiteninstrument, welches ihm gestattet während des instrumentalen Musizierens zu singen. Diese Zusammenführung von Klang und Wort, Musik und Logos war Marsyas nicht möglich, da er nur ein Blasinstrument zu spielen verstand, das Ausdruck seiner Logosferne war.⁵²⁷

Diese Logosnähe des apollinischen musikalischen Vortrags findet in Merkur ihr Äquivalent, da dieser der eloquenten Rede und der dialektischen Argumentation vorsteht sowie der Inspiration der dichterischen Einbildungskraft und dem kunstvollen Vortrag der poetischen Rede. Der Gesang der Musen bei Mantegna profitiert also von einer dreifachen musischen Rahmung durch göttliches Patronat: durch Apollo, Merkur und Venus. Agrippas Erörterungen zur astrologischen Semantik der Musik enden jedoch nicht mit dem Hinweis auf die Geistförmigkeit des Gesanges und seiner Wirkungen auf das Gemüt, das Gefühl und das „Innerste der Seele“. Im sechsundzwanzigsten Kapitel wird die Differenzierung des planetaren Einflusses nach Stimmen, Tönen, Melodien und Akkorden vorgenommen, dem sich die Zuordnung der Musen zu den Einzelsaiten der sieben-saitigen Leier anschließt. Im Folgenden sind aber nur die Aussagen zu den Stimmen, den Melodien und den Saitenzuordnungen zitiert:

[...] dem Mars [gehören von den Stimmen, M.S.] die rauhen, scharfen, drohenden, raschen und zornigen [...]; [...] der Venus und dem Merkur aber kommen die Melodien zu [...]; der Venus die üppigen, wollüstigen, weichen, schmachtenden und gedehnten; dem Merkur aber die sanften, vermischten und bei einem gewissen Ernst zugleich heitern und angenehmen. Nach den besonderen Akkorden und Verhältnissen aber stehen dem Tone auch die neun Musen vor. [...] Thalia [...] hat gar keine eigene Weise, sondern sie gehört dem Schweigen und der Erde an; Klio dagegen besitzt mit dem Monde [...] die G-Saite, Kalliope gleich dem Merkur [...] die A-Saite, Terpsichore gleich der Venus [...] die H-Saite, Melpomene gleich der Sonne [...] die C-Saite, Erato gleich dem Mars [...] die D-Saite, Polyhymnia gleich dem Saturn [...] die E-Saite, und Urania gleich dem Sternenhimmel [...] die F-Saite [...].⁵²⁸

Agrippa geht in den daran anschließenden Abschnitten immer detaillierter auf musikalische Relationen und deren Analogie zu mathematischen Modellen ein, um auf diese Weise die auf „Zahlen, Maße[n] und Verhältnisse[n]“ gegründeten Beziehungen zwischen den Entfernungen der Planeten zur Erde und zueinander, den Zusammenhang der Geschwindigkeiten ihrer Bewegungen mit ihren Tönen sowie die musikalisch-geometrischen Verbindungen der vier Elemente untereinander offenzulegen.

Was aus den hier zusammengetragenen Aussagen über die Einflüsse der Gestirne und durch die aspektorientierte Skizzierung der enormen Fülle an zuschreibbaren Zuständigkeiten, Wirkungen und Eigenschaften der Planeten deutlich werden sollte, ist die Polyphonie der astrologischen, alchemistischen und musikalischen Implikationen des Parnass. Der selektive Durchgang durch

527 Ellrich 2006, S. 104.

528 Nettessheim 2013 (1533), S. 251 – 252.

den Text Agrippas, unter besonderer Berücksichtigung seiner Ausführungen zu Mars, Venus und Merkur, diente nicht einer Beweisführung, sondern dem Aufzeigen jenes Spektrums tradierten astrologischen Wissens und der diesem Wissen eingeschriebenen mythologischen Bildsymbolik, aus dem auch die Markgräfin, ihr(e) Berater und ihr Hofmaler in unterschiedlichem Ausmaß ihre Kenntnisse geschöpft und das Bildprogramm des *Parnass* ersonnen haben werden. Dabei gilt es nun in einem abschließenden Schritt, ein weiteres Detail im Profil von Isabella d'Estes musikalischen Interessen und deren Reflexionen in der symbolischen Architektur ihres *studiolo* zu ergänzen. Es ist die Frage nach dem konzeptuellen Design beziehungsweise dem Dialog von Mantegnas *Parnass* und Isabellas *impresa di tempi e pause* und damit von Musik, Alchemie und Malerei im Zeichen des Rhythmus.

5.2.5 Isabellas Imprese: Musik und Alchemie

Die musikalische Imprese Isabella d'Estes, die sogenannte *impresa di tempi e pause*, war spätestens ab 1502 durch die Markgräfin in Gebrauch (Abb. 62). Entwickelt wurde sie wahrscheinlich ab 1497. Starke Präsenz erhielt die Imprese durch ihre prominente Platzierung im Dekorationssystem der zweiten *grotta*, die nach dem Tode Francesco II. Gonzaga und im Zuge der Umsiedlung Isabellas in Räumlichkeiten des *Corte Vecchia* errichtet wurde. Dort befindet sie sich im Zentrum der holzgeschnitzten, vergoldeten Deckenkonstruktion, einem Tonnengewölbe, das in seiner Form wesentlich zur Verbesserung der Raumakustik beitragen und somit die Aufführung musikalischer Darbietungen begünstigen sollte.

Bei dieser Imprese handelt es sich nicht um ein figurliches, inschriften- beziehungsweise motto-tragendes Rätselbild, sondern um ein durch eine profilierte Leiste gerahmtes, rechteckiges Feld, auf dessen goldenem Grund eine in Schwarz ausgeführte musikalische Notation aufgetragen ist.



Abb. 62: Isabella d'Estes *impresa di tempi e pause* im Deckengewölbe ihrer *grotta*, 1519–1522, Palazzo Ducale, Corte Vecchia, Mantua

Von links nach rechts und verteilt über fünf Notenlinien sind dort ein C-Schlüssel, vier übereinander platzierte Mensurzeichen, ein Ensemble symmetrisch angeordneter Pausen und ein Wiederholungszeichen notiert. Kommt den Mensurzeichen die Funktion zu, diverse Tempi zu markieren, verweisen die Pausen auf Episoden des Schweigens. Das Wiederholungszeichen impliziert, dass dieser Wechsel von Tempi und Pausen unendlich fortgeführt werden kann.

Tim Shepard hat in seiner umfangreichen Studie *Echoing Helicon* diverse Deutungsansätze der Forschung kurz umrissen, darunter die neoplatonische Interpretation im Kontext der Philosophie Ficinos als eines „symbol of the perfect harmony of the spheres“.⁵²⁹ Hier referiert Shepard vor allem Lauriane Fallay d’Estes Deutung des Notenschlüssels als eines orphisch konnotierten Symbols der universalen Musikalität des Seins, während die Verteilung der Mensurzeichen auf eine Entwicklung vom Unvollkommenen zum Vollkommenen schließen lasse und zwar hinsichtlich ihres musikalischen Strukturwechsels vom Zweier- zum Dreiertakt:

[...] and meanwhile the central rest represents the harmony resulting from the eight other rests orbiting around it, which are the celestial spheres; the total being located within the cosmos, represented by the five lines of the staff. The ensemble refers, according to this view, to Isabella’s penetration of the world soul, and her familiarity with Ficino’s silent *inspired music*.⁵³⁰

Shepard selbst schließt sich dieser Deutung nicht an, verwirft sie allerdings auch nicht. Stattdessen fokussiert er auf das in der Zeichenstruktur der Imprese selbst vorgegebene hintersinnige, paradox anmutende Wechselspiel von ostentativem Schweigen und verklungenem Gesang, das er mit Mario Equicolas Kommentierung der Imprese und Isabellas Petrarkismus kontextualisiert. So konstatiert Shepard hinsichtlich der semiotischen Basis der Imprese und ihrer fragwürdigen musikalischen Plausibilität und Lesbarkeit:

The stack of mensuration signs after the clef is present, very likely, as much to give the beginning of the staff of visual symmetry with the repeat mark at the end as to convey any musically defined meaning. Similarly, the arrangement of the rests does not appear to have a music-technical significance beyond indicating a lengthy silence; but the rests are placed to form the letter M (i.e. Musica). As Iain Fenlon has pointed out, the clef of the *impresa* is one that would have suited Isabella’s voice, and the repeated silence the *impresa* dictates can therefore be read as hers.⁵³¹

529 Shepard 2014, S. 92.

530 Shepard 2014, S. 92.

531 Shepard 2014, S. 93.

Die Tatsache, dass die Imprese zwar Mensur- und Pausenzeichen aufweist, aber keine einzige Note, hat schon die zeitgenössischen gebildeten Betrachter:innen zu Deutungen inspiriert, die eher im Bereich moralisch-sittlicher Anschauung angesiedelt sind als im Feld musikalisch-technischer Praxis. In diesem Zusammenhang ist es vor allem der Humanist, Diplomat, Dichter und Hofmann Mario Equicola, der bei Marsilio Ficino den Neuplatonismus studierte und seit 1519 am mantuanischen Hof als Sekretär Isabellas beschäftigt war, und der in seinem *Libro de natura de amore* die Imprese der Markgräfin als Symbol der *prudencia*, der Tugend der Klugheit interpretierte. Equicola sieht in der visuellen Dominanz der Anordnung der Pausenzeichen eine deutliche Wertschätzung des Schweigens zum Ausdruck kommen. Ihm zufolge kommuniziert die Imprese wie ein visueller Imperativ das Gebot, zur rechten Zeit zu schweigen und diesen Moment durch Klugheit zu erkennen. Eine tugendreiche Fähigkeit, die vor allem Isabella attestiert werden könne.⁵³²

Dass dem Schweigen eine moralisch-sittliche Qualität zugewiesen wird, die sich mit der Klugheit verbindet, die wiederum als höfische Tugend sowohl Männern als auch Frauen ansteht, ist vor allem hinsichtlich der musikalischen Interessen und Aktivitäten Isabellas von Belang. Shepard verortet Equicolas Kommentierung und Deutung der Imprese vor dem Hintergrund jener moralischen Ambivalenz, die musizierenden Frauen zukommen konnte. Da Musik in Verbindung mit Gesang als Verführungskunst ausgelegt und Sängerinnen, Musikerinnen und Tänzerinnen als lasterhaft kompromittiert werden konnten, sobald sie ein gewisses Maß an Eigenständigkeit und Ambition an den Tag legten, das heißt, sobald sie außerhalb der durch Restriktionen implementierten genderspezifischen Muster operierten, galt es die Rolle der Musizierenden oder der Musikliebhaberin deutlich zu definieren, um solche Vorwürfe gar nicht erst aufkommen zu lassen. Genau diesem Zweck, wenn auch nicht ausschließlich ihm, sollte die Imprese dienen. Shepard resümiert Equicolas Deutungsansatz daher unter dem Aspekt der (präventiven) Vorwurfsabwendung:

Equicola's interpretation is certainly in accordance with the potential moral anxieties over female musical agency [...]: Isabella's voice is morally safe because she knows when not to sing. It is equally in accord with a stock contemporary complaint addressed to musicians; [...] The impresa, then, is conciliatory. It reassures the world that prudent Isabella, though certainly musically accomplished, will not endanger herself and her companions by using her voice inappropriately, and thus inviting opprobrium. As a prominent decorative element in Isabella's private apartment, such a message seems apt.⁵³³

532 Originaler Wortlaut der Passage bei Equicola zitiert nach: Shepard 2014, S. 93 (dort Anmerkung 117): „Habia in memoria il sapientissimo Biante di haver parlato, esserse piu volte pentito ne mai de haver taciuto. Questo in figure ingeniosamente ha significato la prudentissima Isabella da Este de Mantua Marchesa [principe deleted] con tucte le pause della musica pratica le quali ci admoniscono et quelli ad viva voce ne dicono at tempo taci.“ Englische Übersetzung zitiert nach: Shepard 2014, S. 93: „I remember the very wise Biante to have said, that he often regretted not having remain silent. This the most prudent Isabella d'Este, Marchesa of Mantua, has signified in an ingenious image with all the rests of practical music, which admonish us and those of lively voice, telling them stay silent at the right time.“ Zur Bedeutung der Tugend der *prudencia* im Kontext von Equicolas Deutung der Imprese *Nec Spe Nec Metu* siehe Kolsky 1991, S. 96.

533 Shepard 2014, S. 94–95.

Wann immer die Musik in Isabellas *studiolo* als leitmotivische Komponente in den Gemälden zur Geltung gelangt, wird sie als tugendbefördernde Kunst ausgewiesen. Der Markgräfin war bewusst, dass sie die Musik sowohl als Gegenstand mäzenatischer Zuwendung als auch als Sammlungsobjekt in Form von Musikinstrumenten sowie als allegorische Bildmacht und nicht zuletzt auf dem Feld eigener künstlerischer Betätigung als Medium der Identitätsbildung und kulturpolitischen Selbstinszenierung nutzen konnte. Ihr aktives und forderndes Auftreten hinsichtlich der Ausstattung ihres *studiolo* und der damit verbundenen Steigerung von dessen Ruhm diente nicht zuletzt dem Zweck, die Sichtbarkeit der eigenen kulturschöpferischen Initiativen innerhalb Italiens und darüber hinaus in ganz Europa zu erhöhen. „The visual strategies deployed in her *studiolo* and *grotta*“, konstatiert Shepard, “suggest that she was aware of the need to negotiate a moral license for her agency in artistic and literary spheres.”⁵³⁴ Dieser Erwerb einer moral license beziehungsweise dieses programmatische Grundinteresse an einer Legitimation ihrer eigenen künstlerischen Ambitionen als Frau, die sich sowohl auf das Gebiet der Poesie als auch jenes der Musik erstreckten, und einen Großteil ihrer Zeit sowie ihrer höfischen Ressourcen in Anspruch nahmen, sollten sie gegen jedweden (auch noch so leisen) Vorwurf der Eitelkeit oder Unkeuschheit wappnen.

Auch die *impresa di tempi e pause* hatte eine doppelte Funktion inne. Zum einen sollte sie die Leidenschaft für die Musik in einer kodierten Form zum Ausdruck bringen, in Gestalt einer über dem Geist des *studiolo* thronenden, musikikonografischen Signatur des intellektuellen Anspruchs und kulturellen ferraresischen Erbes. Dies war naheliegend, hatte doch auch schon Isabellas Vater diese kulturelle, spezifisch-dynastische Erinnerungsfunktion im Rahmen seines Verlobungsgeschenkes einer musikalischen Form, der Notation eines Chansons, anvertraut.⁵³⁵ Zum anderen konnte die Imprese eine Spur legen, indem sie diverse Fragen aufgab. Wer pausiert hier wovon? Welcher Art war oder ist die musikalische Form und deren Inhalt, die hier in rudimentärer Weise lediglich angedeutet werden? Den Versuch einer Beantwortung unternimmt Shepard mit Blick auf die poetisch und musikalisch gestaltete Liebesthematik, die in Isabellas *studiolo* ebenso zum Ausdruck kommt wie in ihrer nachweislichen Vorliebe für Liebeslyrik im Allgemeinen und Petrarca im Besonderen:

Though in the *impresa* Isabella’s voice is silent, the presence of the staff, clef, and rests indicates unmistakably that her silence unfolds within a song. Thus, whilst Equicola could interpret it cautiously as a symbol of prudent silence, the device actually affirms her voice. [...] The point is made even clearer when the *impresa* is placed within the immediate context of Isabella’s song – that is of her poetic interests. In amatory lyric poetry both in antiquity and in Renaissance Italy, silence and the destruction of voice are associated paradigmatically with love: either the debilitating burning of proximate desire, or the grief prompted by the absence of the subject of desire. Illustrations are supplied in numbers by Petrarch, in whose poetry Isabella took an active interest.⁵³⁶

534 Shepard 2014, S. 94–95.

535 Meine 2009.

536 Shepard 2014, S. 96.

Von besonderem Interesse ist Shepards Verweis auf den Canzone XXIII der *Rerum Vulgarium Fragmenta*, in dem Petrarcas poetisches Ich beziehungsweise seine „poetic voice“ diverse Metamorphosen durchlebt und schildert. All dies wird erlitten um der Liebe willen, einer Liebe, die den unter ihr Leidenden zum Schweigen bringt beziehungsweise zu schweigen gebietet. Shepards Deutung, die sich teilweise den Interpretationen William Prizers anschließt, soll hier im Detail nicht referiert werden. Entscheidend ist an dieser Stelle lediglich der Befund, dass Isabella durch die Dichtung Petrarcas eine Trope bekannt gewesen sein muss, die sich auch bei Dichtern ihrer Zeit wie Francesco d'Ana, Tromboncino und Marchetto Cara findet. Es handelt sich um die vielfältig variierte paradoxe Aussage, dass der an der Liebe Leidende sich im Schweigen ausspricht und redend schweigt: „tacendo parlo et ragionando taccio.“⁵³⁷ Auch die unter Isabellas Engagement erblühende musikalische Gattung der *frottole* hat mehrfach diese Trope aufgegriffen. Für Shepard steht fest,

that she is silenced not by prudence but by love – in her actual voice. At the same time, it makes clear the further implication of the *impresa* that Isabella's silence is only figurative, and in fact evidences her voice: we know that Isabella's voice is broken not because she is silent – not because it is actually broken – but because she has sung it.⁵³⁸

Demzufolge würde die *Imprese* mit ihrer Abwesenheit von Noten und ihrer ikonischen symmetrischen Präsentation von Pausenzeichen um ein kompositorisches Zentrum nicht auf die Tatsache hindeuten, dass *prudencia* den Gesang unterbindet, sondern dass die Pause das Ende eines bereits dargebotenen Gesanges anzeigt und auf das Anheben zu einem neuen verweist. Die semiotisch überdeutlich markierte Abwesenheit der Stimme lenkt in bester petrarkistischer Manier die Aufmerksamkeit umso mehr auf die Stimme als eines Objekts der Begierde, das im Schweigen noch heller erstrahlt.

Wie auch immer man das Verhältnis von Pause und Stimme und die spezifische Wertschätzung einer Rhetorik des Schweigens auf musikikonografischer Ebene deuteten mag, bleibt in dem thematischen Rahmen dieses Kapitels die Frage zu stellen, inwiefern die Musik als Symbol und Reflexionsfigur Anchlüsse für alchemistische Motive ebenso wie für die Selbstreflexion der Malerei geboten haben mag. Diesbezüglich ist es erneut sinnvoll, Mantegnas Gemälde für das *studiolo* als Dialogpartner aufzufassen und davon auszugehen, dass die Rezeptionssituation im *studiolo* eine wechselseitige Erhellung der Kompositionen anregen sollte.

Der *Imprese* wird in ihrer prominenten Platzierung im Deckendekor der *grotta*, jenem Ort, der für die musikalischen Darbietungen vorgesehen war und der als Sammlungsraum auch die von Isabella erworbenen Musikinstrumente beherbergte, nicht weniger auferlegt als die Funktion einer universellen Signatur. Sie übernimmt eine Art Schirmherrschaft über das musisch-ästhetische und philosophische Profil von *studiolo* und *grotta*. Die *Imprese* ist wie auch die Malerei selbst eine stumme Poesie. Sie bedarf der verlebendigenden Deutung durch die Imagination und das hermeneutische Geschick der sich aufmerksam durch *studiolo* und *grotta* bewegenden Rezi-

537 Zitiert nach: Shepard 2014, S. 97.

538 Shepard 2014, S. 99.

piant:innen, um sich mit den sie begleitenden Artefakten und künstlerischen Positionen zu einem ausbalancierten Kompositum zu verbinden.

Dass die Musik respektive musikalische Praxis als wiederkehrendes Bildthema auch auf eine musikphilosophisch-kosmologische Dimension bezogen werden konnte, wurde bereits dargestellt. Jedoch konnte sich dieser Rolle der Musik als kosmischer Relation auch eine alchemistische Semantik verbinden. Christoph Meinel stellt zwar generell unter Verweis auf die Quellenlage eine in konkreter musikalischer Praxis fundierte Prägung der Alchemie durch den Vorstellungs- und Handlungsraum der Musik in Abrede, geht aber davon aus, dass eine eher allgemeine, metaphorisch-modellhafte Bezugnahme auf musikalische Relationen und einzelne Musikinstrumente hinsichtlich des Symbolismus alchemistischer Abhandlungen und Ikonografien nachweisbar ist.

Eines der von ihm thematisierten Bildbeispiele ist ein Kupferstich, der das *Amphiteatrum Sapientiae Aeternae* des Heinrich von Kunrath bebildert (Abb. 63). Der Stich wurde 1595 von Peter van der Doort nach einer Vorlage von Hans Vredeman de Vries ausgeführt und zeigt einen zwischen Oratorium und Laboratorium platzierten Tisch, auf dem sich neben den Utensilien eines Schriftgelehrten und praktizierenden Alchemisten auch Notenbücher sowie direkt am äußersten Rand der den Betrachter:innen zugewandten Schmalseite eine Harfe, eine Viola und zwei Lauten befinden (Abb. 64). Eine lateinische Inschrift, die unmittelbar unterhalb dieses Ensembles auf dem Überhang des Tischtuches zu lesen ist, preist die Musik als freudenspendende Kunst, die schützt und kräftigt: *Musica sancta, tristitiae spirituumque malignorum fuga, quia spiritus Jehova libenter psallit in corde gaudio pio perfuso* („Heilige Musik, Vertreiberin der Traurigkeit und böser Geister, der Geist Gottes spielt auf im von frommer Freude erfüllten Herzen.“). In dieser Konstellation und in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Instrumenten des Alchemisten wie Mörtel, Mörser und Schmelztiegel beschwören die Musikinstrumente den „antimelancholischen Einfluß der Musik“.⁵³⁹

Musik fungiert in der alchemistischen Überlieferung immer wieder als Analogon und Metapher, um die Praxis und das Erkenntnisstreben des Alchemisten, seinen Umgang mit Instrumenten und Worten, als ein Aufdecken und Interpretieren bestehender gesetzhafter Relationen und Ordnungen zu verdeutlichen. Das *opus alchemicum* ist in Analogie zur musikalischen Komposition und deren Interpretation durch den Musiker respektive Sänger Ausdruck des Wissens um eine universelle Harmonie, die allen Dingen und Wesen zugrunde liegt, vor allem auch den Prinzipien und Strukturen, die das Verhältnis von Geist und Materie konstituieren und regulieren. Musik ist Inbegriff einer Kunst, die sich als Bindeglied zwischen Geist und Materie versteht und wird so beispielsweise durch Anschluss an durch Stephanos von Alexandria beeinflusste Diskurse „zum Gleichnis und Modell für das Verhältnis der wenigen, diskreten Elemente zur Vielzahl der natürlichen Stoffe und Umwandlungsprozesse“.⁵⁴⁰ Hieran erinnert auch noch die Bemerkung Agrippa von Nettesheims, der zufolge die Entstehung und Wertschätzung des antiken Tetrachords auf

539 Meinel 1986, S. 202.

540 Meinel 1986, S. 203.

seiner Bezugnahme auf die vier Elemente (und das durch sie konstituierte philosophische Ei, wie Meinel zu ergänzen weiß) basiere.⁵⁴¹

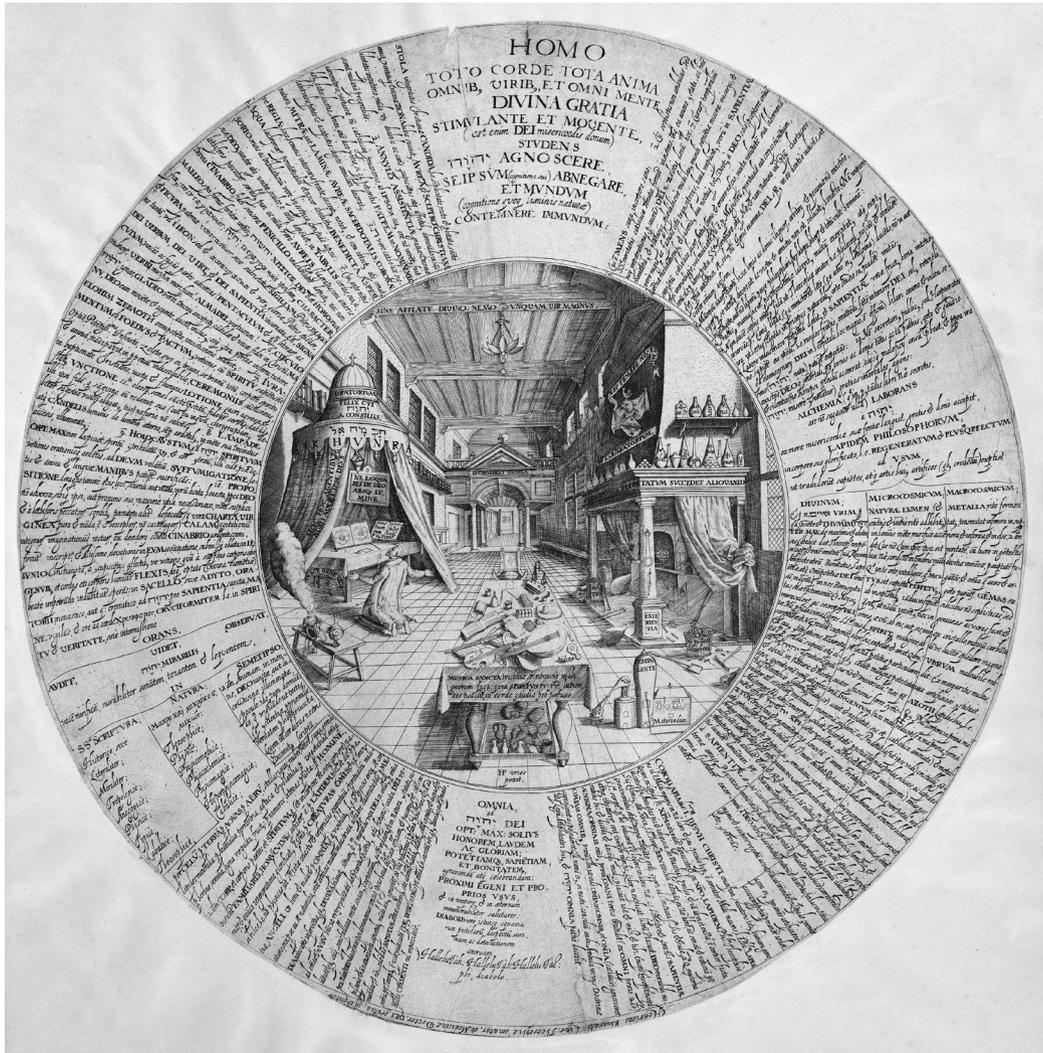


Abb. 63: Peter van der Doort: Titelkupfer aus dem Amphitheatrum Sapientiae Aeternae des Heinrich von Kunrath (nach einer Vorlage von Hans Vredeman de Vries), 1595, Metropolitan Museum of Art, New York

Ein weiterer Stich, diesmal von Jacques de Senlecque ausgeführt für eine französische Basilius-Valentinus-Schrift, präsentiert in bildparalleler Reihung im Hintergrund einer Darstellung des Hermes Trismegistos, der eine Armillarsphäre in seiner erhobenen Rechten hält, während er eine Destillation beaufsichtigt, „sieben Syrinx- oder Orgelpfeifen mit den Planetensymbolen – das Signet von Senlecque – und ein Streichinstrument mit sieben eigens bezifferten Saiten“.⁵⁴²

541 Nettesheim 2013 (1533), S. 251: „Die Alten begnügten sich mit dem Tetrachord (viersaitige Leier), als die Zahl der vier Elemente enthaltend.“ Sowie Meinel 1986, S. 203.

542 Meinel 1986, S. 202.

Auch hier wird das Vorhandensein von Musikinstrumenten durch eine Beischrift kommentiert, um die ebenso stimulierende wie kurierende Wirkung der Musik mitzuteilen: *Harmonia sancta spirituum malignorum fuga seu Saturnali intemperiei Medicina est* („Die Heilige Harmonie ist eine Vertreiberin böswilliger Geister und eine temperierende Medizin gegen den Einfluß Saturns“). „Darüber hinaus“, betont Meinel, „fand die Musik aber auch deshalb in die Bildwelt der Alchemie Eingang, weil sie im Phänomen der Resonanz von Klangkörpern einen empirischen Beleg für die Manifestation sympathetischer Wirkungen in der Natur lieferte.“⁵⁴³

Ogbleich Meinel Spekulationen über die Verankerung musikalischer Praxis in alchemistischen Handlungszusammenhängen eher skeptisch gegenübersteht, ist eine solche Verbindung, bei der Alchemisten beispielsweise Musiker engagierten, um daraus für ihre Betätigungen bestimmten Nutzen zu ziehen, im Einzelfall nicht auszuschließen. Für die Überblendung alchemistischer, astrologischer und musikikonografischer beziehungsweise musiksymbolischer Bedeutungsebenen in Mantegnas *Parnass* und im *studiolo* selbst ist es jedoch nicht relevant. Entscheidend ist hier allein, dass solche Anspielungen erwünscht gewesen sein dürften und dem Status von Mantegnas Gemälde als Programmbild durchaus angemessen gewesen wären. Ging es hier doch nicht darum, eine historische Praxis abzubilden, sondern das Interessenspektrum und Betätigungsfeld der Markgräfin im noch durch *invenzione* zu prägenden Sujet einer mythologischen Allegorie zu repräsentieren.

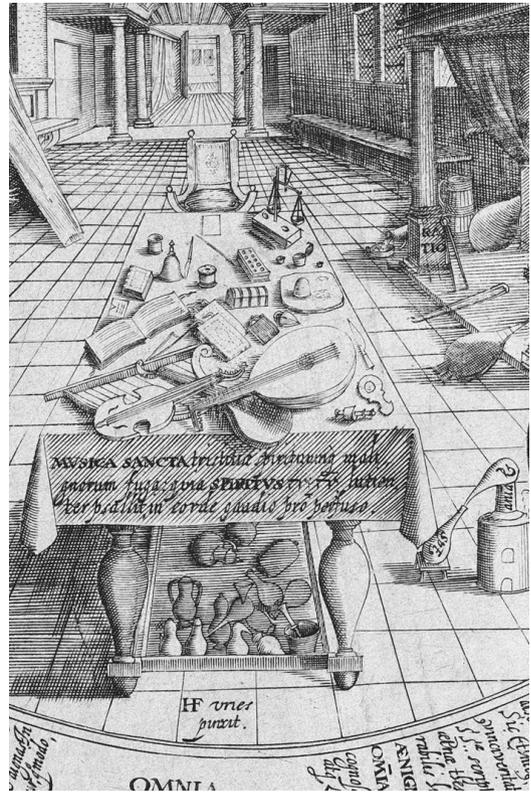


Abb. 64: Detail aus Abbildung 63

Ließen sich bereits Analogisierungen der Transmutation mit dem in Vulkan repräsentierten Schmiedehandwerk und der Malerei als potentielle Sinnsichten und Anspielungen des *Parnass* ausmachen, ist es nun ebenso die Analogisierung von Transmutation und Musik, die in Mantegnas Gemälde vermutet werden darf.

Als maßgebliche Prägung der abendländischen Musiktheorie gilt zurecht die platonisch-pythago-reische Tradition. Ihre in der Forschung umfanglich aufgearbeitete Wirkungsgeschichte erstreckt sich über das Mittelalter bis weit in die Frühe Neuzeit hinein, wobei die Systematisierungen des Boethius als Vermittlungs- und Modifikationsleistungen nicht weniger relevant zu veranschlagen sind als die Fundierung der Musiktheorie im *Quadrivium*, wo sie neben Arithmetik, Geometrie

⁵⁴³ Meinel 1986, S. 203.

und Astronomie bereits aufs engste verknüpft war mit mathematisch-astrologischen Modellbildungen. Meinel verweist auf die weitergehende Trennung von Musiktheorie und musikalischer Praxis. Hinsichtlich der in der Renaissance virulenten Korrelationen von Musik und Transmutationssemantik konstatiert er:

Recht verbreitet waren hingegen numerologische und kosmologische Spekulationen über musikalisch-harmonische Verhältnisse zwischen den vier Elementen oder den Metallen, die aber, wie schon in der Antike, bloß metaphorisch oder modellhaft-analog gedacht waren und in keinem einzigen mir bekannten Fall auch nur ansatzweise zu einer wirklichen Materielehre oder gar zu einer Theorie des alchemischen Prozesses ausgebaut worden sind.⁵⁴⁴

Marjorie A. Roth erwähnt den Musiktheoretiker und Komponisten Don Nicola Vicentino, dessen Abhandlung *L'antica musica ridotta all moderna practtica* im Jahr 1555 in Rom erschien, als ein Beispiel für die Verwendung alchemistischer Termini in musiktheoretischen Lehrschriften. In diesem Traktat verwendet Vicentino das Wort *transmutatio*, „to describe the process of moving from the diatonic genus to the more ethically elevated chromatic *genus*“.⁵⁴⁵ Das hierbei eine alchemistische Referenz mitschwingt, ist schon dem Umstand zu entnehmen, dass Vicentino das diatonische System als *genus* bezeichnet und durch dessen Verwandlung in ein chromatisches *genus* auf die alchemistische Vorstellung von der Zweigeschlechtlichkeit der Materie anspielt.

Die Übernahme des Terminus *transmutatio* aus tradiertem alchemistischem Gedankengut darf nicht überschätzt werden, allerdings lässt sie vermuten (was Roth jedoch nicht anspricht), dass Vicentino und vor ihm beispielsweise bereits Franchino Gaffurio und Stephano Vanneo im Kontext der Beschreibung von Rhythmuswechseln, durch solche terminologischen Anleihen ihre eigene Kunstform zu nobilitieren hofften. Bot doch die implikationsreiche Verwendung des Wortes *transmutatio* die Gelegenheit, die Wahrnehmung und Wertschätzung der Musik als einer universellen Kunst voranzutreiben, einer Kunst, die wie die Alchemie universelle Strukturen und Prinzipien erkennt sowie sichtbar und ihren jeweiligen instrumentellen Operationen und Zwecken dienstbar macht.

Hinzukommt die Nuance, dass die Etablierung der Rede vom Chromatischen im musiktheoretischen Kontext Bezug nahm auf die Vorstellung, dass die stufenweise Verwandlung von Metallen in alchemischen Prozeduren von spezifischen Farbveränderungen derselben begleitet und dadurch der jeweilige Fortschritt indiziert wurde. Wie Roth bemerkt, war in der Renaissance die Herleitung des Begriffes vom griechischen *chroai* bekannt, „a term that described subtle tonal colorations with the melodic genera achieved through intervallic alteration“.⁵⁴⁶

Besondere Evidenz gewinnt das Argument einer Prägung musiktheoretischer Fachsprache durch gelegentliche Allusionen auf die Alchemie aufgrund zweier weiterer Details, auf die Roth

⁵⁴⁴ Meinel 1986, S. 207.

⁵⁴⁵ Roth 2010, S. 65.

⁵⁴⁶ Roth 2010, S. 65 – 66 (dort Anmerkung 33).

hinweist. So verwendet Vicentino im Titel seines Traktates das Wort *ridotta*, das Anklänge an alchemische Prozeduren des Reduzierens wie das Eindampfen und Einkochen zulässt. Dass solche Analogisierungen und Allusionen allerdings nicht im Oberflächlichen verbleiben, wird spätestens dann ersichtlich, wenn Roth hinsichtlich des bei Vicentino qualitativ-hierarchisch gedachten Verhältnisses zwischen diatonischen und chromatischen genera ausführt,

that the chromatic is already present in the untransformed diatonic, needing only to be drawn out of it. Once accomplished, the transformed chromatic genus is an improved resource for setting ethically elevated texts and creating more spiritually edifying music. The similarities of this description to the alchemical process of drawing gold out of base metals are striking.⁵⁴⁷

Überträgt man diese Überlegungen auf Mantegnas Komposition ist es wahrscheinlich, dass die Vorstellung, der zufolge sich harmonische Proportionen als mikrokosmische Spiegelungen makrokosmischer Strukturen und Ordnungen lesen und „durch ganzzahlige Längenverhältnisse schwingender Saiten darstellen“⁵⁴⁸ lassen sowie die Überzeugung, dass der (alchemistisch) Gelehrte ein melancholisch-saturnischer Typus ist und der kurierenden Wirkung der Musik bedarf, auch den Ideenhorizont seiner Auftraggeberin affiziert haben. Im Falle Isabella d’Estes ist dies auch darum sehr wahrscheinlich, weil sie an allen erwähnten Wissensbereichen und Praktiken partizipierte. Sie musizierte, sie mischte *composizione* und wies eine ausgeprägte Affinität zur Astrologie auf. Der multimediale Kunst-, Sammlungs- und (Re)Präsentationsraum, der durch die Kopplung von *studiolo* und *grotta* zustande kam, gestattete es, dass sie ihre Fertigkeiten, Kenntnisse und Talente verbinden, durchdringen, aufgreifen, rahmen und auf repräsentative Weise zum Ausdruck bringen konnte durch das Mit- und Nebeneinander von Gemälden, Skulpturen, Reliefs, Plastiken, Büchern und Handschriften, Münzen und Medaillen, Gemmen und einigen *naturalia*, echten oder als Intarsien ausgeführten Musikinstrumenten, stummen (oder besser: im Schweigen beredten) Impresen und konkreten musikalischen Aufführungen.

Die singenden Musen und der ebenfalls singende, die Kithara spielende Apollo konnten so beispielsweise mit den fruchtbaren Latenzen, die in Fels und Feuer liegen, mit der Erweckung sub-lunarer Kräftekonstellationen durch den Einfluss der Gestirne und der Sphärenharmonie, mit der Verschmelzung von Eisen und Kupfer (symbolisiert in der durch sie jubilierten Heirat von Mars und Venus), mit dem elementischen Spiel schöpferischer Potenzen wie Wasser (Venus) und Feuer (Mars) und ihrer Konstellierung unter dem (astrologisch legitimierten) Band harmonisierender Liebe in Verbindung gebracht werden, ergänzt um die Feier des *ingenium* durch die einträchtige Zeugenschaft von Merkur und Pegasus. Und wie ein Emblem beziehungsweise die musikalische Imprese Isabellas gerade dann ihren Zweck elegant erfüllen, wenn sie statt auf plumpe Eindeutigkeit zu drängen, das Spiel der Deutungen und Assoziationen in Bewegung halten, sind auch Mantegnas Beiträge zum *studiolo* dadurch ausgezeichnet, dass sie gerade durch ihre Deutungsoffenheit beziehungsweise das Offenhalten von Deutungsmöglichkeiten dem Anspruch des Gesamtkonzeptes gerecht werden.

⁵⁴⁷ Roth 2010, S. 66 (dort Anmerkung 34).

⁵⁴⁸ Meinel 1986, S. 206.

Es ist in diesem Zusammenhang auch geboten, den potentiellen Einfluss des *Corpus Hermeticum* nicht zu unterschlagen. So gibt Meinel zu bedenken:

Ließ sich doch der ägyptische Hermes, der Stammvater der Alchemie, mit dem griechischen Gott verbinden, den die Homerischen Hymnen als den Erfinder des ersten Musikinstruments, der aus der Schildkröte gefertigten Leier, der Chelys, besingen. Lag es da so fern, die gleichfalls seinem Einfallsreichtum zugeschriebene Syrinx, die schon seit der Antike siebenrohrig dargestellt worden war, mit den Planeten- und Metallsymbolen zu versehen und Hermes damit zum Gewährsmann für die harmonikale Beziehung von kosmischer und Materiewelt zu machen.⁵⁴⁹

Inwiefern Isabella Kenntnisse von Inhalten der hermetischen Überlieferung hatte, die durch die Übersetzung des *Corpus Hermeticum* durch Marsilio Ficino einem gelehrten Fachpublikum zugänglich waren, lässt sich nicht sicher bestimmen.

Auch in Mantegnas Gemälden kommt es nicht darauf an, eine bestimmte musikalische Struktur darzustellen, um mittels ihrer eine naturmagische oder alchemische Formel oder einen ganz spezifischen Gedanken auszudrücken. Das Programm des *studiolo* ist ein poetisches, ein anspielungsreich-allegorisches, aber eben kein formelhaft-statisches. Auch wenn sich Leitmotive und thematische Hauptstränge in der Ausstattung von *studiolo* und *grotta* ausfindig und in vielfacher Hinsicht auf Isabella selbst als einer, um es mit Petrarca zu sagen, *optima nutrix ingeniorum*⁵⁵⁰ beziehen lassen, wurde hier Musik nicht als konkretes Stück evoziert, sondern als relationales Gewebe, in das sich unterschiedliche *Stimmen* und *Instrumente* verweben lassen. Daher ist sie bei Mantegna und damit auch ganz im Sinne seiner Markgräfin kein dekoratives Element, sondern ein Grundzug aller Kunst. Sie verbindet Malerei und Dichtung sowie Alchemie und Astrologie, Praxis und Theorie.

Was im Argumentationsverlauf dieses in vielen Einzelfragen nur skizzenhaft verfahrenen Kapitels herausgearbeitet und akzentuiert werden sollte, sind die diversen partiellen Überschneidungen und Analogisierungen von Malerei, Alchemie und Musik, die am Ende des Quattrocento in einem höfischen Kontext und hier vor allem im spezifischen semantischen Rahmen des *studiolo* Isabella d'Estes über Faktoren wie Rhythmus und Resonanz, Tempi und Pausen, die symbolische oder (die im Falle der Alchemie angestrebte) technische Verdichtung von Zeitverläufen, die kompositorisch-praktische oder musiktheoretisch-kosmologische Definition harmonikaler Proportionen Auswirkungen auf die Konzeption und Rezeption eines Gemäldes wie Mantegnas *Parnass* haben konnten. Es wurde deutlich, dass Isabella sowohl über die materiellen als auch personellen Ressourcen beziehungsweise Kontakte verfügte, um ihrem Hofmaler diverse Anregungen oder Vorgaben unterbreiten zu können, die ihm dabei behilflich sein konnten, das Spektrum ihrer Interessen und Aktivitäten in seiner Komposition aufzugreifen und damit den konzeptuellen Rahmen für alle folgenden Gemälde zu definieren. Doch neben diesen Vorstellungen, Ansprüchen und manchen Instruktionen, die Isabella d'Este ihrem Hofmaler zugemutet haben mag, darf man

549 Meinel 1986, S. 208.

550 Petrarca, Ep. fam. XXIV, 7, 4.

zu keinem Zeitpunkt unterschätzen, wie selbstbewusst und kraftvoll sich Mantegna in diesen Rahmen einzubringen und ihn zu seinen eigenen Konditionen zu gestalten wusste. Diesen Zusammenhängen und Aspekten ließen sich noch viele weitere Fragen abgewinnen. Was jedoch im letzten Abschnitt dieser Untersuchung thematisiert werden soll, sind die den Gemälden Mantegnas gemeinsamen Leitmotive der Transformation, die zum einen das Feld der Entwicklung durch Prozesse des Wachstums und der Schichtung und solche der Metamorphose aufrufen, zum anderen jenes alchemistisch konnotierte der Transmutation zu implizieren scheinen.⁵⁵¹ Dabei ist es das Verhältnis von natürlichen Formkräften und Prozessen, mythoalchemischen Perspektiven und der Frage nach dem Status einer morphologischen Dramaturgie der Latenz als Medium der Kunstreflexion, welches es am Beispiel einiger mythologischer Figuren abschließend zu erläutern gilt.

551 Zur engen Verknüpfung des Leitmotivs der Metamorphose mit der mythoalchemischen Emblematik in der Frühen Neuzeit siehe Kühlmann 2002.

5.3 Der lange Schatten Daphnes. Die Poesie der Latenz und ihre Rolle als Reflexionsfigur der Malerei

Wie Ronald Lightbown betont, trägt Mantegnas Daphnebaum keine Lorbeer-, sondern Olivenblätter und verweist mit diesem Detail auf seine Zugehörigkeit zu Minerva.⁵⁵² Die botanische Exaktheit wickelt die Hervorhebung einer Interessen- und Wertegemeinschaft zwischen Göttin und Nymphe. Die keusche Göttin der Weisheit, die sich gerüstet hat, um ihre Aufgabe als Beschützerin der Tugenden und in einem weiteren Sinne der Wissenschaften und Künste wahrzunehmen, ist, so scheint Mantegnas Suggestion nahezu legen, durch das anthropomorphe weibliche Baumwesen über die Invasion der Laster alarmiert worden. Die verwandelte und verwurzelte Nymphe Daphne hat ihre Astarme erhoben, um Minervas Angriff zu flankieren, wodurch diese Haltung sowohl etwas Abwehrendes als auch Hilfesuchendes und Wehrhaftes erhält. Ist Minerva bereits eingetroffen und im Ansturm begriffen, schweben die durch den Daphnebaum um Unterstützung gebetenen Kardinaltugenden erst herbei. Eindeutigkeit schafft Mantegna durch das bereits erwähnte Schriftband, welches sich um den Körper der Verwandelten emporwindet.

Diese Verwebung von Bild- und Textzeichen, von stummem Rufen und lesbarer Botschaft (zumindest was den lateinischen Text betrifft) darf auch in seiner metaphorischen Evidenz nicht unterschätzt werden. Sind die Beischriften zuvörderst dem pragmatischen Zweck geschuldet, in einem sehr konkreten Sinn die Lesbarkeit des Bildes zu erleichtern, indem bestimmte Zusammenhänge nahegelegt und die Identifizierung von Bildpersonal sichergestellt wird, darf man nicht vergessen, dass Mantegna in vielen seiner Werke an inhaltlich zentralen Bildpositionen mit antikisierenden Inschriften arbeitet und eine wahre epigrafische Lust am Schriftbild an den Tag legt, an der Klarheit und Eleganz von Typografien, die es für seine Zeit unter Besinnung auf das klassische Altertum wiederzufinden und zu erfinden galt.⁵⁵³ Der Verwendung von Schriftzeichen und Text oblag für Mantegna nicht die Funktion, ein Defizit der Malerei zu kompensieren oder ihren Status als *stumme* Poesie zu monieren. Ein solches, die eigene Kunstform unterschätzendes und über Mängel definierendes Verständnis passt nicht im Geringsten zu Mantegnas ausgeprägtem künstlerischen Selbstwertgefühl und zu seinem unverkennbaren Anspruch, die Malerei als universelle Erzählkunst zu erweisen, die mit ihren Mitteln alles zu sagen und zu thematisieren vermag, was das *ingenium* des schöpferischen Menschen prägt, inspiriert und antreibt.

Die außergewöhnliche Schirmherrschaft, die der filigrane Daphnebaum mit seiner imposanten Baumkrone über die Geschehnisse des Gartens und das Eingreifen der Minerva ausübt, lässt danach fragen, ob ihm eine zentrale Rolle als Leitmotiv und Reflexionsfigur bildinterner sowie *studiolo*-spezifischer Semantiken zukommt. Vor allem der Daphnemythos selbst weist eine hohe Affinität

552 Lightbown 1986, S. 202.

553 Siehe zur Deutung der jeweiligen Platzierung von Signaturen und Inschriften im Werk Mantegnas Arasse 2014 und zur typografischen Invention bei Mantegna, der *Littera Mantiniana*, siehe Meiss 1957, S. 52 – 67.

zu den wiederkehrenden Thematiken von Mantegnas Gemälden auf: das metamorphotische Potential der Naturkräfte, ihr schöpferischer Eigensinn und die ihm zugrundeliegenden Prinzipien sowie der Eros der Kunst.

Wurde Petrarca, wenn nicht als alleiniges Interpretament so doch als ein möglicher Einfluss auf die konzeptuelle Anlage der musikalischen Imprese Isabellas in Betracht gezogen, ist es nun weit aus offenkundiger, ihn als Ideengeber Mantegnas für die Nutzung des Daphnemythos als einer poetologischen Reflexionsfigur zu thematisieren. Die populärste leitmotivische Verwendung von Allusionen auf den Daphnemythos findet sich bei Petrarca zweifelsohne in seinem *Canzoniere* respektive in den *Rerum vulgarium fragmenta*, ein Werk, das im Quattrocento bereits zu den herausragenden Beiträgen zur italienischen (toskanischen) Dichtung zählte und dessen Autor gemeinhin in einem Atemzug mit Dante und Boccaccio genannt und gewürdigt wurde. Auch in Isabellas Bibliothek gab es ein Exemplar der 1501 erschienenen Manuzio-Ausgabe des *Canzoniere*, in deren Besitz sie durch die Vermittlung Pietro Bembo gelangt war.⁵⁵⁴ Die Tatsache, dass diese Dichtung in der italienischen Volkssprache verfasst wurde und die in ihr besungene unerfüllte, beklagte und dennoch gefeierte Liebe zu einer Frau namens Laura, die nicht nur neben Dantes Beatrice zu einer der bekanntesten Figuren der italienischen Literaturgeschichte avancierte, sondern deren Name durch Paronomasie mit diversen Anklängen an das italienische Wort für Lorbeer (*lauro*) versehen wurde, legen nahe, dass auch die konzeptuelle Anlage von Mantegnas zweitem Gemälde für Isabellas *studiolo* davon beeinflusst wurde.

Es ist doch sehr unwahrscheinlich, dass eine Petrarkistin wie Isabella d'Este, die vermutlich auch die Vertonung einer Dichtung des *Canzoniere* in Auftrag gegeben hat, keinen Reiz darin gesehen haben soll, die Erscheinung eines anthropomorphen weiblichen Baumwesens in einem ihrer ersten *studiolo*-Gemälde in petrarkistischer Manier unter anderem als Sinnbild keuscher Liebe und erhabener Tugend auftreten zu lassen und auf diese Weise erneut und im Dialog mit dem *Parnass* das Thema der loyalen, treuen und harmonisierenden Liebe aufzugreifen. Dann könnte es sich bei Mantegnas Baumwesen um die malerische Interpretation einer Ovid-Rezeption durch Petrarca handeln. Wohlgemerkt wäre diese Ebene nur eine von mehreren, denn es ist ausgeschlossen, dass Mantegnas oder Isabellas Kenntnis des ovidischen Daphnemythos erst in Vermittlung über Petrarca zustande kamen. Schließlich war spätestens mit der zwischen 1375 und 1377 entstandenen Übersetzung der *Metamorphosen* durch Giovanni Bonsignori, die 1497 in Venedig im Druck erschien, eine volkssprachliche Textversion verfügbar.⁵⁵⁵ Die schöpferische Aneignung des Mythos durch Petrarca wird jedoch für Isabella wie auch ihren Hofmaler aus unterschiedlichen Gründen ein hohes Identifikationspotential besessen haben.

Für Isabella wird im Rahmen der jeweiligen Verhandlungen von Weiblichkeit in ihrem *studiolo*, vor allem hinsichtlich ihrer eigenen Rolle als Regentin, Mutter und Humanistin, die sich mit Musik und Poesie nicht nur in einem vorgegebenen Gender-Raster für adlige Frauen befasste, sondern selbst Kompositionen in Auftrag gab, musizierte, Verse schrieb und kunstkritisches Urteil einholte, also aktive Gestaltung und kreative Kontrolle forcierte, die enge Paarung von

⁵⁵⁴ Hirdt 1981, S. 87.

⁵⁵⁵ Zur Rezeptions- und Übersetzungskultur der *Metamorphosen* Ovids im Due- und Trecento siehe Peteghem 2020, S. 13–69.

Minerva und Daphne von besonderer Attraktivität gewesen sein. Waren doch beide Figuren dazu prädestiniert, ihre Rolle als zehnte Muse um weitere allegorische Konnotationen zu ergänzen. Minerva stünde dann für Isabellas herausragendes mäzenatisches Engagement für die Künste, sowohl für die Musik als auch die Bildkünste und die Poesie. Sind ihr im *Parnass* die Rollen der Venus genetrix und Herrin der Musen zugewiesen, so erscheinen im zweiten *studiolo*-Gemälde Minerva und Daphne als komplementäre Paarung, die dem Aspekt des Erblühens von Kultur und Herrschaft unter dem Patronat der Venushaftigkeit Isabellas nun jenen der klugen, aber auch wehrhaften, zum Schutz der Künste und Tugenden entschlossenen Weiblichkeit hinzufügen. So lässt sich die ausschließlich positiv konnotierte Allianz von Daphne und Minerva auch als strategisch klug gewähltes Korrektiv oder zumindest Regulativ zur latenten moralischen Ambivalenz des *Parnass* interpretieren.

Ließ sich die Gegenwart Vulkans durch missgünstige Rezipient:innen als deutlicher Hinweis auf den Ehebruch der Venus betrachten und daher in gewisser Weise als Anlass nutzen, um Isabellas Status als treue, loyale Gattin in Zweifel zu ziehen oder gar als kompromittiert anzusehen, wurde Vulkan nun selbst durch Daphne und Minerva als Mann, der moralisch im Recht zu sein scheint, vollkommen kompromittiert. Den Hintergrund bildet erneut die Mythologie. War es Vulkan, der Minervas Geburt aus dem Haupt des Jupiter einleitete, so war auch er es, der ihr nachstellte und sie zu vergewaltigen versuchte.⁵⁵⁶ Minerva vermochte sich seinem Zugriff zu entziehen und dieses Detail verbindet sie mit der Geschichte Daphnes, die sich, wenn auch unter anderen Umständen und Voraussetzungen, ebenfalls dem Nachstellen und der Übergriffigkeit eines Gottes zu entziehen vermochte (wenn auch nicht aus eigener Kraft). Anstatt also Venus als Identifikationsfigur der Markgräfin zu beschädigen, wird sie in dem spezifischen Szenario der erfundenen mythologischen Allegorie Mantegnas ihrer moralisch-sittlichen Ambivalenz entkleidet. Vulkan wird somit als zu Recht gehörnter und der Lächerlichkeit preisgegebener Mann wahrnehmbar, welcher der Venus unwürdig war und nun glücklicherweise durch die ebenbürtige Verbindung mit Mars triumphal überwunden ist.

Mantegna wiederum wird in der Figur Daphnes und ihrer leitmotivischen Verknüpfung mit dem Lorbeer und dem Namen der Geliebten ein anderes Potential goutiert haben, und zwar eben jenes, welches Petrarca selbst darin erkannte, nämlich als poetologische Reflexionsfigur zu dienen. Oder anders gesagt: die Möglichkeit, im Schicksal der Nymphe und ihrer Verwandlung ein Sinnbild für das Streben des Künstlers nach Ruhm zu erblicken und zu gestalten. Es ist daher sehr richtig, wie Katharina Münchberg feststellt, nicht von einer Nacherzählung oder Imitation des Mythos bei Petrarca zu sprechen, was er de facto auch nicht leistet, sondern von einer Adaption oder „Neuschöpfung des antiken Daphnemythos“⁵⁵⁷. Hierin besteht literaturgeschichtlich auch die fundamentale Neuerung, die Petrarca im Umgang mit antikem Mythenmaterial in den geist-

556 Ovid, *Met.*, II, V. 550–595.

557 Münchberg 2008, S. 205.

igen Horizont seiner Zeit einführte.⁵⁵⁸ Katharina Münchberg resümiert diese dem Lorbeer-Motiv inhärente Ruhmsemantik wie folgt:

Der Daphnemythos wird bei Petrarca zu einem Künstlermythos: der Dichter Petrarca erscheint als neuer Apollon, der im Liebesbegehren und in der elegischen Klage um die abweisende Geliebte den Lorbeer der Dichtung begehrt. Dabei spielt er mit der Analogie zwischen Daphne und Laura, deren körperliche Abwesenheit (Tod) die Bedingung für ihre poetische Vergegenwärtigung ist.⁵⁵⁹

Auch Mantegnas Ruhm gründete sich nicht zuletzt auf seinem herausragenden Talent für Bilderfindungen und die dadurch erreichte Verlebendigung antiker Stoffe und Formen. Auch er reproduzierte nicht einfach das vorfindliche Muster, so sehr er die jeweilige antike Vorlage auch schätzte, sondern nutzte dessen Struktur, um eigenen narrativen und inszenatorischen Maßstäben und Ansprüchen zur Umsetzung zu verhelfen.⁵⁶⁰ Die antike Bild- und Formenwelt bot die Gelegenheit, wenn nicht gar die Notwendigkeit, ihr seine eigenen Reflexionsebenen einzuschreiben.

Invenzione war auch in der Malerei nicht ohne Adaption zu haben, wollte man nicht den Vorwurf des bloßen Epigontums auf sich ziehen, des unselbständigen Nachahmers. Alberti hatte den Malern seiner Zeit empfohlen, auf die Stilmittel und rhetorischen Strategien der Dichter und Redner zu achten und sich von ihnen zu eigenen Gestaltungs- und Inszenierungsmodi inspirieren zu lassen. Im Anschluss an Petrarca gehörte dazu, den mythischen Stoff auf seine Eignung als Medium der Kunstreflexion zu prüfen und auch zu gebrauchen, als Träger und Garant der eigenen *fama*. Der Mythos unterwirft nicht, er ermächtigt die Kunst beziehungsweise den Künstler dazu, durch das antike Erbe zu neuen Perspektiven auf ihre eigene Zeitgenossenschaft zu gelangen. Jede Wiederentdeckung bildet den Auftakt zu einer Wiederbelebung durch Aneignung.

Im *Canzoniere* wird der Daphnemythos nicht nacherzählt, stattdessen sind die jeweiligen Bezugnahmen auf die bei Ovid geschilderte Verwandlungsgeschichte und ihre näheren Umstände immer schon integriert in das höhere paronomatische Wechselspiel von *Laura*, *il lauro*, *l'aureo* und *l'aura*, und selbstverständlich die Selbsttitelierung des Dichters als poeta laureatus. Das Neue am Zugriff auf den Mythos besteht nun unter anderem darin, dass Petrarca sich selbst als zum immergrünen Lorbeer verwandelt beschreibt und sich daher zu Beginn nicht mit Apollo, sondern mit Daphne identifiziert, die ihrerseits nie explizit bei ihrem Namen genannt wird:

558 Petrarca belässt es nicht dabei, antike Mythen unter veränderten Konditionen neu auszurichten und den eigenen Aussageabsichten anzupassen, sondern er kreiert in seinen Werken selbst fiktive Mythen, die Teil eines eigenen werkimmanenten mythologischen Systems werden. Siehe zu den diversen Aspekten von Petrarcas Mythenadaption und seiner Rolle als Mythenschöpfer im Kontext seiner *renovatio*-Ambitionen (vor allem im *Canzoniere* und in *De viris illustribus*) Hennig 2011, S. 107 – 112.

559 Münchberg 2008, S. 205.

560 In diesem Zusammenhang sei an Mantegnas monumentales Spätwerk, den Gemäldezyklus vom *Triumphzug Cäsars* und an die Invention des Bildmotivs vom Empfang des Kybele-Kultbildes in Rom verwiesen, zwei Werke, in denen sich die kreative Verzahnung von Elementen, die der Maler antiker historiografischer Literatur und Dichtung entnehmen konnte, mit solchen des Studiums antiker Reliefs deutlich ablesen lässt. Dabei greift Mantegna verschiedene Vorlagen auf, um sie dann sowohl im bildnerischen Detail als auch in der narrativen und dramaturgischen Substanz durch eigene Eingriffe und Deutungen zu modifizieren und dabei gerade die Lücken der Überlieferung für seine eigenen Imaginationen zu nutzen. Siehe zu diesen Aspekten am Beispiel des *Triumphzugs Cäsars* Martindale 1979, S. 75 – 91, zum Kybele-Gemälde siehe Blumenröder 2008, S. 15 – 26.

Zum Lorbeer wurd' ich, der im Winter friert / und doch zur kalten Zeit kein Blatt verliert. / Wie war mir, als ich mich zuerst erkannte / in meiner so verwandelten Person, / da, wo das Haar sonst, grünes Laub nun sprießt / von dem ich einst erhofft den höchsten Lohn, die Füße, drauf ich stand und ging und rannte, / wie jedes Glied tut, was die Seel' beschließt, / zwei Wurzeln wurden, wo das Wasser fließt, / nicht der Peneus, nein, ein schöner Fluß; / die Arme mir als Zweige jetzt verharren.⁵⁶¹

Auf diesen Rollentausch wurde bereits in der venezianischen Erstausgabe der *Rerum vulgarium fragmenta* von 1470 mit einer bildlichen Darstellung Bezug genommen, die den Dichter zeigt, wie er am Ufer eines Flusses Wurzeln geschlagen hat, Lorbeerblätter aus seinem Kopf sprießen und die Arme, die er starr zum Himmel erhoben hält, in überlängten, sich zu Ästen und Zweigen auswachsenden Formationen enden (Abb. 65). Bei dieser Metamorphose belässt es Petrarca jedoch nicht. Direkt im Anschluss an seine Schilderung der Verwandlung in einen Lorbeerbaum, folgen weitere Gestaltwechsel. Das poetische Ich schildert, wie ihm weiße Federn wachsen und es zum Schwan wird, der seine verlorene Hoffnung „im Wasser suchend und an seinem Rand“ vergeblich wiederzufinden begehrt. Darauf folgt die Verwandlung in einen „lebenden, entsetzten Stein“ (*d'un quasi vivo et sbigottito sasso*), in dem immer noch das Herz des Liebenden schlägt, in eine Quelle, einen Feuerstein und schließlich in einen Hirsch.



Abb. 65: Detail aus Petrarca: Trionfi, Petrarca, sich in einen Lorbeerbaum verwandelnd, 1470, Miniatur, BQ BS, Inc.G.V.15, Biblioteca Queriniiana, Brescia

Laura ist Mensch und Phantasma, gefühltes Gegenüber und Ideal, individuelle Obsession und gleichnishafte universelles Paradigma künstlerischer Ambition. Wie Daphne für Apollo ist Laura für Petrarca unerreichbar und doch sind ihrer beider Schicksale unauflöslich verbunden. Petrarca muss dichten und beschwört doch selbst immer wieder die Unzulänglichkeit der Sprache, wenn

561 Petrarca 2011 (1374), S. 27. Italienischer Wortlaut zitiert nach: Petrarca 2011 (1374), S. 26: „facendomi d'uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde. / Qual mi fec'io quando primer m'accorsi / de la trasfigurata mia persona, / e i capei vidi far di quella fronde / di che sperato avea già lor corona, / e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi, / com'ogni membro a l'anima risponde, / diventar due radici sovra l'onde / non di Peneo, ma d'un piú altero fiume, / e'n duo rami mutarsi ambe le braccia!“

es darum geht, der Schönheit der Geliebten und der Liebe selbst in ihrem Facettenreichtum Ausdruck zu verleihen. Die Aufgabe, der Liebe in der Dichtung gerecht zu werden, ist zu groß und erscheint wie die Liebe selbst unerfüllbar. Laura kann nicht mehr erreicht werden, da der Tod sie ihm genommen hat und als sie noch lebte, erwiderte sie seine Liebe nicht. Doch Petrarca würde die Liebe nicht besingen, wäre sie nur etwas wert, wenn sie erwidert wird. Er verehrt die Liebe und weiß auch den Schmerz, den sie zufügt, zu würdigen, denn aus ihm vermag er Klarheit über sich selbst und den Impuls zum Dichten zu gewinnen und zu bewahren.

Was in Bezug auf Mantegnas Malerei in diesem Zusammenhang interessiert, ist die kunstreflexive Dimension der Daphne-Adaption. Der Mythos ist für Petrarca Sinnbild einer unerfüllten und unerfüllbaren Liebe. Zurückgewiesenes Begehren und die Einsamkeit des Liebenden bilden zentrale Identifikationspunkte für Petrarcas eigene Liebespassion (sei diese nun real oder fingiert oder ein Hybrid). Die Erinnerung an die Geliebte und das symbolische Durchschreiten dieser Erinnerungen im Imaginations- und Bildraum der Dichtung bewahren und verklären das Andenken gleichermaßen, denn wie Apollo die Lorbeerblätter von der verwandelten Geliebten pflückt, um sich daraus einen Kranz zu flechten und etwas von ihr in sich beziehungsweise an sich zu bewahren, erblickt Petrarca im Streben nach Ruhm ein Äquivalent zum Liebesbegehren und zur Sehnsucht. Damit erhält seine Adaption des Daphnemythos die Funktion einer poetologischen Reflexion.⁵⁶² Diese poetologische Reflexionsebene wird nun eigens durch den Vergleich mit und die Anrufung von Apollo legitimiert, pointiert und schließlich mit der Rolle der (fiktiven) Landschaft als posthumen Offenbarungsraum der Geliebten verknüpft:

Apoll, wenn noch in dir der schöne Brand, /
 der dich entflamte an thesaal'scher
 Quelle, / wenn des geliebten goldnen Haares Helle /
 nicht mit den Jahren deinem
 Sinn entschwand, nach dunkler Zeit und trägen Eises Schlaf, /
 der dauert, wenn dein Blick sich von uns wendet, /
 sei nun dem heiligen Laub dein Schutz gespendet, /
 wo dich zuerst, dann mich der Zauber traf. /
 Und durch des Hoffens liebende Gewalt,
 / die dich erhielt in deines Hierseins Pein, /
 befrei die Luft von Nebel und von Nacht,
 / so wird als Wunder dann uns die Gestalt der Herrin hier im Grün vor Augen sein,
 / die mit den Armen selbst sich Schatten macht.⁵⁶³

⁵⁶² Siehe hierzu Mann 2000, S. 29.

⁵⁶³ Petrarca 2011 (1374), S. 43. Italienischer Wortlaut zitiert nach: Petrarca 2011 (1374), S. 42: „Apollo, s'anchor vive il bel desio / che t'infiammava a le thesaliche onde, / et se non ài l'amate chiome bionde, / volgendo gli anni, già poste in oblio: / dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio, / che dura quanto 'l tuo viso s'asconde, / difendi or l'onorata et sacra fronde, / ove tu prima, et poi fu' invescato io; / et per vertu de l'amorosa speme, / che ti sostenne ne la vita acerba, / di queste impression' l'aere disgombrà; / sí vedrem poi per meraviglia insieme / seder la donna nostra sopra l'erba, / et far de le sue braccia a se stessa ombra.“

Petrarca selbst legt seine Identifizierung mit Apollo nahe und er tut dies zum einen mit Blick auf die geteilte Erfahrung eines irreversiblen Liebesleids, das den Gott zum privilegierten und prädestinierten Mitwissenden und Mitführenden seines eigenen Verlustes macht und dem Dichter somit als Werkzeug seiner Selbstmythisierung dient; zum anderen lenkt die Invokation Apollos, die an ihn gerichtete Bitte, er möge „Nebel und Nacht“ vertreiben, damit ihnen beiden „die Gestalt der Herrin hier im Grün vor Augen“ stünde, die verwandelte Gestalt, „die mit den Armen selbst sich Schatten spendet“, die Aufmerksamkeit auf die Landschaft als figurierendem Erinnerungsraum. Laura, die Gemeinte, aber wie Daphne nicht direkt namentlich Benannte, emaniert aus der Natur. Ihre ersehnte Gegenwart verkörpert sich in bestimmten Qualitäten und Erscheinungsformen der Landschaft, durch die sich das poetische Ich bewegt. Petrarca sieht „die Gestalt der neu erwachten Welt in Grün sich kleiden“, in Sonnenauf- und Sonnenuntergang erblickt er ein natürliches Pendant zum Auf lodern und Erkalten wechselhafter Stimmungen und Gefühle in seinem Innern, zwischen verzehrendem „Liebesfeuer“ und dem Erhaschen eines Augenblicks der Vollkommenheit. Frisches Laub, Veilchenwiesen, der Lauf der Gestirne, sonnenbeschienener Schnee, Regen, Rosen oder ein Windhauch, der die Blumen bewegt, lassen vor seinem Auge das Bild der Geliebten von Neuem entstehen und erinnern ihn an Facetten ihrer Schönheit und Einzigartigkeit. Im Wechsel von Berg, Tal und Ufer, den Tages- und Jahreszeiten sowie den dort sich entfaltenden natürlichen Erscheinungen spiegelt sich dem poetischen Ich das Spektrum an ambivalenten Gefühlen und Erfahrungen, die es der Liebe verdankt. Karlheinz-Stierle hat die Tragweite dieses Zusammenhangs von exponiertem Selbsterleben und einer den Erinnerungen des Liebenden antwortenden Landschaft sehr deutlich benannt:

Im Innenraum einer in sich entzweiten, unruhigen Subjektivität verdichtet sich die Epiphanie der Laura zur Gestalt, die dem einsam in der Landschaft einhergehenden Ich erneut entgegenzutreten scheint. So wird die mit subjektiver Erregung aufgeladene Landschaft gleichsam (l)auratisiert. Je mehr sich die Geliebte der Kommunikation versagt, desto mehr tritt die Landschaft an ihre Stelle und wird zum Partner eines imaginären Dialogs. Petrarca setzt damit den Anfang einer Dichtung der subjektivierten Landschaft als Projektionsraum des einsamen Ich, die zu einem wesentlichen Element der neuzeitlichen Lyrik in Europa werden sollte.⁵⁶⁴

Daher verwundert es nicht, wenn Bartolomeo Sanvito in einer um 1500 entstandenen Miniatur dieses Motiv aufgreift und zu einer *Allegorie der Poesie* verdichtet (Abb. 66). Dort haben Apollo und Petrarca einander gegenüber am Ufer eines kleinen Baches Platz genommen, der sich zwischen ihnen in die Bildtiefe schlängelt und den Blick der Betrachter:innen über Wiesen und bewaldete Hügel in die Ferne führt, in eine Landschaft, in der Stadtmauern, Türme, Häuser und vermutlich auch das Kolosseum zu erkennen sind. Der Gott hält ein Streichinstrument samt Bogen in den Händen, während der Dichter von einem Buch in seinem Schoß auf- und diesen anblickt, den Griffel in der Luft haltend, bereit ihn zum Schreiben anzusetzen.

564 Petrarca 2011 (1374), hier zitiert aus dem Nachwort von Karlheinz Stierle, S. 260–261.

Zwischen den beiden nahezu bildmittig befindet sich ein schlanker, beinahe bis zum oberen Rand das Bildzentrum einnehmender Lorbeerbaum, in dessen Baumkrone Amor selbst mit Pfeil und Bogen auf den Dichter zielt. Sein linker Fuß findet dabei Halt auf dem Kopf der verwandelten Nymphe Daphne, deren Oberkörper unter dem Chiton und deren Oberarme noch die menschliche Form bewahrt haben, während der Rest ihres Körpers mit Stamm und Ästen eins geworden ist. In der oberen linken Bildecke wird die Szene von Pegasus überfangen, der auf einem Felsenplateau stehend wohl soeben die Hippokrene durch seinen Hufschlag entfesselt hat, die von dort herabfließt und sich mit dem Bach zu Füßen von Apollo und Petrarca vereinigt.

Petrarcas Dichtung ist einer Poesie der Latenzen verpflichtet. Und hierin manifestiert sich ein weiterer Zug, der ihn mit Mantegnas Minerva-Gemälde verbindet. Daphne besitzt in Mantegnas Komposition nicht allein die Funktion, eine tugendallegorische Bedeutung zu transportieren. Die Figur darauf zu reduzieren, würde heißen, Mantegnas Talent, dass darin besteht, gerade dort das Eigene zu finden und zur Geltung zu bringen, wo externe Vorgaben im Spiel gewesen sein sollten, ausgerechnet in einem seiner bedeutendsten Spätwerke neutralisiert zu sehen. Mantegna hat mit seinem weiblichen anthropomorphen Baumwesen, das selbst nirgends explizit als Daphne tituliert wird, durchaus eine ähnliche Ambition und Sinnbildhaftigkeit verknüpft, wie es Petrarca in seinen *Rerum Vulgarium Fragmenta* vermochte. Dann wäre das auf den Daphnemythos alludierende Baumwesen ein kraftvolles Symbol für Mantegnas eigenes Streben nach Ruhm, nicht als *poeta laureatus*, sondern als *pictor laureatus*.

Und mehr noch: Er würde Petrarca auch darin *beerben* und zugleich dessen literarisches Verfahren den eigenen künstlerischen Vorstellungen und seinem Ehrgeiz, eine kluge, der Poesie ebenwürdige humanistische Allegorie zu erschaffen, anpassen, dass er natürliche Erscheinungsformen beziehungsweise die Landschaft und den Garten als Träger schöpferischer, unruhiger Latenzen auffasst und gestaltet. Ist es Petrarcas poetisches Ich, das die Leserschaft dazu einlädt, mit ihm den Gang durch den phantasmagorischen Bildraum der Landschaft anzutreten, um das Vexierspiel von Natur, Landschaft und Erinnerung zu erleben, fällt diese dramaturgische Aufgabe bei Mantegna dem Daphnebaum zu, der in Begleitung Minervas die Betrachter.innen dazu einlädt, den Spuren, genauer gesagt, den Spiegelungen und Resonanzen der metamorphosierenden Bildwelt mit Umsicht und Weisheit zu folgen. Mantegnas *istoria* spielt in Daphnes Reich, in einer Zone der abgeschlossenen und noch ausstehenden Metamorphosen (Daphne-Tugendmutter im Steingefängnis). In seiner Gestaltung der unteren Bildhälfte dominiert die Farbe Grün, das

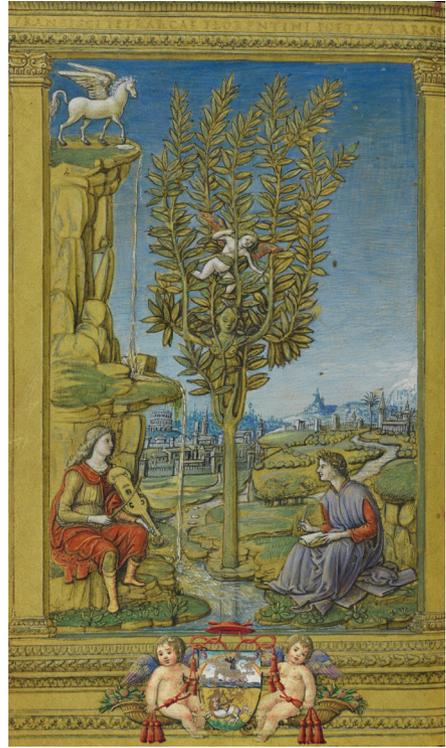


Abb. 66: Bartolomeo Sanvito: Allegorie der Poesie (aus Petrarcas Triumph), fol. 10v, um 1500, Codex Bodmer 130., Foundation Martin Bodmer, Cologny

Grün Daphnes, aus dem alle anderen Nuancen des Farbtons in dieser Bildzone abgeleitet zu sein scheinen. Auf diese Weise, so ließe sich diese Beobachtung zu einer Deutung pointieren, markiert Mantegna die gesamte Gartenzone als transitorische Zone, als Bühnenraum mit Auf- und Abgängen, in dem nicht allein mythologisches Personal agiert und Handlung formt, sondern Metamorphose selbst das Thema ist.

Wie Petrarca entwickelt auch Mantegna aus dem Daphnemythos eine Sinn- und Reflexionsfigur, die nicht allein für sich wirkt, sondern die gesamte Komposition grundlegend durchdringt. Mit der Dominanz der Farbe Grün scheint Mantegna zudem ebenfalls an eine Leitmotivik Petrarcas anzuschließen. Karin Westerwelle hat in ihrer Auseinandersetzung mit der Frage nach der Landschaftsdarstellung im *Canzoniere* den besonderen Symbolwert und die elaborierte Reflexionsfunktion der Farbe Grün als Bestandteil der Laura-Symbolik erörtert. Dass Gold und Grün die zentralen Farbkodierungen der Figur *Laura* bilden, ist in der Petrarca-Forschung schon verschiedentlich festgestellt worden. Was Westerwelle jedoch prägnant herausarbeitet, ist die facettenreiche (säkularisierende) Aufladung der Farbe im Kontext einer nicht auf theologisch-allegorische Bedeutungen reduzierbaren Verwendung bei Petrarca:

Bei Petrarca hat die Farbe Grün nicht mehr die theologisch-allegorische Bedeutung der Hoffnung, sondern ihre Übermalung durch das auch landschaftlich suggestive Grün führt zu einer sinnlichen Veranschaulichung. In der Farbe manifestiert sich ein Ablösungsprozess von der religiösen Allegorie, ein neuer, ästhetisch wahrgenommener Landschaftsraum bildet sich aus. [...] In der Sichtbarmachung des Hell-Strahlenden im Schatten (*ombra*) und im Schattenwerfen (*ombreggiare*) ist Grün die Hauptfarbe der Laura-Erscheinung. Zum Wortfeld von verde gehören auch Ergrünen (*verdeggiare*) und Wiederergrünen (*riverdire*). Grün ist die Farbe der Smaragdsteine, Grün gehört zum mythologischen Lorbeerbaum. Grün (*verde*) lässt sich zunächst als Attribut der landschaftlichen Elemente – wie *erbe, colle, campagne, rive* – verstehen. Dabei verhält es sich im *Canzoniere* aber keinesfalls so, dass sich Grün in seiner phänomenalen Erscheinung mimetisch auf die äußere Welt beziehe. Petrarca erfasst die Erscheinungsweise von Natur oder äußerer Landschaft nicht an sich, sondern im Verhältnis zu Laura und damit im Verhältnis zum dichterischen Wort. Die Farbe Grün dient nicht der realistischen Darstellung eines vorgegebenen Raumes, sie leuchtet die Potenz der dichterischen Sprache aus.⁵⁶⁵

Das Grün Petrarcas ist „eine Farbe imaginativen Sehens“⁵⁶⁶, die sowohl als Attribut als auch als Dispositiv fungiert. Aus dem werkinternen Anspielungsreichtum einer einzigen Farbe, mit der psychologische und räumliche Wirkungen und Beschaffenheiten bezeichnet beziehungsweise ausgemalt (*pingendo*) werden können, entwickelt Petrarca eine Erfahrung von säkularer poetischer Landschaft. Seine Landschaftserfahrung ist dabei offene Bilderfahrung, insofern das Grün neben dem Gold die Emanationen der Geliebten, die sich aus dem Fundus der eigenen Erinnerungen speisen, einfärbt und sie dadurch nicht einfach als Erinnerungtes, sondern auch als Erdichtetes kenn-

⁵⁶⁵ Westerwelle 2014, S. 303–304.

⁵⁶⁶ Westerwelle 2014, S. 307.

zeichnet, als Leistung lebendiger Vorstellungskraft. Petrarca schildert nicht, wie sich die konkreten Züge der Geliebten in den Merkmalen einer Landschaft abzeichnen. Stattdessen erscheint sie, wie Westerwelle treffend formuliert, als „eine im Raum sich verstreue und ausbildende Figur“.⁵⁶⁷

Landschaft als Amalgam aus Abstraktion und Konkretion, Farbe als Sinnliches, das Gedachtes, Erinnertes und Assoziiertes ausspricht. Die eine unverwechselbare Geliebte, die fragmentiert in einer Vielzahl von Einzelaspekten und unterschiedlichen Ansichten als landschaftliche Erfahrung mitteilbar wird und in ihrer unauflöselichen Verbundenheit mit dem Lorbeer dem Dichter das Streben nach Ruhm eingibt. Der Daphnemythos wird adaptiert, um die eigene Kunstform als Medium der Verwandlung zu erweisen, zu ehren und die Leser:innen zur Reflexion über das Wesen der Dichtung zu animieren, denn in Petrarcas Dichtung wird Natur zum Objekt der Gestaltung, so wie Laura zur Chiffre verschiedener phantasmagorischer Tendenzen wird. Natur wird zum artifizialen Raum, dem offenen Raum miteinander verbundener landschaftlicher Details, die eben keinen bloß dekorativen Zweck erfüllen und als Schemata blutleer im Raum stehen, sondern das Erleben von Natur als Landschaft der Subjektivität konstituieren.

5.3.1 Von der Phantasmagorie zur Hypnagogie. Mantegnas Feier verborgener Formpotentiale

Von diesen Spezifika bei Petrarca gilt es auf Mantegna zurückzukommen. Was den Maler mit dem Dichter verbindet, ist die tragende Rolle einer poiesis der Latenz. Anders jedoch als Petrarca, der seine „(l)auratisierte“⁵⁶⁸ Landschaft als phantasmagorisches Areal entwirft und durchschreitend erlebt beziehungsweise seinem Publikum erlebbar macht, nutzt Mantegna den Erfindungsreichtum der Malerei, um durch *hypnagogische Sehtiefe* den Betrachter:innen den gesamten dargestellten Natur- und Gartenraum, der auch bei ihm ein Landschaftsraum ist, als Bühne verborgener Wirkkräfte erfahrbar werden zu lassen.

Der Daphnebaum fungiert dabei für die Betrachter:innen als unbewegt-bewegter Ausgangspunkt einer Entdeckungsreise durch das Bild. Von seiner Figur geht der Bogen aus, in dem Baumwesen, Fels- und Wolkenformation zu einer deiktischen Einheit werden, die das anthropomorphe mythische Wesen mit den figurierenden Wolkenmassen verbindet. In ihrer kontrastiven Position zur im Mauerwerk gefangenen *Mutter der Tugenden* (VIRTUTUM MATRI) drängt sich zudem die Frage auf, ob und wann diese Unglückliche von ihrer Gefangenschaft erlöst wird und wie diese Befreiung vorzustellen ist: als ein Aufbrechen des Steins oder als eine Rückverwandlung der Gefangenen in ihre originäre Form. Mantegna scheint es gerade auf diese zusätzliche Fokussierung

⁵⁶⁷ Westerwelle 2014, S. 303: „Ein Porträt Lauras als gestalthaft umrissene Form, wie es die Rezeption des *Canzoniere* in der bildenden Kunst in Gemälden, Bildern und Buchdrucken gestalten wird, liefert Petrarca nicht. Zwar suggerieren die Gedichte des *Canzoniere* ständig in der wiederholten Nennung des „schönen Antlitz“ (*bel viso*) – viso meint das Gesehene und das Antlitz, auch das heilige Andachtsbild – die gestalthafte Form des Gesichts. Die bedichtete Dame erscheint jedoch als eine im Raum sich verstreue und ausbildende Figur.“

⁵⁶⁸ Petrarca 2011 (1374), hier zitiert aus dem Nachwort von Karlheinz Stierle, S. 261.

auf das Thema der Metamorphose anzukommen, wenn er Daphne, die selbst Opfer war, nun zur alarmierenden, handelnden Anwältin einer Gefangenen und damit auch zur treibenden Kraft hinter einer Befreiungsaktion (durch Rückverwandlung) macht.

Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung sind Tugenden, die Minerva und Daphne zukommen und deren Beistand sich zudem dadurch plausibilisiert, dass die Klugheit als vierte philosophische Tugend der Befreiung durch ihre Schwestern harrt. So sind es auch *Iustitia* und *Prudentia*, die in der Tugendikonografie als geschwisterliche Paarung auftreten, da Gerechtigkeit allein durch umsichtige und kluge Urteile gesprochen und geschaffen werden kann. Ein Urteil, das ohne den Beistand der *Prudentia* gefällt wurde, kann kein gerechtes sein. Dass es sich bei der namenlosen Hilferuferin in Mantegnas Gemälde, die sich selbst als Mutter der Tugenden tituliert, aller Wahrscheinlichkeit nach um *Prudentia* handelt, betont auch Lightbown, der hierzu auf Philostrats *Imagines* verweist, in denen es allerdings die Wahrheit ist, die als Mutter der Tugend (nicht der Tugenden!) bezeichnet wird.

Lightbown vermutet nun, dass es sich in Mantegnas Szenario um *Prudentia* handeln muss, da sie, hierin der Wahrheit durchaus vergleichbar, die Voraussetzung dafür bildet, dass die anderen Tugenden sich einstellen können. Dabei bezieht sich Lightbown unter anderem auf die Opposition von *Sapientia* und *Voluptas* bei Cicero sowie auf die exponierte Rolle der *Prudentia*, die dieser im *Anteros* des Battista da Campo Fregoso beim Kampf gegen und Sieg über die fleischliche Liebe als Feindin des Geistes und der Tugenden zugewiesen wird. Aus dem Kontext dieses kritischen Liebesdiskurses ergibt sich für Lightbown dann auch eine schlüssige Deutung der eingemauerten *Prudentia* bei Mantegna:

Almost certainly then she is *Prudentia*, the fourth moral virtue, figuring prudence and reason, which were considered indispensable to the acquisition of the other virtues. Accordingly *Prudentia* was also often depicted as the queen of the Liberal Arts. Her figuration as *Mater Virtutum* has a classical sanction in Cicero's observation in the *De Legibus* that wisdom is the mother of all good things (*mater enim omnium bonarum rerum sapientia est*), while voluptuousness is the mother of all evils (*voluptas malorum autem mater omnium*). [...] The imprisonment of *Prudentia* in a dark cell where she can neither see nor be seen, but only make herself known by a desperate cry for divine aid, is a visual image of the imprisonment of man's rational mind where the appetite of love rules. The motif perhaps incorporates another standard concept of the debate on love, in which love is condemned as an enslaver.⁵⁶⁹

569 Lightbown 1986, S. 203.

Mantegnas Konstellierung von Daphnebaum und im Steingefängnis vermeintlich gebannter Tugendmutter ist für die Frage nach einer *poiesis* der Latenz in seinen Gemälden für Isabellas *studiolo* auch insofern relevant, als es nicht nur um die Variation eines zentralen ovidisch konnotierten Bildthemas wie der Metamorphose geht, sondern auch um den Wechsel zwischen Modi der Sichtbarkeit, der Sichtbarmachung und der Sichtbarwerdung. Ist Daphne im Rahmen der Tradierung des Mythologems aufgrund des mythologischen Vorwissens der Betrachter:innen eine vertraute Figur und kontextualisiert, wird sie auf der unkommentierten Bildebene aufgrund ihrer weiblichen anthropomorph-vegetabilen Züge als in einen Baum verwandelte Nymphe wiedererkennbar. Ganz anders verhält es sich mit der ungenannten und nur im Titel des beigefügten Schriftbandes implizierten *Prudentia*. Hier wird nicht wiedererkannt, sondern Sichtbarkeit verweigert. Die Gefangene ist ungehört und ungesehen. Ihr steinernes Gefängnis wird zur Bildchiffre eines nicht mehr und noch nicht Sichtbaren. Damit erhält die Konstellierung der verwandelten Nymphe und der inhaftierten Tugend einen kunstreflexiven Zug. Kann Mantegna die Gestaltung Daphnes und die Adaption des Mythos durch sein Gemälde zum Anlass nehmen, die Kraft der Metamorphose *in persona* auftreten zu lassen, bildet die *Virtutum Matri* im Kempischen Sinne eine markante Leerstelle und bietet sich gerade darum als Projektionsfläche an. Die Betrachter:innen sind gefordert, die Gestalt der ungezeigten Gefangenen zu imaginieren, was ihnen beispielsweise, wenn auch nicht ausschließlich, durch die Assoziation der Tugendikonografie oder, falls ihnen diese nicht bekannt und vertraut ist, durch Anregung und Vergleich mit den anderen weiblichen Figuren des Bildes möglich wird.

Die Figuren bilden nun die beiden Pole des dem Gemälde eingeschriebenen hypnagogischen Spektrums. *Liest* man Mantegnas Gemälde konventionell von links nach rechts, was eigens durch die Richtungsvorgabe der Bewegungen von Minerva und Daphne und nicht zuletzt durch die Fluchtrichtung der Laster vorgegeben wird und bedenkt man den morphologischen Bogen, der von Daphne über Fels- und Wolkenformation zur *Prudentia* geschlagen wird, ergibt sich ein Wechsel vom anthropomorphen Baumwesen zum amorphen (weil nicht figurierenden) unruhig wuchernden Felsmassiv und von dort zu den anthropomorphen Wolkengesichtern und hinab zur im Stein gebannten und selbst unkörperlich bleiben *Prudentia*. Mantegna entfaltet einen morphologischen Rhythmus, der den stetigen Wechsel von Form zu Formpotential beschreibt, von innewohnender Kraft zu angenommener respektive sich abzeichnender, agierender Gestalt.

Kraft als ein Vermögen, etwas zu tun, wird im Bild gekoppelt mit Faktoren wie Wachstum, Metamorphose und Vitalität, die nicht allein dem Daphnebaum als Akteur aus dem Reich der Pflanzenwelt zukommen, sondern ebenso Stein und Wolke inkludieren. In dem dreifigurigen Wechsel der Materialität und des Aggregatzustandes von Baum zu Fels zu Wolke äußert sich nicht zuletzt das einzigartige Verlebendigungsgeschick des Malers und seiner Kunstform. Der Daphnebaum konnotiert die Wahrnehmung der umgebenden und vor allem der in Gestalt von Fels und Wolke schon zu bildnerischer Tätigkeit prädestinierten Natur als eines Reichs der Ver- und Umwandlungen.

Als markante kompositorische Achse und als Indikator eines semantischen Feldes, jenem der Metamorphose, nimmt das Publikum nicht nur den Formimpuls wahr, der in der strengen Vertikalen des Baumwesens seinen Anfang nimmt. Es wird darüber hinaus durch die Kenntnis

der mythologischen Episode um die Verwandlung Daphnes für die Wahrnehmung metamorphotischer Potentiale als Teil der Natur- und Landschaftsdarstellung sensibilisiert und ist darauf gefasst, eine Fortführung oder Variation des Motivs vorzufinden, wie beispielsweise im figurierenden Vexierspiel der sich in zwei Wolkenformationen abzeichnenden physiognomischen Profile. Nun geht mit dem Wechsel der Materialität und des Aggregatzustandes aber auch eine Verschiebung des Motivs der Metamorphose einher, denn im Fall des Baumwesens ist die Verwandlung dauerhaft, wohingegen sie im bildnerischen Spiel der Winde nur temporäre Gestalt erlangt.

Dieser vermeintlich fundamentale Unterschied wird durch die Malerei aber gleichsam neutralisiert, da sie die Kunstform ist, die das Flüchtige, Instabile und Wechselhafte in einem bestimmten Augenblick der Bewegung zeigt und in diesem Augenblick gleichsam versiegelt.

Es ist kein Zufall noch eine beliebige dekorative Maßnahme, dass Mantegna zwischen das im Schreiten festgewachsene Baumwesen und die aus der amorphen Wolkenmasse auftauchenden Gesichter im Profil das Felsmassiv als Übergangszone und Mediator eingesetzt hat. Es fungiert als morphologische Brücke und Überleitung, die selbst nicht als Träger offen gezeigter oder verborgener Gesichter auftritt. Stattdessen soll der Fels Ruhe ins Bild bringen und gleichzeitig die Entdeckung der Wolkenbilder vorbereiten. Auf der anderen Seite bleibt er selbst als Träger von Latenz virulent, vor allem, wenn man bedenkt, dass er selbst die Möglichkeit zu figurierender Formenbildung durch sein wucherndes Ausgreifen auf die Wolkenmasse suggeriert, so als wäre er vorbereitend-bildnerisch tätig und die Wolkengesichter Manifestationen eines ihn durchpulsenden Willens zur Gestaltung, der sich nun durch einen (von der Hand des Malers gewirkten) Mediensprung in einem anderen Material (Wolke) realisiert.

Diese *poiesis* einer spezifisch mineralischen Latenz wird eigens durch den *Parnass* vorbereitet und verstärkt beziehungsweise spielen sich die beiden Gemälde diesen Impetus gegenseitig zu und versetzen dadurch das Publikum in die Erwartungshaltung, Verborgenes und Lebendiges aus der Erscheinung des vermeintlich Starren und Unbelebten hervortreten zu sehen. Solche landschaftlichen Elemente wie Wolken und Felsen, die Potentiale zur Verwandlung und Verlebendigung aufweisen, wurden von Jacob Wamberg mit Blick auf Luca Signorellis Gemälde *Hof des Pan*, in italienischen Publikationen oft unter dem Titel *L'Educazione di Pan* geführt, sehr treffend als „objects of material identity shifts“⁵⁷⁰ bezeichnet (Abb. 67). Dieses vermutlich 1945 zerstörte Werk, dessen ikonografisches Sujet Wamberg als „complex neo-pagan Sacra Conversazione“ bestimmt, stellt wie Mantegnas *Parnass* eine mythologisch-allegorische, höfisch anmutende Zusammenstellung diverser antiker mythologischer Figuren dar, die sich allesamt um das Zentrum einer Gottheit, hier Pan, versammelt haben, um ihm zu huldigen und ihrer besonderen Beziehung zu ihm Ausdruck zu verleihen. Diese Beziehung gilt es aber erst durch die Rezipient:innen zu erschließen respektive durch Erkundungen des Verhältnisses von Figur und Landschaft zu durchwandern. Wamberg thematisiert den Entstehungshintergrund des Gemäldes, demzufolge die Medici als Auftraggeber in Frage kommen und das Werk für ihre Residenz in Careggi vorgesehen war. Als treibende Kraft hinter der inhaltlichen Konzeption vermutet Wamberg keinen Geringeren als Marsilio Ficino und legt eine Identifikation des von Signorelli gemalten *Pan Saturnus* mit

570 Wamberg 2006, S. 74.



Abb. 67: Luca Signorelli:
Die Erziehung des Pan (auch als
Hof des Pan bezeichnet, um 1490,
Öl auf Leinwand, 194 × 257 cm,
ehemals Kaiser-Friedrich-Museum,
Berlin (vermutlich im Mai 1945
im Leitturm des Flakbunkers im
Berliner Friedrichshain zerstört)

Cosimo de' Medici nahe. Damit liegt für Wamberg eine neoplatonische Lesart nahe, deren Anfang er bei den Wolkenbildern nehmen lässt:

If we focus on the cloud images, they could thus be interpreted as windy passages for the soul into and out of the cycle of life, the winged horseman to the left representing emanatio, the passionate entrance to the world governed by Zephyr, and the flute player to the right representing remeatio, the contemplative exit governed by Hermes. The concept of soul should be understood not only as the individual human soul, but as any kind of creative force – whether musical, erotic, poetic, philosophical, religious or pictorial – that channels itself through the world and the body. In Ficinos' commentary on Plato's Phaidros, Ficino thus establishes a heavenly loop of such creative forces, that stretches from the spring of Pan and the nymphs to Socrates' mouth filled with furor divinus and goes back through the choir of the cicadas to the good demons to the muses of the heavenly spheres [...]. Signorelli probably reflects this loop by, among other things, representing Pan's spring through the enthroned Pan Saturnus Medicea, Socrates through the double figure of the old shepard who is to be understood simultaneously as Ficino attaining philosophical insight, and the Muses through the two philosophical Muses, Urania and Calliope.⁵⁷¹

Wamberg vermutet auf der Grundlage einer Ficino durch seine eigene Übersetzung zur Kenntnis gelangten Aussage des Byzantiners Michael Psellus, dem zufolge die guten Dämonen mit Leichtigkeit ihre Gestalten gleich Wolken zu wechseln vermögen, dass Signorellis Wolkenbilder der Idee eines kosmologischen Kreislaufs Ausdruck verleihen. Ficino vergleicht das sich in mannigfachen Formen manifestierende Erscheinen und Wirksamwerden des Geistes in der Seele mit Sonnenstrahlen, die sich, wenn sie auf eine Wolke treffen, zu einem Farbfächer brechen. Für Wamberg erschöpft sich Signorellis Komposition allerdings nicht darin, die „transformational possibilities

571 Wamberg 2006, S. 72.

of form and matter“ allein in Gestalt von anthropomorphen Wolkenbildern anzudeuten, auch die Bäume und Felsen scheinen sich in immerwährendem Fluss zu befinden („flow turbulently“), „as if they were only stiffened forms of cloud images, furthermore, softened versions of the foreground figures.“⁵⁷² Diese Anmutung und Andeutung der dargestellten Materialität und Formkraft als einer im Fluss befindlichen oder per se nur in Zuständen temporärer Verfestigung vorliegenden und in erneute Verflüssigung strebenden Materie impliziert für Wamberg bereits eine geistige Nähe zur Alchemie.⁵⁷³

Auch wenn an dieser Stelle den alchemistisch konnotierten Relationen in Signorellis Gemälde nicht nachgegangen werden kann, sollte das Beispiel verdeutlichen, dass zeitgleich zu Mantegna und im Fall von Signorellis Pan-Gemälde, das wahrscheinlich um 1490 entstanden ist, noch vor der Arbeit am *Parnass* das junge experimentelle Genre der neopaganen mythologischen Allegorie vielfältige Möglichkeiten bot, Kraft, Potentialität und Latenz als Qualitäten der Natur und Gestaltungsfelder der Malerei auszuweisen. Und ähnlich wie Mantegna scheint auch Signorelli den Reiz erkannt zu haben, der darin liegt, Wolken und Felsen als hypnagogische Spielräume zu nutzen, um Reflexionen des Verhältnisses von Natur- und Kunstformen, von *mimesis* und *fantasia* anzustoßen.

Dabei sind es eben nicht die Innenräume, in denen das Potential dieser Konstellierung zur Geltung kommt, sondern die landschaftlichen Ausblicke und Einbettungen, der Landschaftskörper als solcher, aus denen die *varietas* im Albertischen Sinne geschöpft wird.

Mantegna gelingt eine stimmige Mischung aus aktiven und passiven Akteuren und Aktanten. So sind es im *Parnass* die Musen, Vulkan und Cupido, die unter dem dargestellten mythologischen Personal als Agierende auftreten, zu denen man auch Apollo zählen könnte, den Musizierenden, während Mars und Venus sowie Pegasus und Merkur, hierin Signorellis neopaganer *Sacra conversazione* vergleichbar, eher eine statische Figurengruppe bilden. Zu diesen göttlichen Akteuren treten nun einzelne morphologische *hotspots* hinzu, Kernzonen, an denen sich die schöpferische Unruhe der Natur als „Latenz einer aktiven Materie und einer bildaktiven Form“⁵⁷⁴ manifestiert.

Auch wenn sich Landschaft bei Mantegna nicht ästhetisch autonomisiert und nicht als selbstzweckhaftes Ereignis der Schönheit aufgefasst wird, ist es durchaus angemessen, von Landschaftsmalerei zu sprechen. Doch wie schon bei Petrarca ist es nicht eine konkrete reale Landschaft, die ins Bild gelangt, sondern eine artifizielle landschaftliche Matrix, in der Natur in ihrer bildnerischen Tätigkeit beziehungsweise ihrer eigenwilligen Formkraft ein landschaftliches Profil erhält. Ein Ausschnitt der Natur gilt als Repräsentant des Ganzen der Natur. Der *Parnass* oder der *Helikon* oder, wie vom Autor dieser Arbeit favorisiert, ein Hybrid, der sich auf der Folie verschiedener mythographischer Überlieferungen abwechselnd als das eine oder andere interpretieren lässt, ist

572 Wamberg 2006, S. 74.

573 Wamberg 2006, S. 74–75: „If art in general consists in articulating the wanderings of the soul through different material media, natural magic, including alchemy, expands the repertoire by also controlling the transformation of matter itself. By alluding to such material identity shifts and making ambiguous whether they take place in the world, the viewer’s imagination or in the very substance of paint, Signorelli probably signals that the art of painting, too, is a sort of alchemy.“

574 Bredekamp 2019, S. 42.

charakterisiert durch eine Flora und Fauna, die ihn als Ort des Wachstums und der Fruchtbarkeit ausweist (Lorbeer, Quitten, Myrthe, Hasen und Eichhörnchen) und dies nicht obwohl, sondern weil der Anteil des Mineralischen so viel Raum einnimmt. So unter anderem im Fall des Felsenplateaus beziehungsweise der Mars und Venus präsentierenden Felsenbrücke, die wie eine Grotte beziehungsweise das Portal zu einer Grotte das transitorische Moment betont und die Vorstellung impliziert, dass die Natur weniger aus festgefügtten Grenzen, denn aus Schwellenzonen und Übergängen besteht.

Dieser Eindruck, diese Deutung wird aber erst eigens dadurch gestärkt, dass Mantegna Stein und Fels als Träger vitaler Kräfte und schöpferischer Potentiale markiert, indem er neben diversen Sprösslingen (unter anderem ein Quittenbaum sowie die Myrthe-Wand hinter Mars und Venus), die ihm entwachsen, insgesamt drei Quellen zeigt, die alle mineralischen Gründen entspringen und indem er die enge Verbindung von Feuer und Fels betont. Letztere wurde dem naturtheoretisch gebildeten Publikum des Quattrocento im Kontext der Schmiede Vulkans als Hinweis auf die Herkunft der wachsenden Metalle aus dem Erdinneren, den Geburtshöhlen der Erde deutbar und konnte, wie bereits gezeigt, die Brücke zur alchemischen Praxis der *transmutatio* als einer weiteren Reflexionsfigur des Bildinhalts schlagen.

Daher ist es unerlässlich, darauf hinzuweisen, dass beide Gemälde Mantegnas als konzeptuelle dialogische Einheit geschaffen wurden. Der Daphnebaum, die Wolkengesichter sowie das sich im verschatteten Mauerwerk des *Prudentia*-Gefängnisses abzeichnende Profil stehen nicht allein, sondern antworten auf zwei zentrale Komponenten des *Parnass*, die sich direkt oberhalb der Schmiede Vulkans befinden. Zum einen handelt es sich um jene bizarr anmutende und sich farblich sowie strukturell deutlich vom umgebenden Gestein unterscheidende kristalline Felsformation, zum anderen um die unmittelbar daneben anschließende Gesteinsmasse. Mit diesem letztgenannten Objekt hat Mantegna dem hypnagogischen Sehen einen Stimulus verschafft, denn in seiner Form lassen sich die groben Züge eines steinernen Riesenkopfes ausmachen (Abb. 68). Der kaskadierende Wasserverlauf der kleinen unscheinbaren Quelle führt durch dessen gesamte Physiognomie. Sie entspringt aus seiner Stirn, leicht oberhalb der rechten Stirnwulst und ihr Wasser fällt dann seitlich des markanten Nasenrückens hinab. Dort durchstößt es das Gestein beziehungsweise den steinernen Nasenflügel etwas oberhalb des rechten und in klarer Untersicht gegebenen Nasenlochs und fällt durch die Nasenhaupthöhle (*Cavum nasi proprium*) und das Nasenloch. Dann fließt es seitlich des Philtrums entlang und trifft auf die Oberlippe, von der es schließlich herabfällt auf die Höhlendecke der Schmiede.

Diese Konstellation ist rätselhaft. Was sie jedoch auszeichnet und was für Mantegnas morphologische Dramaturgie als charakteristisch angesehen werden kann, ist das Nebeneinander von Abstraktion und Figuration. Die kristalline Formation lässt sich aufgrund ihrer strukturellen Merkmale weder eindeutig einem Bergkristall oder Quarz zuordnen noch einem Pyrit, obwohl es den Anschein hat, als hätte Mantegna hier ein Mineral vor Augen gehabt oder selbst imaginiert, das einzelne Formeigenschaften dieser kristallinen Minerale durchaus aufweist. Das leicht Wuchernde der Strukturen lässt an einen Quarz oder Amoniten denken, die geschichteten Partien legen eher Basalt oder Schiefer nahe, während die zum Teil glatt und geschliffen erscheinenden Flächen an einen Vertreter des kubischen Kristallsystems wie den Pyrit mit seinen würfelförmigen

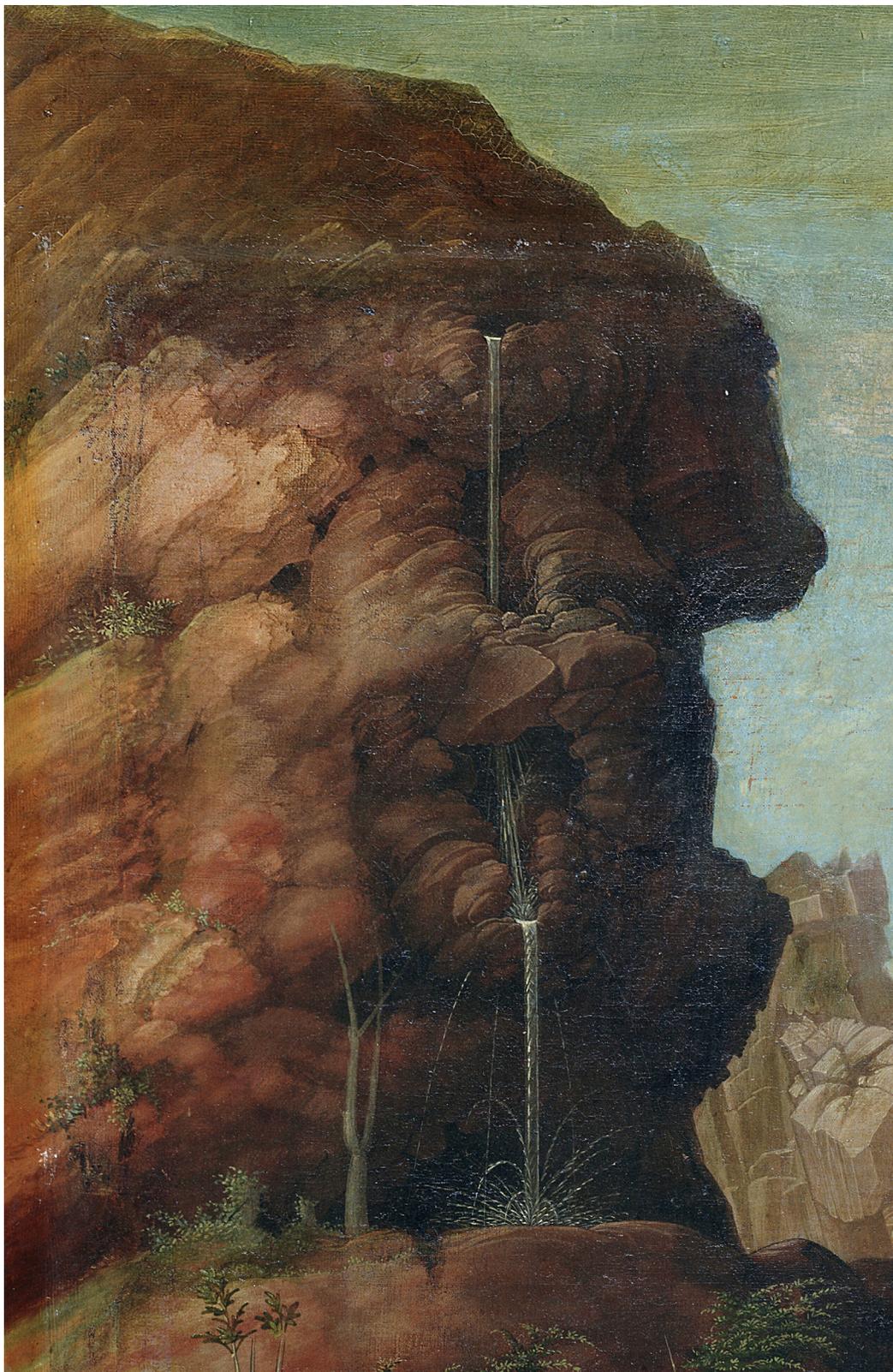


Abb. 68: Detail aus Abbildung 32

Körpern erinnern (Abb. 69). Welches Mineral Mantegna auch im Sinn gehabt haben mag, es ist sehr wahrscheinlich, dass es (wie der Pyrit) eine symbolische und/oder empirisch fundierte Verbindung zum Feuer besaß und sich auch darum als mineralisches Attribut der Schmiede Vulkans empfohlen hat.

Hinzukommt, dass eine weitere kristallin anmutende Gesteinsformation im Bild anzutreffen ist und zwar am Boden direkt im Bildvordergrund zur Rechten des Pegasus und neben dem Eichhörnchen, das fast an der vordersten Bildkante platziert wurde (Abb. 70). Obwohl wesentlich kleiner, grauer im Farbton und von größerer Form sind es auch hier unregelmäßig geschichtete und in verschiedene Richtungen auskragende Strukturen, die das mineralische Gebilde auszeichnen und es wie einen verkleinerten, artverwandten Zwilling oder Doppelgänger der kristallinen Formation oberhalb der Schmiede erscheinen lassen.

Das Inventar Isabella d'Estes liefert keinen Anhaltspunkt, welcher der Identifizierung einer Vorlage dienlich wäre, obgleich die Sammlung der Markgräfin nachweislich auch einige Kristallgefäße umfasste und ein solches unbearbeitetes Objekt, wie Mantegna es zeigt, durchaus in ihrer *grotta* am Platze gewesen wäre. Ließ sich doch ein solcher Sammlungsgegenstand zum Anlass einer Kontemplation über die Natur als Bildnerin nehmen, die Formen hervorzubringen versteht, welche den Eindruck erwecken, sie seien von Menschenhand geschaffen.⁵⁷⁵



Abb. 69: Pyritkristalle aus Navajún, La Rioja, Spanien



Abb. 70: Detail aus Abbildung 32

⁵⁷⁵ Es ist jedoch auch denkbar und soll hier als ergänzendes, nicht als konkurrierendes Detail Erwähnung finden, dass die kristalline Formation als Anspielung auf die Strukturen eines ungeschliffenen Rohdiamanten gemeint gewesen sein könnte. Bildete der Diamant doch ein zentrales Wappensymbol der Este, weshalb Isabella bei ihrem Einzug in Mantua sogar unter abwechselnden Jubelrufen von Isabella und Diamante begrüßt wurde. Siehe Shaw 2019, S. 26.

Vor allem im Rahmen der sich zunehmend ausdifferenzierenden Wissens- und Ordnungssysteme der Kunst- und Wunderkammern mit ihren Präsentationen von Ensembles aus *naturalia* und *artificilia* hätte ein solches kristallines Mineral eine reizvolle (Vermittlungs-)Position zwischen Natur- und Kunstformen einnehmen können. Das gewaltige steinerne Haupt nimmt sich neben der unruhigen Textur der kristallinen Formation als Ruhepol aus und fast gewinnt man den Eindruck, als hätte Mantegna diese die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Unruhe nutzen wollen, um es dem Publikum nicht allzu leicht zu machen, die deformierten anthropomorphen Züge seines titanenhaften Felsengesichtes zu entdecken.

Es sind diese polymorphen Felsformationen, die auf die Natur als Bildnerin anspielen, welche das scheinbar Lebloseste und Unbeseelteste, den Stein, als Wachsendes und Wucherndes, als *petra genatrix* offenbart und dadurch demonstriert, dass jegliche Materie Anteil am Leben besitzt oder diesen zumindest erlangen kann. Diese vielfältige Aufladung des Mineralischen mit Vermögen und Attributen des Lebendigen und Lebensschaffenden kulminiert dabei fast unbemerkt in der künstlerischen *poiesis* des Mineralischen, die nicht nur dem produktiven Handwerk Vulkans in Gestalt der Höhlenschmiede einen Ort der Entfaltung bereitstellt, sondern ihrerseits im titanischen Felsenhaupt, das sich auf der Schmiede befindet, selbstreferentielles anthropomorphes Bild wird. Es ist die der Natur und dem Werk des Künstlers innewohnende Formkraft, die sich selbst ein zwischen Amorphie und Figuration changierendes (emblematisch anmutendes) Monument geschaffen hat.

Dieses morphologisch diverse Vibrieren der Landschaft wird noch eigens gesteigert im Minerva-Gemälde, welches die Impulse und die konzeptionelle Vorarbeit des *Parnass* aufnehmend der Latenz zu weiterer leitmotivischer Zugkraft verhilft. Die Versammlung der Protagonisten im Garten ist dabei nicht zufällig gewählt, denn mit dem Garten als Ort der Handlung ist den Betrachter:innen bereits signalisiert, dass der Naturraum, der eben als gestalteter Landschaftsraum vorliegt, zur Kontemplation einladen soll, zur sorgfältigen Betrachtung der Natur beziehungsweise zur Reflexion dessen, was als Natur überhaupt in den Blick zu gelangen vermag. Der Garten, der dem Daphnebaum Heimat und Zuflucht ist, wie er auch zum steinernen Gefängnis der Mutter der Tugenden ein Gegenbild abgibt, steht im Zeichen der Metamorphose.⁵⁷⁶ Vom Raum des Gartens ausgehend, gilt es seine landschaftliche Rahmung, seine Umgebung zu erschließen und den Garten als einen Vermittler von Sichtbarkeiten und Naturwahrnehmungen zu begreifen, in denen das Verborgene als Gestaltungsmacht permanent mitschwingt. Es scheint, als habe Mantegna in seinem zweiten Gemälde für das *studiolo* mit dem Themen- und Motivhorizont des Gartens auch die Idee des Wachstums mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt und dies erneut, wie schon im *Parnass*, unter prononcierter Rollenverteilung an Stein und Fels.

Womöglich lag für Mantegna (beziehungsweise seinen humanistischen Ko-Autor Paride da Ceresara) der Reiz dieser Verbindung gerade darin, dass sie es gestattete, in der augenfällig inszenierten Nachbarschaft von naturwüchsigem Fels und figurierender Wolkenformation der

⁵⁷⁶ Isabella d'Este ließ sich zudem nach 1519 und im Zuge ihrer Umsiedlung in den Corte vecchia einen giardino segreto anlegen, der „die Maße eines Innenraums hat“ und von ihren dort neu angelegten Räumlichkeiten von *studiolo* und *grotta* sowie älteren Bauteilen „schachtartig“ umgeben ist. Siehe Forssman 1961, S. 78.

Idee einer Verwandtschaft des Disparaten Ausdruck zu verleihen sowie der Vorstellung, dass die Natur selbst eine Grenzüberspielerin ist. Mantegna und Paride da Ceresara werden beide aus unterschiedlichen Gründen auch daran interessiert gewesen sein, ihr gemeinsames Produkt auf die Bedürfnisse ihrer Markgräfin auszurichten, ohne es sich darin erschöpfen zu lassen. Beide Gemälde dienen keiner kurzweiligen Unterhaltung und Zerstreuung. Sie haben den Charakter emblematischer Chiffren, die, zumindest was eine Reihe von Nuancen betrifft, nur Eingeweihten verständlich sein konnten. Dazu gehört auch eine hybride Figur, die neben dem anthropomorphen Daphnebaum zu den bemerkenswerten, der Symbolik der Alchemie zugehörigen Protagonisten des Gemäldes zählt: der affengestaltige Hermaphrodit. Ihm sollen die abschließenden Betrachtungen dieser Untersuchung gelten.

5.3.2 Daphne und der Hermaphrodit. Facetten eines morphologischen Dramas um Umwandlung und Polarität

Die Figur des Hermaphroditen, der bei Mantegna in affenartiger Gestalt auftritt, scheint auf den ersten Blick ausschließlich negativ konnotiert zu sein. Da er wie die übrigen Laster vor dem kraftvollen und entschlossenen Aufbegehren Daphnes und Minervas erschrocken zurückweicht und die Flucht antritt, steht seine Zugehörigkeit zur Gruppe der unerwünschten Eindringlinge außer Frage. Zusätzliche Eindeutigkeit kommt durch die vier beschrifteten, seitlich herabhängenden Säcklein zustande, die der Hermaphrodit, der eine weibliche und eine männliche Brust besitzt, an Riemen beziehungsweise dünnen verknoteten Stricken trägt, von denen zwei über Kreuz über seinen Oberkörper und ein weiterer von der rechten Schulter hinab direkt zum Schambereich führen, der jedoch vom rechten Oberschenkel nahezu vollständig verdeckt ist.

Auf den Säcklein finden sich die lateinischen Worte SEMINA, MALA, PEIORA und PESSIMA. Mantegnas Hermaphrodit, der den Kopf eines Affen mit den Merkmalen und Proportionen eines menschlichen androgynen Körpers kombiniert, ist ein Säer, der die Samen des *Bösen*, des *Böseren* und des *Bösesten* bei sich trägt. Worum es sich dabei handeln könnte, scheinen die übrigen Beischriften zu klären. So hält der Hermaphrodit in seiner linken Hand ein Schriftband, das sich wie beim Daphnebaum zum Teil um seinen Oberarm windet, mit der Aufschrift: IMORTALE ODIUM / FRAUS ET MALIZAE. Diese Worte identifizieren die verderblichen, unheilvollen Früchte, die seine Samen hervorbringen, wenn sie einmal ausgesät wurden: unsterblicher Hass, Hinterlist/Betrug und Boshaftigkeit. Ein schmaler Papier- oder Pergamentstreifen, der leicht oberhalb des Schamhügels platziert ist, enthüllt zwei weitere Laster, die Eifersucht und den Verdacht, zwei Komponenten, die das gemeinschaftliche, friedvolle Miteinander der Menschen vergiften und sabotieren. Dieses gesamte Programm destruktiver, unheilvoller Saat gibt die affenartige Figur als Gegenbild zur positiv konnotierten Idee des Gartens zu verstehen. Ist der Garten ein bukolischer Ort, in dem das Leben gefeiert, bedacht, gewertschätzt und in ständiger Erneuerung begriffen bewahrt wird, konterkariert der äffische Säer diese Verhaltensweisen und Eigenschaften, indem er als Bringer des Übels nur falsche und boshafte Frucht heraufbeschwört

kann. Er erschrickt vor Minerva und dem Daphnebaum, wobei ihn mit dem letzteren das Schicksal der Metamorphose verbindet.

Ovid schildert die Entstehung des ursprünglich männlichen Hermaphroditus aus der Vereinigung von Hermes und Aphrodite.⁵⁷⁷ Das Kind, das die Gesichtszüge beider Eltern trägt, wird in die Obhut der Nejadnen gegeben und wächst in den Höhlen des Berges Ida heran. Als er das fünfzehnte Lebensjahr erreicht, treibt ihn die Neugier hinaus in die Welt und er verlässt den Berg. Zur schicksalhaften Wende wird ihm während seiner Reise die Begegnung an einem Teich mit der Nymphe Salmakis, die sich in ihn verliebt und ihn zu besitzen wünscht. Sie versucht den Sohn des Hermes und der Aphrodite für sich zu gewinnen, der sich ihrem Begehren und ihren Wünschen schamhaft entzieht. Salmakis will aber nicht von ihm ablassen und beginnt, ihn zunehmend zu bedrängen, woraufhin er sie schließlich von sich stößt und ihr damit droht, sie zu verlassen. Der schwelende Konflikt eskaliert schließlich, nachdem Salmakis, die vorgegeben hatte, sich zurückzuziehen, dem sich unbeobachtet wählenden Hermaphroditus dabei zusieht, wie er sich entkleidet, um nackt zu baden, und daraufhin ihr Begehren nicht zu bändigen vermag, ebenfalls in den Teich steigt und Hermaphroditus mit Küssen und Umarmungen schlangengleich umwindet. Als der Begehrte nicht aufhört, sich zu wehren, bittet die Nymphe Hermes und Aphrodite darum, dass sie auf ewig untrennbar beieinander bleiben mögen. Gott und Göttin erhören ihr Flehen, woraufhin die Körper von Hermaphroditus und Salmakis zu einer Zwittergestalt miteinander verschmelzen. Fortan sind sie untrennbar verbunden und besitzen sowohl männliche als auch weibliche Attribute.

Diese göttlich gewirkte Metamorphose bringt somit einen Hybriden hervor, der auch für die alchemistische Symbolik von großem Reiz war, ließ sich doch mit der mythischen Figur des Hermaphroditen die Vorstellung von der Zweigeschlechtlichkeit der Materie verbinden. In ihm fand der Gedanke Ausdruck, dass sich zwei unterschiedliche Prinzipien und Wirkkräfte zu einer höheren Einheit zu verbinden vermögen, so wie im Fall der Vereinigung von Quecksilber (Mercurius) und Schwefel (Sulphur) zum merkurialen Hermaphroditen, der *prima materia*, die einen wesentlichen Schritt auf dem Weg zur Herstellung des Steins der Weisen ausmacht. Die im Hermaphroditen Bild gewordene Kopräsenz von männlicher und weiblicher Substanz als *Rebis (res bina)* verweist zum einen auf die zentrale „Überzeugung von der Umwandelbarkeit der Elemente“⁵⁷⁸ durch Transmutation, zum anderen auf die damit aufs engste verknüpfte Annahme, dass der Materie und den sie konstituierenden Elementen ein Trieb zur Vereinigung inhärent sei. Dem Werk des Alchemisten obliegt die Aufgabe, die zum Teil dominierenden Gegensätze zwischen den Stoffen durch seine transmutatorische Versöhnungskunst aufzuheben und zu synthetisieren.

Die Vorstellung von der allen Konflikten und Gegensätzen in natürlichen Prozessen vorausgehenden, ursprünglichen Zweigeschlechtlichkeit der Materie kulminiert konsequenterweise im *lapis philosophorum*, einer Substanz, die alle unedlen Stoffe (in der Regel Metalle) in Gold oder

577 Ovid, *Met.*, IV, V. 285–388.

578 Aurnhammer 1986, S. 181.

Silber umzuwandeln vermag.⁵⁷⁹ Auch die Metamorphose Daphnes erfuhr eine mytho-alchemische Ausdeutung. Daphne und Hermaphroditus sind auch darin verbunden, dass sie beide ihre schicksalhaften Verwandlungen gerade dadurch erfahren, dass sie sich der zudringlichen Liebe und dem Begehren eines Anderen entziehen wollen. Als markanter Unterschied bleibt allerdings bestehen, dass Apollo, anders als Salmakis, nicht von sich aus in Liebe entbrennt, sondern von Amor instrumentalisiert wird, wohingegen im Unterschied zum Fall Daphnes nicht der Geliebte, sprich Hermaphroditus, darum bittet, seiner Verfolgerin zu entkommen. Stattdessen ist es die unerbittlich nachstellende, zudringliche Nymphe, deren Wünschen und Drängen durch göttlichen Beistand entsprochen wird. In mehrfacher Hinsicht kommt es also zu Umkehrungen und zum Rollentausch im direkten Vergleich der beiden mythischen Episoden. Obgleich Mantegnas Inszenierung des Hermaphroditen, vor allem seine überdeutliche Markierung als ominöse Figur, keinen Zweifel daran aufkommen lässt, dass es sich um eine Gestalt handelt, vor der sich die Auftraggeberin wie auch die Rezipient:innen des Bildes distanzieren sollten, ist die Möglichkeit einer zweiten Deutungsebene nicht kategorisch auszuschließen.

Hatte der *Parnass* bereits eine mythologische Ebene mit einer sowohl neoplatonischen als auch astrologisch-alchemistischen korreliert, in der die Vereinigung und Befriedung von Gegensätzen durch die Heirat von Mars und Venus unter der Zeugenschaft und dem Patronat Merkurs demonstriert wurde, und dies nicht zuletzt als Ausdruck effizienter humanistischer Image-Politik, dominiert im Minerva-Gemälde ein anderer oder zumindest abweichend kalibrierter Geist. Nun sind es keine Planetengötter, die sich zu einer verheißungsvollen Konstellation zusammengefunden haben, sondern Tugenden und Laster, die eben keine Synthese bilden und sich stattdessen in offener, unrelativierter Konfrontation befinden.

Der Blick, den der Hermaphrodit zurück auf den Daphnebaum wirft, betont noch einmal eigens die Nähe der Mythen zueinander, ihr gegenseitiges Aufeinanderverwiesensein. Die sittlich-moralische Kodierung konnte für das eingeweihte Publikum, so lässt sich zumindest vermuten, durch eine alchemistische Interpretation ihrer Beziehung zeitwillig irritiert oder unterwandert werden. Es ist doch anzunehmen, dass einem mytho-alchemisch beschlagenen Publikum beim Anblick von Mantegnas Figurenkonstellation andere Referenzen und Bedeutungsebenen in den Sinn gekommen sein werden, als ausschließlich die tugendallegorische Konnotation. So sehr der affen-gestaltige Hermaphrodit als unmoralische oder gar dämonische Figur gemeint ist, unterstreicht er dennoch die der Komposition als solcher eingeschriebene Dominanz des Leitmotivs der Metamorphose und der Möglichkeit der Entstehung des Lebendigen aus dem Unbelebten beziehungsweise die bereits im *Parnass* mehrfach anklingende transmutatorische Dimension der Relation von Landschaft respektive natürlichem Umgebungsraum und Figur.

579 Zur Schwierigkeit der Unterscheidung zwischen einer praktisch-operativen und einer symbolischen Alchemie angesichts einer elaborierten Kryptografie innerhalb des alchemistischen Diskurses und den leitenden Prinzipien einer Hermetik der alchemistischen Semiose siehe Eco 2004, S. 100–106.

Der Hermaphrodit stellt in diesem Szenario eine plausible Figurenwahl dar, die das Verbindende im Trennenden aufscheinen lässt. Achim Aurnhammer hat auf die mittelalterlichen Überlieferungsstränge einer astrologisch-zeugungstheoretischen Allegorisierung des ovidischen Hermaphroditus hingewiesen. Die enge Verknüpfung der jeweiligen Vorkommen, Entstehungsbedingungen und Qualitäten der sieben Metalle mit den Eigenschaften und Wirkweisen der Planeten und der diesen zugewiesenen Planetengötter umfasste auch eine sexuelle Dynamik beziehungsweise eine Beschreibung der Interaktionen unter Verwendung sexueller Metaphorik. Da Mercurius in der Mitte zwischen Gold und Silber stand, kam ihm eine zentrale Vermittlungsfunktion zu, die ihn zudem als bisexuellen Akteur profilierte:

Durch die Personifikation von Gold und Silber in Sol und Luna wird ein entscheidender Geschlechtsdimorphismus geschaffen, zwischen dem Mercurius vermittelt. Die antike und die ihr verpflichtete mittelalterliche Astrologie haben dem Planeten Merkur beide Geschlechter zuerkannt, da er je nach Konstellation männlich oder weiblich sein könne und ein ihm zugeordneter Mensch mit *utriusque sexus concupiscentia* ausgestattet sei. [...] Die Alchemisten haben in der Vorstellung vom Mercurius philosophorum die hermaphroditische Natur Merkurs bewahrt.⁵⁸⁰

Diese astrologische Komponente wird ergänzt durch eine zeugungstheoretische, „eine mittelalterliche Fortpflanzungs- und Geschlechtstheorie, die in einer Fortentwicklung der antiken Rechts-Links-Theorie den Hermaphroditen einbezieht“⁵⁸¹ und auf der Annahme beruht, dass der Uterus der Frau aus sieben Zellen aufgebaut sei. Je nachdem, ob die Zellen der linken oder rechten Seite befruchtet werden, entstehen entweder weibliche oder männliche Embryonen. Die siebte Zelle befindet sich in der Mitte. Wird sie befruchtet, geht aus ihr ein Hermaphrodit hervor. Auch hier tritt der Hermaphrodit als Vermittlungsfigur in Erscheinung, die Gegensätze eint. Mit Blick auf die oftmals belegbare Personalunion von Mediziner und Alchemist im Mittelalter konstatiert Aurnhammer:

Die medizinische Zeugungslehre bot allein schon aufgrund der Siebenzahl eine Entsprechung zu den Transmutationen der sieben Metalle. Zudem weist sie dem Hermaphroditen als Prinzip des Ausgleichs der Gegensätze den Mittelplatz zu, wie ihn der *filius Hermaphroditus* der Alchemisten üblicherweise einnimmt. Auch wenn der Nachweis einer expliziten Rezeption im alchemischen Fachschrifttum noch geführt werden muß: die Strukturanalogie von Transmutationslehre und Zeugungstheorie sowie die weitgehende Identität medizinischer und alchemischer Wissensträger sprechen für einen Einfluß. Die Tatsache, daß ein den Alchemisten bestens bekannter Autor wie Vinzenz von Beauvais im *Speculum naturale* diese Zeugungstheorie neben langen Ausführungen über den *lapis* vorstellt, erhärtet diese Annahme.⁵⁸²

580 Aurnhammer 1986, S. 183.

581 Aurnhammer 1986, S. 185.

582 Aurnhammer 1986, S. 186. Hervorhebungen im Original.

Diese astrologisch-zeugungstheoretischen Kontexte bilden allerdings eine sekundäre und durch die Inszenierung der Figur klar relativierte Deutungsoption. Schon die Entscheidung, den Hermaphroditen nicht, wie es etwa Giulio Romano im zeichnerischen Entwurf einer Karyatide tat (Abb. 71), als zweigeschlechtlichen antikischen Kontrapost darzustellen oder gar als engelgleiches geflügeltes Wesen in nobler Schönheit und Anmut zu zeigen, wie im Falle einer Illumination des *Splendor Solis* (Abb. 72), sondern als dunkelhäutigen anthropomorphen Affen, der seine Zuflucht zum Sumpf nimmt und die Saat des Verderbens in seinen Säcklein als ominöses Attribut mit sich führt, scheint ihn hinsichtlich einer Eignung als positive Reflexions- oder Identifikationsfigur gänzlich zu disqualifizieren.



Abb. 71: Giulio Romano: Hermaphrodit mit Joch, 1515–1521, Zeichnung mit Feder und Tusche auf Papier, 27,5 × 15 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Abb. 72: Jörg Breu (der Ältere): Hermaphrodit oder Alchemischer Rebis, 1531–1532, Miniatur aus dem *Splendor Solis*, Deckfarben auf Pergament, 33,1 × 22,8 cm, fol. 17v., Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin

Der Sumpf, in den die Laster waten, scheint ihre angestammte Heimat zu sein, jener trübe Grund, dem sie entstiegen sind und in den sie nun zurückgetrieben werden. Im starken Kontrast zum filigranen Daphnebaum ist die äußere Erscheinung der Laster bestimmt durch Deformation, Fettleibigkeit, welke und von Ausschweifung ausgezehnte Haut und daraus resultierende Hässlichkeit. Steht Daphne für eine edle Metamorphose, die dem Bewahren der Keuschheit diene, sind die Körper der Laster geprägt vom offensichtlichen Verfall, der Zeichen gibt von ihrer

inneren Verderbtheit. Dass die innere Verrottung beziehungsweise Verderbtheit der Seele sichtbar nach außen dringt und eine physiologische Symptomatik aufweist, steht im weiten Traditionshorizont christlicher Sündensymbolik.⁵⁸³

Dabei wäre die bloße Entscheidung für die Chiffre des Affen kein Ausschlußkriterium für eine positive Symbolfunktion gewesen. Statt der mittelalterlichen pejorativen Auffassung der Figur als teuflischer Nachäffer Gottes, hätte Mantegna auf den positiven Aspekt einer Symbolisierung der *imitatio* zurückgreifen können, nicht so sehr als Sinnbild der *imitatio christi* als der *imitatio naturae* in den Künsten, wie es später im Emblem unter dem Stichwort *imitatione* in der bebilderten Ausgabe der *Iconologia Cesare Ripas* von 1611 der Fall sein wird (Abb. 73). Damit wäre dem Hermaphroditen sowohl eine alchemistische als auch eine künstlerische Würde zugewiesen worden, da der Künstler durch die naturnahe Nachahmung zu eigenen Schöpfungen zu gelangen vermag und der Alchemist, der die geheimen Vorgänge und Prinzipien, die hinter den natürlichen Erscheinungen stehen, zu ergründen sucht, durch das Nachvollziehen und Nachstellen beziehungsweise den experimentellen Nachbau ihrer Ordnungen und Prozesse (*ars alchemiae*) die Entdeckung und Herstellung des *lapis philosophorum* vorantreibt, der es ihm gestatten wird, den natürlichen Prozess der Goldentstehung radikal zu beschleunigen.

Für den Renaissance-Maler Mantegna wie auch den alchemistisch-naturtheoretisch Gelehrten Paride da Ceresara hätte der affengestaltige Hermaphrodit daher durchaus reizvolle Identifikationspunkte geboten, vor allem wenn man bedenkt, dass *imitatio* nicht den Endzweck, sondern den Auftakt für wahres Schöpfertum bildete. Wurde doch in der Kunsttheorie und im alchemistischen Diskurs die Auffassung vertreten, dass die perfekt beherrschte Nachahmung den entscheidenden Schritt bilde auf dem Weg zum Ziel, die Natur zu übertreffen und damit nicht länger im Schatten ihres Schöpfertums zu stehen, sondern mittels der eigenen Kunst ihre Unvollkommenheiten und Defizite auszugleichen, sie sogar zu vollenden.

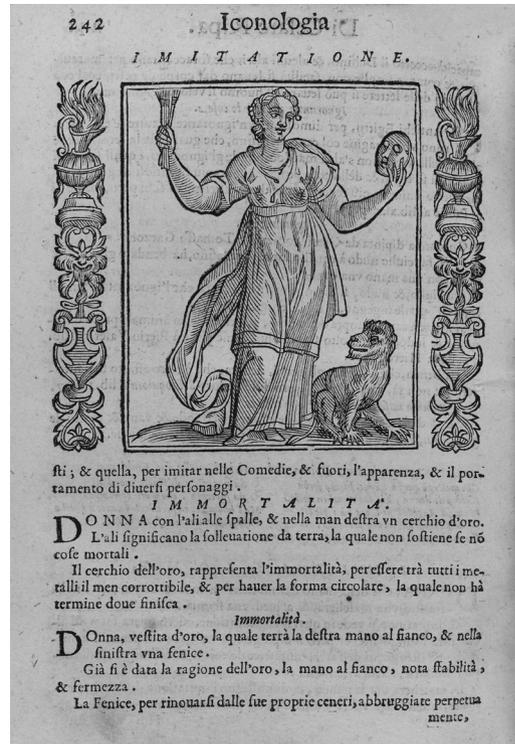


Abb. 73: Cesare Ripa: Imitatione, Stich aus der *Iconologia*, Padua 1611, Gilbert Collection, Duke University, North Carolina

583 Siehe die Erläuterungen der Motivik bei Blöcker 1993, Fink 1969, Schade 1962.

6. Fazit

In seiner Studie *Die Natur in der Kunst* von 1903 formuliert Franz Rosen eine treffende Beobachtung hinsichtlich der Art und Weise, in der Mantegna auf *Natur* als Vorbild künstlerischer Formenbildung und mimetischer Repräsentation zugreift:

Mantegna liebt es seinen Bewunderern Rätsel vorzulegen. Er verfügt vielleicht, wie kein zweiter Quattrocentist, über eindringende und selbständige Naturstudien, aber fast niemals verwendet er sie, ohne sie zuvor in seine höchst subjektive Formsprache umgeprägt zu haben.⁵⁸⁴

Der Aspekt der subjektiven Umprägung benennt einen Phänomenhorizont, der auch einen wesentlichen Teil jener Überlegungen, Thesen, Vergleiche und Kontextualisierungen darstellt, die in dieser Arbeit vorgenommen wurden. Umprägung meint dabei nichts Geringeres, als dass Mantegna (trotz seines in der Forschung vielfach gepriesenen Naturalismus) nicht ausschließlich oder gar vorrangig an der Nachahmung konkreter natürlicher Erscheinungsformen interessiert war, an ihrer anhand von Ähnlichkeitsrelationen hergestellten (vermeintlichen) Abbildlichkeit, die ihm innerhalb eines bestimmten Dispositivs der *imitatio naturae* und der für das Kunstschaffen konstitutiven Forderung des *ad naturam* das Lob seiner Zeitgenossen sicherte.

Für Mantegna und andere seiner prominenten und durch Vasaris Künstlerviten einst kanonisch gewordenen Zunftgenossen stellte das *ad naturam* bei weitem keine verbindliche ästhetische Norm von unantastbarer Autorität dar. Und auch das kunsttheoretische aristotelische Diktum *ars imitatur naturam* bildete keinen selbstevidenten Nukleus frühneuzeitlicher Künstleridentität, sondern bedurfte der Interpretation und Aneignung.⁵⁸⁵ Wie viele der bedeutendsten Künstler seiner Zeit war auch Mantegna an der konstruktiven Entdeckung der *Natur* als Gegenstand einer ästhetischen und (kunst-)philosophischen Betrachtung und Deutung beteiligt. Diese Betrachtungen und Gegenstandskonstitutionen dienten nicht zuletzt einer Standortbestimmung der Künste im Zusammenhang der Frage nach den kreativen Operationen und den jeweiligen Potentialen in Natur und Kultur. Natur ist niemals bloß vorgefunden worden und die frühneuzeitlichen

584 Rosen 1903, S. 211–212.

585 Für einen Überblick zum diskursgeschichtlichen Spektrum der Auslegungs-, Problem- und Begriffsgeschichte des aus der Antike tradierten Nachahmungskonzeptes siehe Peres 1990.

Künste geben ein beredtes Zeugnis davon.⁵⁸⁶ Die sogenannte *Frührenaissance* bildet hier keine Ausnahme, sondern zeigt ein breites Feld experimenteller und durchaus wagemutiger Entwürfe, Form- und Motivschöpfungen.

Natur setzt sich aus zahlreichen Schauplätzen und Akteuren zusammen, aus passiven und aktiven Handlungsmomenten sowie diversen prozessualen Realitäten, die in der Naturphilosophie und Alchemie der Frühen Neuzeit im diskursiven Rahmen der Elementenlehre, des Verhältnisses der belebten zur unbelebten und unbeseelten Materie oder mit Blick auf die Frage nach der Entstehung des Lebens aus dem Leblosen (Aristoteles' Gedanke der Spontanzeugung) oder den durchlässigen Grenzen zwischen den Naturreichen im Kontext der Vorstellung einer *scala naturae* diskutiert wurden. So war es auch immer wieder der Blick auf die elementischen Qualitäten der Material- und Landschaftsinszenierungen Mantegnas respektive die elementische Konnotation des narrativen Stoffes, seine Geopoetik,⁵⁸⁷ der in den hier vorliegenden Werkbetrachtungen wiederholt den Fokus vorgab. Dabei wurde die Beschreibung der Einzelform ebenso wie ihre Variation und Wiederholung innerhalb desselben Gemäldes oder des Œuvres als Indiz für eine morphologische Dramaturgie interpretiert, der es darum geht, durch Formwiederholungen in verschiedenen imitierten Materialien beziehungsweise durch die Verähnlichung von Texturen und Objekten die Idee des Übergangs, des morphologischen Nachlebens und der Verwandtschaft der Dinge untereinander offenzulegen, der Mantegnas ästhetisches Credo von der Lebendigkeit und schöpferischen Potenz des Steins angehört und die sich aus ihr herleitet. Diese Substitutionen und Verähnlichungen implizieren erweiterte Bedeutungszusammenhänge zwischen Aktionen, Ereignissen, Handlungen, Akteuren und deren materieller Ausstattung respektive Einbettung.

Das Konstrukt *Natur* war stets die Projektionsfläche und das Resultat unterschiedlicher Bedürfnisse und Befindlichkeiten aufseiten der Betrachter:innen, die sich in Differenz zu ihr zu bestimmen suchten. Mantegna nähert sich der *Natur*, also dem Ensemble von Konzeptionen eines pulsierenden, produktiven und in seinen theologischen sowie philosophischen Be- und Verurteilungen ambiguen Phänomenbereichs über das Material Stein, über das Naturreich der Minerale. Leben zu vermuten, wo keines erwartet wird, Übergänge zu implizieren, wo harte Schnitte und unüberwindliche Grenzen Gesetz zu sein scheinen – das ist eine Perspektive, die der Malerei Mantegnas inhärent ist und die den unter den gelehrten, den Hermetismus verbreitenden und rezipierenden Zeitgenossen Mantegnas, man denke an Marsilio Ficinos Auffassung von der Lebendigkeit der Elemente als auch an Giovanni Pico della Mirandolas fünfte seiner zehn Konklusionen „gemäss der altehrwürdigen Lehre des Ägypters Hermes Trismegistos“ („Nichts in der Welt ist ohne Leben. / Nihil est in mundo expers uitae.“)⁵⁸⁸ in seinen *Neunhundert Thesen* (1486) geistig verwandt zu sein scheint.

586 Siehe die vielfältige, quellenreiche Studie von Böhme/Böhme 2014, die den diversen Naturkonzeptionen und ihren Ambiguitäten in der Frühen Neuzeit nachgeht. Siehe zudem Aurenhammer 2017a, Aurenhammer 2017b.

587 Schellenberger-Diederich 2006.

588 Pico della Mirandola 2018 (1486), S. 72–73.

Mantegna ist wie kaum ein anderer Maler der zweiten Hälfte des Quattrocento ein Künstler der hintersinnigen und in einem Dispositiv des Steinernen verankerten Natur- und Kunstreflexion, die sich in seine vor Detailfülle strotzenden Erkundungen antiker mythologischer und historischer Stoffe mischt. Die christlichen Sujets bilden hier keine Ausnahme. Dabei sind seine Natur- und Materialreflexionen stets in die übergeordnete Aufgabe der Kunstreflexion integriert.

Mantegnas Lust am Material ist eingebettet in ein implizites Erzählinteresse, das von naturkundlichen, naturphilosophischen und alchemistischen Implikationen begleitet wird. Die Wahrnehmung der Schönheit und Spezifik des jeweiligen Materials wird durch den Maler vorbereitet, der durch sein Werk die Betrachter:innen zum reflektierten Nachvollzug von morphologischen Dramaturgien einlädt. Die dabei entstehenden jeweiligen Verknüpfungen von Raum, Material und Bewegung können neben der *istoria* eine eigene kommentierende Ebene in die Themen- und Bildwahrnehmung einbringen, sodass bestimmte Formcluster oder Schauplätze gestaltender Naturtätigkeit, sei es der polychrome Steingrund des *Einzugs des Kybele-Kultes in Rom* oder die kristalline Felsformation oberhalb der Schmiede Vulkans im *Parnass*, als naturkundliche, astrologisch-alchemistische oder kosmologische Stellungnahmen des Künstlers anmuten. Dabei werden immer wieder Nebenschauplätze relevant, die weniger ein narratives Eigenleben führen als dass sie dem zentralen Bildthema gewisse Impulse verleihen, die zu einer breiteren Nuancierung dessen beitragen, was als Narration überhaupt in den Blick zu geraten vermag. Was anfangs nicht mehr als einen Einzelaspekt darstellt, kann zu einer narrativen Variation der Haupthandlung oder des Hauptthemas mit anderen Komponenten verwoben werden. Die Suggestionen des Materials und seiner Beschaffenheiten haben keine lediglich attributive Funktion, sondern suchen die Verbindung zu anderen Erzählungen, Berichten und Annahmen über die Beschaffenheit und den Aufbau der Welt, der Natur und der göttlichen Wahrheit. Die Rezipient:innen sehen sich somit einer Verknüpfung von Wahrnehmungs- und Wissensressourcen gegenüber, wodurch die morphologische *poiesis* eine narrative Dimension gewinnt.

Der Stein wird zum Chronisten einer bewegten Landschaft, eines natürlichen Raums, der als Schauplatz diverser De- und Regenerationen in Erscheinung tritt. Mantegna malt keine wilden Stürme und keine nebelverhangenen Täler. Er zeigt natürliche Vorgänge fast nie von ihrem prozessualen Ereignischarakter her, dem Augenblick ihres Eintretens oder ihrer finalen Entfaltung, sondern lässt diese zeitlichen Vollzugsmomente vom Publikum assoziieren und imaginieren, indem er seine Topografien wie Inskriptionen präsentiert. Die Spuren und Latenzen des Werdens und Vergehens haben sich in die Dinge, Menschen und Tiere eingegraben.

Bestehende Schemata und Bildtypen werden nicht einfach reproduziert, sondern erfahren Bearbeitung, Variation und Ergänzung oder werden gänzlich zugunsten bisher unbekannter und unerprobter Darstellungen und Inszenierungsansätze überwunden. Mantegnas Lust an der Erfindung, an der *invenzione*, die in den Dienst der *istoria* gestellt wird, um das zu Zeigende und zu Erzählende im Licht eines individuellen künstlerischen Interesses zu sehen und in vielen Fällen dem Publikum seiner Zeit neu zu sehen zu geben, bestimmt auch seinen Umgang mit Natur als Trägerin eines schöpferischen Willens, als Akteurin und den Werken echogleich antwortender Produzentin unzähliger Formen.

Die Fragen nach der Urheber- und Autorschaft eines Gedankens oder implizierten Theorems, nach der Intention und dem Bedingungsgefüge des diesen Gedanken ins Bild setzenden Individuums lassen sich im Falle Andrea Mantegnas weder aus überlieferten Korrespondenzen noch aus theoretischen Schriften zweifelsfrei beantworten. Zu vage und zu bruchstückhaft sind die diesbezüglichen Aussagen, sofern es sie überhaupt gibt, und selbst wenn eine Beteiligung humanistischer Berater und Gelehrter belegt ist, so bleibt die Frage nach dem spezifischen Beitrag Mantegnas auf dieser Ebene weiterhin unbeantwortet. Darum verfolgte diese Arbeit nie das Ziel, zu rekonstruieren oder gar zu beweisen, was der Künstler zu zeigen beabsichtigte, sondern das gesellschaftliche und künstlerische Umfeld sowie das geistig-kulturelle Klima des Quattrocento aspektorientiert auf die Themen hin zu befragen, die von Mantegnas Gemälden aufgegriffen, in ihnen gestaltet und zu eigenständigen Reflexionsfiguren verdichtet wurden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aristoteles, ÜWuV	Aristoteles: Über Werden und Vergehen, übersetzt und erläutert von Thomas Buchheim, Berlin 2010.
Aristoteles, De gen. et. cor.	Aristoteles: De generatione et corruptione/Über Werden und Vergehen, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Thomas Buchheim, Hamburg 2011.
Bembo 2015 (1496)	Pietro Bembo: De Aetna liber/Der Ätna, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Gerd von der Gönna, Würzburg 2015.
Cicero, De nat. deor.	Cicero: De natura deorum/Über das Wesen der Götter, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Ursula Blank-Sangmeister, Stuttgart 2011.
Ficino 2014 (1469)	Marsilio Ficino: Über die Liebe oder Platons Gastmahl, herausgegeben von Paul Richard Blum, Hamburg 2014 (= Philosophische Bibliothek, 642).
Hesiod, Theog.	Hesiod: Theogonie, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart 2014.
Isidor, Etym.	Etymologiarum sive Originum Isidori Hispalensis, Vol. I-XX, herausgegeben von Wallis M. Lindsay, Oxford 1911 (= Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).
Isidor, Enzykl.	Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.

Lukrez, VdN	Lukrez: Von der Natur, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Hermann Diels, dritte Auflage, Berlin 2013 (= Sammlung Tusculum).
Nettesheim 2013 (1533)	Agrippa von Nettesheim: Die magischen Werke, herausgegeben und eingeleitet von Marco Frenschkowski, Wiesbaden 2013.
Ovid, Fasti	Publius Ovidius Naso: Fasti/Festkalender, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Niklas Holzberg, vierte überarbeitete Auflage, Berlin 2012 (= Sammlung Tusculum).
Ovid, Met.	Ovid: Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Erich Rösch, München 2004 (= Sammlung Tusculum).
Petrarca, Ep. fam.	Francesco Petrarca: Epistolae familiares XXIV/Vertrauliche Briefe (excerpta classica), Lateinisch/Deutsch, übersetzt und kommentiert von Florian Neumann, Mainz 1999.
Petrarca 2011 (1374)	Francesco Petrarca: Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta, übersetzt von Karlheinz Stierle, Berlin 2011.
Philostratos, Eik.	Philostratos: Eikones/Die Bilder, Griechisch/Deutsch, nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Otto Schönberger, Berlin 2014 [1968] (= Sammlung Tusculum).
Physiologus	Physiologus, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart 2014.
Pico della Mirandola 2018 (1486)	Pico della Mirandola: Neunhundert Thesen, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Nikolaus Egel, Hamburg 2018.
Plinius, Nat. hist.	Plinius Secundus: Naturkunde/Naturalis historia in 37 Bänden, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Buch 36, Berlin 2007 (= Sammlung Tusculum)
Vasari 2010 (1568)	Giorgio Vasari: Das Leben der Bellini und des Mantegna, übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben und kommentiert von Rebecca Müller, Berlin 2010.
Vergil, Geor.	Vergil: Georgica/Vom Landbau, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart 2013.

Sekundärliteratur

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Abert
1905 | Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle an der Saale 1905. |
| Achtner
2008 | Wolfgang Achtner: Vom Erkennen zum Handeln. Die Dynamisierung von Mensch und Natur im ausgehenden Mittelalter als Voraussetzung für die Entstehung naturwissenschaftlicher Rationalität, Göttingen 2008. |
| Ackermann
1979 | Erich Ackermann: Lukrez und die Mythen, Wiesbaden 1979 (= Palingenesia, 13). |
| Adler
2013 | Guido Adler: Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 2, Hamburg 2013. |
| Aertsen
1991 | Aertsen: Natur, Mensch und der Kreislauf der Dinge. bei Thomas von Aquin, in: Albert Zimmermann, Andreas Speer (Hg.): Mensch und Natur im Mittelalter, Bd. 1, Berlin/New York 1991 (= Miscellanea Mediaevalia, 21), S. 143–160. |
| Altcappenberg
1995 | Heinrich Schulze Altcapenberg: Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog, Berlin 1995. |
| Ames-Lewis/
Bednarek
1993 | Francis Ames-Lewis/Anka Bednarek: Mantegna and 15th-century Court Culture. Lectures Delivered in Connection with the Andrea Mantegna Exhibition at the Royal Academy of Arts, London 1992. |
| Ames-Lewis
2012 | Francis Ames-Lewis: Isabella and Leonardo. The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500–1506, New Haven 2012. |
| Arasse
2014 | Daniel Arasse: Signing Mantegna, in: Art History, 37, 2, 2014, S. 255–274. |
| Assmann
2006 | Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, dritte Auflage, München 2006. |

- Aurenhammer 2017a Hans Aurenhammer: Gemalte Landschaften im Zeitalter Dantes und Petrarcas, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 92, 2017, S. 66–105.
-
- Aurenhammer 2017b Hans Aurenhammer: Berge in der Lagune. Die Entdeckung der Landschaft in der venezianischen Renaissancemalerei (1450-1520), in: Barbara Kuhn (Hg.): Wie sonst nirgendwo.... Venedig zwischen Topographie und Utopie, Würzburg 2017, S. 93–135.
-
- Aurnhammer 1986 Achim Aurnhammer: Zum Hermaphroditen in der Sinnbildkunst der Alchemisten, in: Christoph Meinel (Hg.): Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, Wiesbaden 1986 (= Wolfenbütteler Forschungen, 32), S. 179–200.
-
- Ausst.-Kat. 1994 Wilfried Seipel (Hg.)/Sylvia Ferino-Pagden (Mitw.): Isabella d'Este: la prima donna del mondo, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance (Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum, Wien 5. Februar-29. Mai 1994), Wien 1994.
-
- Azzolini 2013 Monica Azzolini: The Duke and the Stars. Astrology and Politics in Renaissance Milan, Cambridge/London 2013.
-
- Bader 2006 Günter Bader: Die Emergenz des Namens, Tübingen 2006 (= Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie, 51).
-
- Barile/Clarke/
Nordio 2006 Elisabetta Barile/Paula C. Clarke/Giorgia Nordio: Cittadini veneziani del Quattrocento. I due Giovanni Marcanova, il mercante e l'umanista, Venezia 2006.
-
- Barile 2006 Elisabetta Barile: Giovanni Marcanova e i suoi possibili incontri con Andrea Mantegna, in: Davide Banzato, Alberta De Nicolò Salmazo, Anna Maria Spiazzi (Hg.): Mantegna e Padova. 1445–1460, Milano 2006, S. 37-44.
-
- Barile 2011 Elisabetta Barile: Per la biografia dell'umanista Giovanni Marcanova, Padova 2011.
-
- Bassi 1983 Arturo Bassi: Ricerche e ipotesi di un Virgilio del Mantegna per Isabella d'Este, Firenze 1983.
-
- Bechina 1998 Friedrich Bechina: Die Kirche als *Familie Gottes*. Die Stellung dieses theologischen Konzeptes im Zweiten Vatikanischen Konzil und Bischofssynoden von 1974–1994 im Hinblick auf eine *Familia-Dei-Ekklesiologie*, Roma 1998 (= *Analecta Gregoriana*, 272).

- Beer
1921 Georg Beer: Steinverehrung bei den Israeliten. Ein Beitrag zur semitischen und allgemeinen Religionsgeschichte, Berlin/Leipzig 1921
-
- Benz
1974 Ernst Benz: Die Heilige Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-orthodoxen Kirche, in: ders.: Urbild und Abbild. Der Mensch und die mythische Welt, Gesammelte Eranos-Beiträge, Leiden 1974.
-
- Berger
1901 Ernst Berger: Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI-XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England, München 1901 (= Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, 4).
-
- Berneder
2004 Helmut Berneder: Magna Mater-Kult und Sibyllinen. Kultransfer und annalistische Geschichtsfiktion, Innsbruck 2004 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, 119).
-
- Berns
2011 Jörg Jochen Berns: Mythographie und Mythenkritik in der Frühen Neuzeit. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschsprachigen Raumes, in: Herbert Jaumann (Hg.): Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch, Berlin/New York 2011, S. 85 – 156.
-
- Blöcker
1993 Susanne Blöcker: Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Grafik von 1450 – 1560, Hamburg 1993 (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 8).
-
- Blum
1935 Ilse Blum: Andrea Mantegna und die Antike, Strassburg 1935.
-
- Blumenberg
1989 Hans Blumenberg: Höhlenausgänge, Frankfurt am Main 1989.
-
- Blumenröder
2008 Sabine Blumenröder: Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento, Berlin 2008.
-
- Böhme
2007 Hartmut Böhme: Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides, in: Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert, Bettina Uppenkamp (Hg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 57 – 72.
-
- Böhme/Böhme
2014 Gernot Böhme/Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 2014.

- Bogen
2013 Steffen Bogen: Imaginäres Eindringen, Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000-1400), in: David Ganz, Stefan Neuner (Hg.): *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, Paderborn 2013, S. 91 – 130.
-
- Bonoldi
2015 Lorenzo Bonoldi: *Isabella d'Este. A Renaissance Woman*, Rimini 2015.
-
- Borchhardt-
Birbaumer
2003 Brigitte Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis zum Zeitalter des Barock*, Wien/Köln/Weimar 2003.
-
- Born
2015 Robert Born: *Costume Illustrations and Memory Album. The Transfer of Images and Information between East and West*, in: Robert Born, Michał Dziewulski, Guido Messling (Hg.): *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*, Ostfildern 2015, S. 65 – 68.
-
- Bourne
2001 Molly Bourne: *Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art. The Camerini of Isabella d'Este and Francesco II Gonzaga*, in: Sheryl E Reiss, David G Wilkins (Hg.): *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville 2001 (= *Sixteenth Century Essays and Studies*, 54), S. 93-124.
-
- Bredenkamp
1984 Horst Bredenkamp: *Der Mensch als Mörder der Natur. Das Iudicium Iovis von Paulus Niavis und die Leibmetaphorik*, in: Heimo Reinitzer (Hg.): *All Geschöpf ist Zung und Mund. Beiträge aus dem Grenzbereich von Naturkunde und Theologie*, Hamburg 1984 (= *Vestigia Bibliae*, 6), S. 261 – 283.
-
- Bredenkamp
2003 Horst Bredenkamp: *Kulturtechniken zwischen Mutter und Stiefmutter Natur*, in: Sybille Krämer, Horst Bredenkamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003, S. 117 – 142.
-
- Bredenkamp
2012 Horst Bredenkamp: *Leibniz und die Revolution der Gartenkunst. Herrenhausen, Versailles und die Philosophie der Blätter*, Berlin 2012.
-
- Bredenkamp
2019 Horst Bredenkamp: *Latenz der Materie. Michelangelo, Leibniz und Active Matter*, in: Anja Pompe (Hg.): *Bild und Latenz. Impulse für eine Didaktik der Bildlatenz*, Paderborn 2019, S. 27 – 44.
-
- Bregoli-Russo
1997 Mauda Bregoli-Russo: *Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d' Este*, New York 1997 (= *Studies in Italian Culture*, 21).

- Brosseder
2014 Claudia Brosseder: Im Bann der Sterne. Caspar Peucer, Philipp Melanchthon und andere Wittenberger Astrologen, Berlin 2004.
-
- Brown
1974 Clifford M. Brown: Andrea Mantegna and the Cornaro of Venice, in: *The Burlington Magazine*, 116, 851, Italian Art (c. 1300-c. 1505), 1974, S. 101 – 103.
-
- Brown
1997 Clifford M. Brown: A Ferrarese Lady and a Mantuan Marchesa. The Art and Antiquities Collection of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539), in: Cynthia Lawrence (Hg.): *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, Pennsylvania 1997, S. 53–71.
-
- Brown
2010 Alison Brown: *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge/London 2010.
-
- Buchheim
2005 Thomas Buchheim: Feuer und Flüsse. Überlegungen zum Prinzip des Lebens nach Heraklit, in: Georg Rechenauer (Hg.): *Frühgriechisches Denken*, Göttingen 2005, S. 174 – 202.
-
- Busch
2009 Werner Busch: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009.
-
- Büse
1956 Kunigunde Büse: *Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung*, Düsseldorf 1956.
-
- Campbell
2006 Stephen J. Campbell: *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven/London 2006.
-
- Campbell
2020 Stephen J. Campbell: *Andrea Mantegna. Humanist Aesthetics, Faith, and the Force of Images*, Turnhout 2020.
-
- Campbell/Koering
2015 Stephen J. Campbell/Jérémie Koering: In Search of Mantegna's Poetics. An Introduction, in: Stephen J. Campbell, Jérémie Koering (Hg.): *Andrea Mantegna. Making Art (History)*, Oxford 2015, S. 9–21.
-
- Capelle
1962 Wilhelm Capelle: Zur Entomologie des Aristoteles und Theophrast, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, 105, 1962, S. 56 – 66.
-
- Carpeggiani
1997 Paolo Carpeggiani: Ludovico Gonzaga, l'architettura e il progetto di renovatio urbis, in: Cesare Mozarrelli, Robert Oresko, Leandro Ventura (Hg.): *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna*, Roma 1997.

- Chambers
1992 David S. Chambers: A Renaissance Cardinal and his Worldly Goods. The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444 – 1483), London 1992.
-
- Chambers/Martineau/
Signorini
1992 David Sanderson Chambers/Jane Martineau/Rodolfo Signorini: Mantegna and the Men of Letters, in: Jane Martineau (Hg.): Andrea Mantegna (Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts, London 17. Januar-5. April 1992/Metropolitan Museum of Art, New York 5. Mai-12. Juli 1992), New York 1992, S. 8 – 30.
-
- Christiansen
1992 Keith Christiansen: The Art of Andrea Mantegna, in: Jane Martineau (Hg.): Andrea Mantegna (Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts, London 17. Januar-5. April 1992/Metropolitan Museum of Art, New York 5. Mai-12. Juli 1992), New York 1992, S. 32 – 43.
-
- Christiansen
2009 Keith Christiansen: The Genius of Andrea Mantegna, New York/New Haven/London 2010.
-
- Cian
1887 Vittorio Cian: Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga. Note e documenti, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 9, 1887, S. 81 – 136.
-
- Clauss
2013 Manfred Clauss: Mithras und Christus. Der Streit um das wahre Brot, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.): Das Imperium der Götter. Isis, Mithras, Christus. Kulte und Religionen im Römischen Reich (Ausstellungskatalog, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 16. November 2013-18. Mai 2014), Karlsruhe 2013, S. 243 – 249.
-
- Clayton
2007 Philipp Clayton: Die Frage nach der Freiheit. Biologie, Kultur und die Emergenz des Geistes in der Welt, Göttingen 2007.
-
- Coates/Demers
2019 Emily Coates/Sarah Demers: Physics and Dance, New Haven/London 2019.
-
- Cockram
2007 Sarah D. P. Cockram: The Self-presentation and Power Sharing of Isabella D'Este (Marchesa of Mantua, 1490 – 1539), Glasgow 2007.
-
- Cockram
2013 Sarah D. P. Cockram: Isabella d'Este and Francesco Gonzaga. Power Sharing at the Italian Renaissance Court, London/New York 2013 (= Women and Gender in the Early Modern World).
-
- Cody
2017 Steven J. Cody: Mantegna and the Orators. The Invention of the Mars and Venus for Isabella d'Este Gonzaga, in: *Artibus et Historiae*, 75, 2017, S. 51 – 77.

- Cohen
2008 Simona Cohen: *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*,
Leiden/Boston 2008 (= Brill's Studies in Intellectual History, 169).
-
- Cohen
2015 Jeffrey Jerome Cohen: *Stone. An Ecology of the Inhuman*,
Minnesota 2015.
-
- Collavo
2000 Lucia Collavo: *Da Gregorio a Gregorio. Ricostruzione dell'ambiente
culturale della pala die San Zeno*, in: *Arte Veneta*, 56, 2000, S. 64–71.
-
- Constable
1937 William George Constable: *Mantegna and Humanism
in Fifteenth Century Italy*, Michigan 1937.
-
- Cordes
2017 Lisa Cordes: *Kaiser und Tyrann. Die Kodierung und Umkodierung
der Herrscherrepräsentation Neros und Domitians*, Berlin/Boston 2017
(= *Philologus. Supplemente*, 8).
-
- Crombie
1995 Alistair Cameron Crombie: *The History of Science
from Augustine to Galileo*, New York 1995.
-
- Daniélou
1969 Jean Daniélou: *Fels*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*,
VII, Stuttgart 1969, Sp. 723-732.
-
- Degler
2015 Anna Degler: *Parergon. Attribut, Material und Fragment
in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015.
-
- Deschler
1999 Jean Paul Deschler: *Die Ikone Gottesmutter Nichtverbrennender
Dornbusch*, in: Karl Christian Felmy, Eva Haustein-Bartsch (Hg.):
*Die Weisheit baute ihr Haus. Untersuchungen zu Hymnischen
und Didaktischen Ikonen*, München 1999, S. 113–157.
-
- Didi-Huberman
1995 Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico.
Dissemblance and Figuration*, Chicago/London 1995.
-
- Didi-Huberman
2005 Georges Didi-Huberman: *Blut der Bilder*, in: Anja Lauper (Hg.):
Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit,
Zürich 2005, S. 21–50.
-
- Didi-Huberman
2010 Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte
und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010.
-
- Diers
2016 Michael Diers: *Auf die Stirn geschrieben. Domenico Ghirlandaios
Porträt eines Alten mit seinem Enkel*, in: ders.: *Vor aller Augen. Studien
zu Kunst, Bild und Politik*, Paderborn 2016, S. 27–47 (= *Bild und Text*).

- Dölger
1950 Franz Joseph Dölger: Christus als himmlischer Eros und Seelenbräutigam bei Origines, in: Antike und Christentum. Kultur- und religionsgeschichtliche Studien, 6, 4, 1950, S. 273–275.
-
- Dressen
2021 Angela Dressen: The Intellectual Education of the Italian Renaissance Artist, Cambridge 2021.
-
- Ebeling
2005 Florian Ebeling: Das Geheimnis des Hermes Trismegistos, München 2005.
-
- Eco
2004 Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation, München 2004.
-
- Eco
2007 Umberto Eco: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 2007.
-
- Eisler
1910 Robert Eisler: Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes, 2 Bde., München 1910.
-
- Eliade
1992 Mircea Eliade: Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit, Freiburg im Breisgau 1992.
-
- Ellrich
2006 Lutz Ellrich: Marsyas revisited. Überlegungen zum Verhältnis von Kunst, Wahrheit und Gewalt, in: Ursula Renner, Manfred Schneider (Hg.): Häutungen. Lesarten des Marsyas-Mythos, München 2006, S. 101–122.
-
- Esch
1984 Arnold Esch: Mauern bei Mantegna, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 47, 3, 1984, S. 293–319.
-
- Eusterschulte
1997a Anne Eusterschulte: Giordano Bruno zur Einführung, Hamburg 1997.
-
- Eusterschulte
1997b Anne Eusterschulte: Nachahmung der Natur. Zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance, in: Olaf Breidbach (Hg.): Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur, Wien/New York 1997, S. 19–53.
-
- Ezquerro 2008 Jaime Alvar Ezquerro: Romanising Oriental Gods. Myth, Salvation, and Ethics in the Cults of Cybele, Isis and Mithras, Leiden/Boston 2008.

- Fane-Saunders
2016 Peter Fane-Saunders: Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture, New York 2016.
-
- Federici-Vescovini
2006 Graziella Federici-Vescovini: Gli affreschi astrologici del Palazzo Schifanoja e l'astrologia alla corte dei Duci d'Este tra Medioevo e Rinascimento, in: Philippe Morel (Hg.): L'art de la Renaissance entre science et magie, Paris 2006, S. 55 – 82 (= Collection d'histoire de l'art de l'Academie de France à Rome, 5).
-
- Fehrenbach
1997 Frank Fehrenbach: Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis, Tübingen 1997 (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 16).
-
- Fehrenbach
2011 Frank Fehrenbach: Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance, in: Horst Bredekamp (Hg.): Sehen und Handeln, Berlin 2011, S. 141 – 154 (= Actus et Imago, 1).
-
- Fehrenbach
2019 Frank Fehrenbach: Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder, Berlin 2019 (= Fröhliche Wissenschaft, 147).
-
- Ferlisi
2002 Gianfranco Ferlisi: I palazzi dei cortigiani e le scelte architettoniche e urbanistiche di Ludovico Gonzaga, in: Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli (Hg.): Il Principe architetto, Firenze 2002, S. 297 – 326.
-
- Feuerstein-Herz
2007 Petra Feuerstein-Herz: Die grosse Kette der Wesen. Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2007.
-
- Fink
1969 Hanno Fink: Die Sieben Todsünden in der mittelenglischen erbaulichen Literatur, Hamburg 1969.
-
- Fiorenza
2008 Giancarlo Fiorenza: Dosso Dossi. Paintings of Myth, Magic, and the Antique, Pennsylvania 2008.
-
- Flemming
1997 Victoria von Flemming: Die schöne Böse. Eine Weiblichkeitskonstruktion in Literatur und bildender Kunst der Frühneuzeit Italiens, in: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, 1, 2, 1997, S. 279 – 341.
-
- Foerster
1901 Richard Foerster: Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 22, 1901, S. 78 – 87.

- Forssman
1961 Erik Forssman: Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. – 18. Jahrhunderts, Stockholm/Göteborg/Uppsala 1961.
-
- Franklin
2006 Margaret Franklin: Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society, Aldershot 2006 (= Women and Gender in the Early Modern World).
-
- Galinsky
1969 G. Karl Galinsky: Aeneas, Sicily, and Rome. New Jersey 1969.
-
- Gasparro
1996 Giulia Sfameni Gasparro: Per la storia del culto di Cibele in Occidente. Il santuario rupestre di Akrai, in: Eugene N. Lane (Hg.): Cybele, Attis and Related Cults. Essays in Memory of M. J. Vermaseren, Leiden/New York/Köln 1996, S. 51-86.
-
- Gatti
2002 Hilary Gatti: Giordano Bruno and Renaissance Science. Broken Lives and Organizational Power, Ithaca/London 2002.
-
- Glanzmann
2006 Sibylle Glanzmann: Der einsame Eros. Eine Untersuchung des Symposion-Kommentars, De Amore von Marsilio Ficino, Tübingen 2006.
-
- Glau
2008 Katherina Glau: Kristall, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 22, 2008, Sp. 125 – 132.
-
- Gloy
1998 Karen Gloy: Das Analogiedenken der Renaissance. Seine Herkunft und seine Strukturen, in: Enno Rudolph (Hg.): Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung, Tübingen 1998 (= Religion und Aufklärung, 2), S. 103 – 134.
-
- Gnilka
2001 Christian Gnilka: Die Natursymbolik in den Tagesliedern des Prudentius, in: Prudentiana II. Exegetica, München/Leipzig 2001.
-
- Gombrich
1963 Ernst Gombrich: An Interpretation of Mantegna's Parnassus, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 26, 1/2, 1963, S. 196 – 198.
-
- Grabner
1969 Elfriede Grabner: Die Koralle in Volksmedizin und Volksglaube, in: Zeitschrift für Volkskunde, 65, 1969, S. 183 – 195.

- Grandi
2010 Paola Tosetti Grandi: Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano, in: Sara Tammaccaro, Rodolfo Signorini, Viviana Rebonato u.a. (Hg.): Andrea Mantegna. Impronta del genio, Convegno internazionale di studi, Bd. 1, Firenze 2010, S. 302 – 308.
-
- Grams-Thieme
1988 Marion Grams-Thieme: Lebendige Steine. Studien zur altniederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, Köln 1988.
-
- Grasskamp
2013 Anna Grasskamp: Metamorphose in Rot. Die Inszenierung von Korallenfragmenten in Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Tierstudien, 4, 2013, S. 13 – 24.
-
- Greifenhagen
1957 Adolf Greifenhagen: Griechische Eroten, Berlin 1957.
-
- Greshake
2014 Gisbert Greshake: Maria-Ecclesia. Perspektiven einer marianisch grundierten Theologie und Kirchenpraxis, Regensburg 2014.
-
- Gruen
1996 Erich S. Gruen: The Advent of the Magna Mater, in: ders.: Studies in Greek Culture and Roman Policy, Berkley/Los Angeles/London 1996, S. 5 – 33.
-
- Haase
1969 Rudolf Haase: Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus. Wien 1969.
-
- Hall
1987 Marcia B. Hall: From Modeling Techniques to Color Modes, in: dies. (Hg.): Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and the North, New York 1987, S. 1 – 30.
-
- Hammer-Tugendhat
1987 Daniela Hammer-Tugendhat: Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter, in: Ilsebil Barta u.a. (Hg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 13 – 34.
-
- Hansmann/
Kriss-Rettenbeck
1966 Liselotte Hansmann/Lenz Kriss-Rettenbeck: Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte, München 1966.
-
- Happ
1969 Heinz Happ: Die Scala naturae und die Schichtung des Seelischen bei Aristoteles, in: Ruth Stiehl, Hans Erich Stier (Hg.): Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift für Franz Altheim zum 06.10.1968, Bd. 1, Berlin 1969, S. 220 – 244.

- Harms
2007 Wolfgang Harms: Bildlichkeit als Potential in Konstellationen. Text und Bild zwischen autorisierenden Traditionen und aktuellen Intentionen (15.–17. Jahrhundert), in: ders.: Bildlichkeit als Potential in Konstellationen, Berlin 2007 (= Wolfgang Stammerl Gastprofessur für germanische Philologie), S.11 – 64.
-
- Hartmann
2017 Carmen Cardelle de Hartmann: Wissensorganisation und Wissensvermittlung im ersten Teil von Isidors *Etymologiae* (Bücher I-X), in: Stephan Dusil, Gerald Schwedler, Raphael Schwitter (Hg.): *Exzerpieren - Kompilieren - Tradieren. Transformationen des Wissens zwischen Spätantike und Frühmittelalter*, Berlin/Boston 2017, S. 85 – 104.
-
- Hartt
1952 Frederick Hartt: Mantegna's Madonna of the Rocks, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 40, 1952, S. 329 – 342.
-
- Haskell
1999 Yasmine Haskell: Work or Play? Latin Recreational Georgic Poetry of the Italian Renaissance, in: *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, XLVIII, 1999, S. 132 – 159.
-
- Hauser
2000a Andreas Hauser: Andrea Mantegnas Pietà. Ein ikonoklastisches Andachtsbild, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, S. 449 – 493.
-
- Hauser
2000b Andreas Hauser: Andrea Mantegnas Parnass. Ein Programmbild orphischen Künstlertums, in: *Bruckmanns Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 58, 2000, S. 23 – 43.
-
- Hauser
2001a Andreas Hauser: Andrea Mantegnas Madonna delle Cave. Ein vulkanischer Christus als Quelle geistigen Lebens, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 8, 2001, S. 79 – 109.
-
- Henkel
1976 Nikolaus Henkel: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen 1976 (= HERMAEA. Germanistische Forschungen, 38).
-
- Hennig
2011 Carolin Hennig: Petrarkismus und Mythomotorik, in: Michael Bernsen, Bernhard Huss (Hg.): *Petrarkismus. Ein europäischer Gründungsmythos*, Göttingen 2011 (= *Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst*, 4), S. 101 – 128.

- Heyner
2013 Romy Heyner: Aus dem Felsen geboren. Die Ikonographie des Mithras-Kultes, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.): Das Imperium der Götter. Isis, Mithras, Christus. Kulte und Religionen im Römischen Reich (Ausstellungskatalog, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 16. November 2013 – 18. Mai 2014), Karlsruhe 2013, S. 219 – 229.
-
- Hintzen
2014 Beate Hintzen: Lehrgedicht, in: Manfred Landfester (Hg.): Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption, Stuttgart 2014 (= DER NEUE PAULY. Supplemente, 9), S. 520 – 524.
-
- Hirai
2019 Hiro Hirai: Telesio, Aristotele, and Hippocrates on Cosmic Heat, in: Pietro Daniel Omodeo (Hg.): Bernardino Telesio and the Natural Sciences in the Renaissance, Boston/Leiden 2019, S. 51 – 65.
-
- Hirdt
1981 Willi Hirdt: Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien, Heidelberg 1981 (= Studien zum Fortwirken der Antike).
-
- Hörig
1979 Monika Hörig: Dea Syria. Studien zur religiösen Tradition der Fruchtbarkeitsgöttin in Vorderasien, Münster 1979 (= Alter Orient und Altes Testament, 208).
-
- Holl
1971 Oskar Holl: Luxuria, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 3, 1971, S. 123 – 124.
-
- Hours/Faillant
1975 Madeleine Hours/Lola Faillant: L'analyse des peintures du Studiolo d'Isabelle d'Este au Laboratoire de Recherche des Musées de France – II – Etude analytique de la matière picturale', in: Laboratoire de Recherche des Musées de France – Annales, 1975, S. 5 – 20.
-
- Hüschén
1971 Heinrich Hüschén: Antike Einflüsse in der mittelalterlichen Musikanschauung, in: Paul Wilpert, Willehad Paul Eckert (Hg.): Antike und Orient im Mittelalter. Vorträge der Kölner Mediaevistentagungen 1956 – 1959, Berlin/New York 1971 (= Miscellanea Mediaevalia, 1), S. 80 – 95.
-
- Huss/Mehltretter/
Regn
2012 Bernhard Huss/Florian Mehltretter/Gerhard Regn: Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance, Berlin/Boston 2012 (= Pluralisierung und Autorität, 30).

- Hutter
1993
Manfred Hutter: Kultstelen und Baityloi. Die Ausstrahlung eines syrischen religiösen Phänomens nach Kleinasien und Israel, in: Bernd Janowski, Klaus Koch, Gernot Wilhelm (Hg.): Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament. Internationales Symposium Hamburg, Freiburg 1993 (= Orbis Biblicus et Orientalis, 129), S. 87–108.
-
- James
1993
Jamie James: *The Music of the Spheres. Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, New York 1993.
-
- James
2020
Carolyn James: *A Renaissance Marriage. The Political and Personal Alliance of Isabella d'Este and Francesco Gonzaga, 1490–1519*, Oxford 2020.
-
- Janson
1961
H. W. Janson: *The Image Made by Chance in Renaissance Thought*, in: Millard Meiss (Hg.): *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Bd. 1, New York 1961, S. 254–266.
-
- Jaritz
2002
Gerhard Jaritz: Nähe und Distanz als Gebrauchsfunktion spätmittelalterlicher religiöser Bilder, in: Klaus Schreiner (Hg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 331–346.
-
- Jászais
1970
Géza Jászais: Fels, in: *Lexikon der Christlichen Ikonografie*, Bd. 2, Breisgau 1970, S. 24–25.
-
- Jeremias
1929
Alfred Jeremias: *Handbuch der Altorientalischen Geisteskultur*, zweite völlig erneuerte Auflage, Berlin 1929.
-
- Jones
1981
Roger Jones: *What Venus Did with Mars. Battista Fiera and Mantegna's Parnassus*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, S. 193–198.
-
- Jones
1987
Roger Jones: *Mantegna and Materials*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 2, 1987, S. 71–90.
-
- Kanzenbach
2007
Annette Kanzenbach: *Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, München/Berlin 2007 (= *Kunstwissenschaftliche Studien*, 139).
-
- Kaplan
2005
Paul H. D. Kaplan: *Isabella d'Este and Black African Women*, in: Thomas Foster Earle, K. J. P. Lowe (Hg.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge 2005, S. 125–154.

- Kapp
1994
- Volker Kapp: Pietro Bembo's Anpassung des humanistischen Modell-Konzepts an die Erfordernisse einer überregionalen literarischen Kultur in Volgare, in: ders. (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*, zweite verbesserte Auflage, Stuttgart/Weimar 1994.
-
- Karababa
2017
- Eminegül Karababa: Ethnicity, in: Elizabeth Currie (Hg.): *A Cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance*, Bloomsbury 2017, S. 135 – 152.
-
- Kauffmann
1954
- Hans Kauffmann: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1954, S. 18 – 60.
-
- Kehl
1978
- Alois Kehl: Gewand (der Seele), in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 10, 1978, S. 945 – 1025.
-
- Kemp
1974
- Wolfgang Kemp: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219 – 240.
-
- Kintzinger
1991
- Martin Kintzinger: Quis terram aut aquam neget vivere? Das Problem der Lebendigkeit in der spätmittelalterlichen Elementenlehre, in: Albert Zimmermann, Andreas Speer (Hg.): *Mensch und Natur im Mittelalter*, Bd. 1, Berlin/New York 1991 (= *Miscellanea Mediaevalia*, 21), S. 330 – 345.
-
- Knippenberg
1990
- Carla Dauven-van Knippenberg: Einer von den Soldaten öffnete seine Seite. Eine Untersuchung der Longinus-Legende im deutschsprachigen geistlichen Spiel des Mittelalters, Amsterdam/Atlanta 1990 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, 87).
-
- Koering
2015
- Jérémy Koering: Changing Forms. Mantegna's Poetics in the Camera picta, in: Stephen Campbell, Jérémy Koering (Hg.): *Andrea Mantegna. Making Art (History)*, 37, 2, 2015, S. 94 – 113.
-
- Körtner
2003
- Ulrich H. J. Körtner: Christus als Wort Gottes. Entwicklung und Verwendung einer christologischen Grundmetapher vom Johannesevangelium bis zu Gerhard Ebeling, in: Jörg Frey, Jan Rohls, Ruben Zimmermann (Hg.): *Metaphorik und Christologie*. Berlin 2003, S. 255 – 280.
-
- Kolsky
1991
- Stephen Kolsky: *Mario Equicola. The Real Courtier*, Genève 1991.

- Krass
2015
- Urte Krass: Der Stein und die Weisen. Reflexionen über Kunst und Künstlerberuf in Boccaccios Decameron VIII.3 und in Cenninis Libro dell'arte, in: Gerhard Wolf (Hg.): Bild/Ding/Kunst, München/Berlin 2015 (= Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli, 13), S. 39–50.
-
- Kremer
1966
- Klaus Kremer: Die neuplatonische Seinsphilosophie und ihre Wirkung auf Thomas von Aquin, Leiden 1966 (= Studien zur Problemgeschichte der antiken und mittelalterlichen Philosophie, 1).
-
- Krieger
1996
- Michaela Krieger: Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zu neuerer Literatur, in: Kunstchronik, 49, 1996, S. 575–588.
-
- Kristeller
1902
- Paul Kristeller: Andrea Mantegna, Berlin/Leipzig 1902.
-
- Kristeller
1961
- Paul Oskar Kristeller: The Aristotelian Tradition, in: ders.: Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanistic Strains, Bd. 1, New York 1961, S. 24–47.
-
- Kruft 2004
- Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, Fünfte Auflage, München 2004.
-
- Kruse 2000
- Christiane Kruse: Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als incarnazione. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63, 3, 2000, S. 305–325.
-
- Kühlmann
2002
- Wilhelm Kühlmann: Sinnbilder der Transmutationskunst. Einblicke in die mytho-alechemische Ovidrezeption von Petrus Bonus bis Michael Maier, in: Heidi Marek, Anne Neuschäfer und Susanne Tichy (Hg.): Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 2002, S. 163–175.
-
- Kullmann
1979
- Wolfgang Kullmann: Die Teleologie in der aristotelischen Biologie. Aristoteles als Zoologe, Embryologe und Genetiker, Heidelberg 1979.
-
- Kullmann
2014
- Wolfgang Kullmann: Aristoteles als Naturwissenschaftler, Boston/Berlin/München 2014.

- Lange
2012 Christian Lange: *Mia energieia. Untersuchungen zur Einigungspolitik des Kaisers Heraclius und des Patriarchen Sergius von Constantinopel*, Tübingen 2012 (= *Studien und Texte zu Antike und Christentum*, 66).
-
- Lauts
1947 Jan Lauts: *Die Madonna della Vittoria von Andrea Mantegna*, Berlin 1947 (= *Der Kunstbrief*, 38).
-
- Lehmann
2017 (1973) Phyllis Williams Lehmann: *The Sources and Meaning of Mantegna's Parnassus*, in: Karl Lehmann, Phyllis Williams Lehmann: *Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique*, Princeton 2017, S. 57–178.
-
- Lein
2011 Edgar Lein: *den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Wolkenbilder, Flecken an der Wand und der glückliche Zufall in der Malerei der Renaissance*, in: Johann Konrad Eberlein (Hg.): *SpielKunstGlück. Die Wette als Leitlinie der Entscheidung. Beispiele aus Vergangenheit und Gegenwart in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft*, Wien/Berlin 2011, S. 145–164.
-
- Leinkauf
2017 Thomas Leinkauf: *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600)*, Hamburg 2017.
-
- Leinkauf
2018 Thomas Leinkauf: *Möglichkeit, Potential und Kraft (possibilitas, potentia, potestas, virtus/vis)*, in: Frank Fehrenbach, Robert Felfe, Karin Leonhard (Hg.): *Intensität, Energie, Kraft. Zur Dynamik der Kunst*, Berlin/Boston 2018, S. 31–51.
-
- Lepage
2012 John L. Lepage: *The Revival of Antique Philosophy in the Renaissance*, New York 2012.
-
- Lepper-Mainzer
1982 Gaby Lepper-Mainzer: *Die Darstellung des Feldherrn Scipio Africanus*, Bochum 1982.
-
- Leuenberger-Wenger
2019 Sandra Leuenberger-Wenger: *Das Konzil von Chalcedon und die Kirche. Konflikte und Normierungsprozesse im 5. und 6. Jahrhundert*, Leiden 2019.
-
- Leuker
1997 Tobias Leuker: *Angelo Poliziano. Dichter Redner, Stratege. Eine Analyse der Fabula di Orpheo und ausgewählter lateinischer Werke des Florentiner Humanisten*, Stuttgart/Leipzig 1997.

- Liebenwein
1977 Wolfgang Liebenwein: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, 6).
-
- Lightbown
1986 Ronald Lightbown: Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints, Oxford 1986.
-
- Lippmann
1978 (1918) Edmund Oskar von Lippmann: Entstehung und Ausbreitung der Alchemie. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, Hildesheim/New York 1978.
-
- Lovejoy
1993 Arthur O. Lovejoy: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, Frankfurt am Main 1993.
-
- Lutz
1990 Eckart Conrad Lutz: Spiritualis fornicatio. Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein Ring, Sigmaringen 1990.
-
- Manca
2006 Joseph Manca: Andrea Mantegna and the Italian Renaissance, New York 2015.
-
- Manelli
2018 Stefano M. Manelli: Biblische Mariologie, Regensburg 2018 (= Mariologische Studien, 27).
-
- Mann
2000 Nicholas Mann: From Laurel to Fig. Petrarch and the Structures of the Self, in: Proceedings of the British Academy, 105, 2000, S. 17–42.
-
- Marangon
1977 Paolo Marangon: Alle origini dell'Aristotelismo Padovano (sec XII-XIII), Padova 1977 (= Saggi e testi, 14).
-
- Marek
1976 George Richard Marek: The Bed and the Throne. The Life of Isabella D'Este, New York 1976.
-
- Martin
2011 Craig Martin: Renaissance Meteorology. Pomponazzi to Descartes, Baltimore 2011.
-
- Martindale
1979 Andrew Martindale: The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court, London 1979.
-
- Mastrocinque
2017 Attilio Mastrocinque: The Mysteries of Mithras. A Different Account, Tübingen 2017 (= Orientalische Religionen in der Antike, 24).
-
- Matz
1958 Friedrich Matz: Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeitensarkophag, Berlin 1958.

- Mazal
1988
- Otto Mazal: Der Baum. Ein Symbol des Lebens in der Buchmalerei, Graz 1988.
-
- Mazal
2003
- Otto Mazal: Die Überlieferung der antiken Literatur im Buchdruck des 15. Jahrhunderts, Bd. 2, Stuttgart 2003.
-
- Meine
2009
- Sabine Meine: Hofmusik als Herrschaftsraum. Das Beispiel der Isabella d'Este Gonzaga, in: zeitenblicke, 8, 2, 2009, URL: http://www.zeitenblicke.de/2009/2/meine/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-19677 (Stand: 11.04.2024).
-
- Meinel
1986
- Christoph Meinel: Alchemie und Musik, in: ders. (Hg.): Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, Wiesbaden 1986 (= Wolfenbütteler Forschungen, 32), S. 201 – 227.
-
- Meiss
1957
- Millard Meiss: Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy, Hamburg 1957.
-
- Merkelbach
1996
- Reinhold Merkelbach: Der Kult der Hestia im Prytaneion der griechischen Städte, in: ders.: Hestia und Erigone. Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Wolfgang Blümel, Bärbel Kramer, Johannes Kramer u.a., Stuttgart/Leipzig 1996, S. 52-66.
-
- Merkelbach/Stauber
2002
- Reinhold Merkelbach/Josef Stauber (Hg.): Steinepigramme aus dem griechischen Osten, Bd. 4, München/Leipzig 2002.
-
- Mertens
1994
- Veronika Mertens: Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994.
-
- Meuer
2008
- Marlene Meuer: Petrarca's Begründung der humanistischen Moralphilosophie. Rezeption und Relativierung der stoischen Tradition, in: Barbara Neymeyr, Jochen Schmidt, Bernhard Zimmermann (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2008, S. 425 – 452.
-
- Michel
2016
- Andreas Michel: Einführung in die italienische Sprachwissenschaft, zweite aktualisierte Auflage, Berlin/Boston 2016 (= Romanistische Arbeitshefte, 55).
-
- Milanese
2016
- Guido Milanese: Italian Commentaries on Lucretius, in: Christina Shuttleworth Kraus, Christopher Stray (Hg.): Classical Commentaries. Explorations in a Scholarly Genre, Oxford 2016, S. 195 – 215.

- Mitchell
1961 Charles Mitchell: Felice Feliciano Antiquarius,
in: Proceedings of the British Academy, 45, 1961, S. 197 – 221.
-
- Mittelstraß
1995 Jürgen Mittelstraß: Machina mundi. Zum astronomischen
Weltbild der Renaissance, Basel/Frankfurt am Main 1995
(= Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel, 31).
-
- Münchberg
2008 Katharina Münchberg: Daphne, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.):
Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und
Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 2008
(= Der Neue Pauly. Supplemente, 5), S. 203 – 211.
-
- Müller
2002 Gernot Michael Müller: Zur Signatur frühneuzeitlicher Naturwahr-
nehmung und deren Inszenierung in Pietro Bembo's Dialog De Aetna,
in: Klaus W. Hempfer (Hg.): Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und
Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renais-
sance in Italien, Stuttgart 2002 (= Text und Kontext, 15), S. 279 – 312.
-
- Müller
2006a Jörn Müller: Physis und Ethos. Der Naturbegriff bei Aristoteles
und seine Relevanz für die Ethik, Würzburg 2006.
-
- Müller
2006b Sven Müller: Naturgemäße Ortsbewegung. Aristoteles' Physik
und ihre Rezeption bis Newton, Tübingen 2006.
-
- Nagel
2009 Ivan Nagel: Gemälde und Drama.
Giotto, Masaccio, Leonardo, Frankfurt am Main 2009.
-
- Nalezyty
2017 Susan Nalezyty: Pietro Bembo and the Intellectual Pleasures of a
Renaissance Writer and Art Collector, New Haven/London 2017.
-
- Nardi
1958 Bruno Nardi: Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI,
Firenze 1958.
-
- Naumann-Steckner
1984 Friederike Naumann-Steckner: Die Ikonographie der Kybele
in der phrygischen und der griechischen Kunst, Tübingen 1984
(= Istanbuler Mitteilungen, 28).
-
- Neumark
1907 David Neumark: Geschichte der jüdischen Philosophie des Mittelalters,
Bd. 1, Berlin 1907.

- Nowosadtko/Rogg
2008 Jutta Nowosadtko/Matthias Rogg: Gedanken über Krieg, Kunst und Kultur in der Frühen Neuzeit, in: dies. (Hg.): Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008 (= Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit, 5), S. 7–30.
-
- Ohly
1977 Friedrich Ohly: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977.
-
- Oser-Grote
2004 Carolin M. Oser-Grote: Aristoteles und das Corpus Hippocraticum. Die Anatomie und Physiologie des Menschen, Stuttgart 2004 (= Philosophie der Antike, 7).
-
- Palmer
2005 Nigel F. Palmer: Bacchus und Venus. Mythographische Bilder in der Welt des späten Mittelalters. Mit einem Textanhang, in: Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali, René Wetzels (Hg.): Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversion, Burgdorfer Colloquium 2001, Tübingen 2005, S. 189–235.
-
- Peres
1990 Constanze Peres: Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos, in: Constanze Peres, Hans Körner, Reinhard Steiner, Ludwig Tavernier (Hg.): Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 1–49.
-
- Perrig
1980 Alexander Perrig: Leonardo. Die Anatomie der Erde, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 25, 1980, S. 51–80.
-
- Perrig
1987 Alexander Perrig: Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Wolfram Prinz, Andreas Beyer (Hg.): Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert, Weinheim 1987, S. 41–60.
-
- Peteghem
2020 Julie Van Peteghem: Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch. Responding to a Versatile Muse, Leiden/Boston 2020.
-
- Pfnür
1999 Vinzenz Pfnür: Das Kreuz. Lebensbaum in der Mitte des Paradiesgartens. Zur Bedeutung der christlichen Kreuzessymbolik, in: Maria-Barbara von Stritzky, Christian Uhrig (Hg.): Garten des Lebens. Festschrift für Winfried Cramer, Altenberge 1999, S. 203–222.
-
- Philipowski
2013 Katharina Silke Philipowski: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Literatur, Berlin/Boston 2013.

- Pieper
2009 Jan Pieper: Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur, Gütersloh 2009.
-
- Pierguidi
2015 Stefano Pierguidi: L'Antico nella trattatistica rinascimentale. Il rapporto con lo studio dal naturale e con la notomia, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike, 17, 2015, S. 33 – 64.
-
- Pincus
2017 Debra Pincus: Calligraphy, Epigraphy, and the Paduan-Venetian Culture of Letters in the Early Renaissance, in: Brigit Blass-Simmen, Stefan Weppelmann (Hg.): Padua and Venice. Transcultural Exchange in the Early Modern Age, Boston/Berlin 2017 (= Contact Zones, 4), S. 41 – 60.
-
- Pippidi
2012 Andrei Pippidi: Visions of the Ottoman World in Renaissance Europe, London 2012.
-
- Pochat
2015 Götz Pochat: Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 2015.
-
- Prescendi
2018 Francesca Prescendi: La tauroctonia mitriaca, in: Corinne Bonnet, Ennio Sanzi (Hg.): Roma, la città degli dèi. La capitale dell'Impero come laboratorio religioso, Roma 2018, S. 281 - 296.
-
- Preuner
1864 August Preuner: Hestia-Vesta. Ein Cyclus religionsgeschichtlicher Forschungen, Tübingen 1864.
-
- Priesner/Figala
1998 Claus Priesner/Karin Figala: Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft, München 1998.
-
- Prizer
2009 William S. Prizer: Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, master instrument maker, in: Iain Fenlon (Hg.): Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music, Bd. 2, Cambridge 2009, S. 87 – 128.
-
- Puppi
1972 Lionello Puppi: Il trittico di Andrea Mantegna per la basilica di San Zeno Maggiore in Verona, Verona 1972
(= Aspetti e figure dell'arte veronese, 2).
-
- Rahner
1992 Hugo Rahner: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Freiburg im Breisgau 1992.
-
- Rashed
2001 Marwan Rashed: Die Überlieferungsgeschichte der aristotelischen Schrift De generatione et corruptione, Wiesbaden 2001 (= SERTA GRAECA. Beiträge zur Erforschung griechischer Texte, 12).

- Rath
2019 Markus Rath: Annunziation und Petrifikation in der Malerei des Quattrocento, in: Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm (Hg.): Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation. Boston/Berlin 2019, S. 303 – 322.
-
- Rath
2020 Markus Rath: Substanzaktivität. Farbe als prima materia im Andachtsbild der Frühen Neuzeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 83, 3, 2020, S. 334 – 359.
-
- Rapp
2007 Christof Rapp: Vorsokratiker, zweite überarbeitete Auflage, München 2007.
-
- Ray
2015 Meredith K. Ray: Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy, Cambridge 2015.
-
- Reckermann
1993 Alfons Reckermann: Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.): Innovation und Originalität, Tübingen 1993 (= Fortuna vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert, 9), S. 98 – 132.
-
- Regan
2004 Lisa Katherine Regan: Creating the Court Lady. Isabella D'Este as Patron and Subject, Berkeley 2004.
-
- Rehm
2002 Ulrich Rehm: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München/Berlin 2002 (= Kunstwissenschaftliche Studien, 106).
-
- Rehm
2019 Ulrich Rehm: Klassische Mythologie im Mittelalter. Antikenrezeption in der bildenden Kunst, Köln 2019.
-
- Reinhardt
2018 Volker Reinhardt: Leonardo da Vinci. Das Auge der Welt. Eine Biographie, München 2018.
-
- Renda
2015 Günsel Renda: Renaissance in Europe and Sultanic Portraiture, in: Robert Born, Michał Dziewulski, Guido Messling (Hg.): The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art, Ostfildern 2015, S. 37 – 46.
-
- Rhenius
2005 Ralph Rhenius: Die Einheit der Substanzen bei Aristoteles, Berlin 2005.

- Richardson
1994 Brian Richardson: *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470–1600*, Cambridge 1994 (= Cambridge Studies in Publishing and Printing History).
-
- Rimmele
2010 Marius Rimmele: *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München 2010.
-
- Robertson
1996 Noel Robertson: *The Ancient Mother of the Gods. A Missing Chapter in the History of Greek Religion*, in: Eugene N. Lane (Hg.): *Cybele, Attis and Related Cults. Essays in Memory of M. J. Vermaseren*, Leiden/New York/Köln 1996, S. 239–304.
-
- Roeck
2019 Bernd Roeck: *Leonardo. Der Mann, der alles wissen wollte*, München 2019.
-
- Röd
1988 Wolfgang Röd: *Geschichte der Philosophie, Bd.1: Die Philosophie der Antike. Von Thales bis Demokrit*, zweite überarbeitete und erweiterte Auflage, München 1988.
-
- Roller
1999 Lynn E. Roller: *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, Berkeley/Los Angeles/London 1999.
-
- Rosen
1903 Felix Rosen: *Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei*, Leipzig 1903.
-
- Roth
2010 Marjorie A. Roth: *Prophecy, Harmony and the Alchemical Transformation of the Soul. The Key to Lasso's Chromatic Sibyls*, in: Laurence Wuidar (Hg.): *Music and Esotericism*, Leiden/Boston 2010, S. 45–76.
-
- Roths
2013 Walter Roths: *Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildenden Künste aller Jahrhunderte*, Barsinghausen 2013.
-
- Sabbatino
1993 Pasquale Sabbatino: *Giordano Bruno e la mutazione del Rinascimento*, Firenze 1993 (= Biblioteca dell'Archivum Romanicum, 1: Storia, Letteratura, Paleografia, 254).
-
- Salmazo
2006 Alberta De Nicolò Salmazo: *Alla fine della formazione padovana di Andrea Mantegna: la pala di Gregorio Correr per l'altare maggiore di San Zeno a Verona*, in: Sergio Marinelli, Paola Marini (Hg.): *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, Venezia 2006, S. 133–138.

- Salmen
1999
- Walter Salmen: Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance, Hildesheim 1999.
-
- Sammern/Saviello
2019
- Romana Sammern/Julia Saviello (Hg.): Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya, Berlin 2019.
-
- Sanders
2012
- Donald C. Sanders: Music at the Gonzaga Court in Mantua, Lanham 2012.
-
- Saß
2012
- Maurice Saß: Gemalte Korallenamulette. Zur Vorstellung eigenwirksamer Bilder bei Piero della Francesca, Andrea Mantegna und Camillo Leonardi, in: *kunsttexte.de*, 1, 2012, S. 1 – 53.
-
- Schade
1962
- Herbert Schade: Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters, Regensburg 1962.
-
- Schavernoeh
1981
- Hans Schavernoeh: Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung, München/Freiburg 1981.
-
- Schellenberger-Diederich
2006
- Erika Schellenberger-Diederich: Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan, Bielefeld 2006.
-
- Schmidt
1918
- Heinrich Schmidt: Geschichte der Entwicklungslehre, Leipzig 1918.
-
- Schmidt
2008
- Jochen Schmidt: Stoische Naturphilosophie und ihre Psychologisierung. Feuer als Prinzip des Schaffens und Zerstörens von der Antike bis Goethe und Hölderlin, in: Barbara Neymeyr, Jochen Schmidt, Bernhard Zimmermann (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik, Bd. 1, Berlin 2008, S. 215 – 228.
-
- Schmidtkunz
2016
- Petra Schmidtkunz: Ein Fels wie ein Geier. Motivgeschichtliche Überlegungen zur Darstellung des göttlichen Herrschers im Moselied (Dtn 32,1-43), in: Kay Peter Jankrift, Alexander Kagerer, Christian Kaiser, María Ángeles Martín Romera (Hg.): Natur und Herrschaft. Analysen zur Physik der Macht, Berlin/Boston 2016. S. 25 – 46.
-
- Schmitt
1983
- Charles B. Schmitt: Aristotle and the Renaissance, Cambridge 1983 (= Martin Classical Lectures, 27).

- Schneider
2002 Norbert Schneider: Venezianische Malerei der Frührenaissance.
Von Jacobello del Fiore bis Carpaccio, Darmstadt 2002.
-
- Schöne
1964 Albrecht Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock,
München 1964.
-
- Schramm 1958 Percy Ernst Schramm: Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung
und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis Elisabeth II.,
Ein Beitrag zum Nachleben der Antike, Stuttgart 1958.
-
- Schreiner
2003 Klaus Schreiner: Maria. Leben, Legenden, Symbole,
München 2003.
-
- Schreiner
2006 Klaus Schreiner: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin,
Köln 2006.
-
- Schröter
1977 Elisabeth Schröter: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael.
Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahr-
hundert, Hildesheim 1977 (= Studien zur Kunstgeschichte, 6).
-
- Schröter
1980 Elisabeth Schröter: Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen.
Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II., in: Römische
Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte,
75, 1980, S. 208 – 240.
-
- Schütt
2000 Hans-Werner Schütt: Auf der Suche nach dem Stein der Weisen.
Die Geschichte der Alchemie, München 2000.
-
- Schütze
1937 Alfred Schütze: Mithras-Mysterien und Urchristentum,
Stuttgart 1937.
-
- Schulz
2017 Matthias Schulz: Akustische Szenarien des Heils. Klangkörper und
Resonanzräume in der Malerei des Quattrocento, in: Ulrich Eller,
Christoph Metzger (Hg.): Abstract Music. sound, art, media,
and architecture, Bd. 3, Heidelberg/Berlin 2017, S. 221 – 234.
-
- Schwindt
2002 Rainer Schwindt: Das Weltbild des Epheserbriefes. Eine
religionsgeschichtlich-exegetische Studie, Tübingen 2002
(= Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, 148).
-
- Schwöbel
2002 Christoph Schwöbel: Gott in Beziehung. Studien zur Dogmatik,
Tübingen 2002.

- Seidl
1995
- Horst Seidl: Beiträge zu Aristoteles' Naturphilosophie, Amsterdam/Atlanta 1995.
-
- Seidl
2010
- Horst Seidl: Einführung in die antike Philosophie. Hauptprobleme und Lösungen, dargelegt anhand der Quellentexte, Freiburg/München 2010.
-
- Senger
1994
- Hans Gerhard Senger: Metaphysischer Atomismus. Zur Transformation eines Denkmodells durch Nikolaus von Kues, in: Heribert Müller, Johannes Helmuth (Hg.): Studien zum 15. Jahrhundert. Festschrift für Erich Meuthen, Bd. 1, München 1994, S. 311 – 330.
-
- Shaw
2019
- Christine Shaw: Isabella d'Este. A Renaissance Princess, New York 2019.
-
- Shepard
2014
- Tim Shepard: Echoing Helicon. Music, Art, and Identity in the Este Studioli. 1440 – 1530, Oxford 2014.
-
- Sickel
1994
- Lothar Sickel: Ein Felsenbild in Mantegnas Uffizien-Epiphanie und seine Bedeutung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 57, 4, 1994, S. 682 – 687.
-
- Signorini
1985
- Rodolfo Signorini: Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna, Parma 1985.
-
- Signorini
1994
- Rudolfo Signorini: Die Zehnte Muse, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): La Prima Donna del Mondo. Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Wien 1994, S. 119 – 120.
-
- Steppich
2002
- Christoph J. Steppich: Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance, Wiesbaden 2002 (= GRATIA. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, 39).
-
- Stern
1977
- Fred B. Stern: Giordano Bruno. Vision einer Weltsicht, Meisenheim am Glan 1977.
-
- Stevenson
2005
- Jane Stevenson: Women Latin Poets. Language, Gender, and Authority, from Antiquity to the Eighteenth Century, Oxford 2005.
-
- Stoichita
2011
- Victor I. Stoichita: Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, Paderborn 2011.

- Strecker
1999 Christian Strecker: Die liminale Theologie des Paulus. Zugänge zur paulinischen Theologie aus kulturanthropologischer Perspektive, Göttingen 1999 (= Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments, 185).
-
- Stuckrad
2000 Kocku von Stuckrad: Das Ringen um die Astrologie. Jüdische und christliche Beiträge zum antiken Zeitverständnis, Berlin 2000 (= Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, 49).
-
- Szövérfy
1985 Joseph Szövérfy: Marianische Motivik der Hymnen. Ein Beitrag zur Geschichte der marianischen Lyrik im Mittelalter, Leyden 1985 (= Medieval Classics, 18).
-
- Tammen
2003 Silke Tammen: Marianischer und natürlicher Uterus. Überlegungen zur Anatomie des Heils am Beispiel einer spätmittelalterlichen Heimsuchungsgruppe, in: Peter Dilg (Hg.): Natur im Mittelalter, Berlin 2003, S. 419 – 441.
-
- Telle
2013 Joachim Telle: Alchemie und Poesie. Deutsche Alchemikerdichtungen des 15. bis 17. Jahrhunderts, Bd. 1, Berlin/Boston 2013.
-
- Tescione
1972 Giovanni Tescione: Il Corallo nelle Arti Figurativa, Neapel 1972.
-
- Thürlemann
1990 Felix Thürlemann: Andrea Mantegna – Der San Zeno-Altar. Selbstreflexion der Mimesis, in: ders.: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990, S. 91 – 110.
-
- Trinks
2019 Stefan Trinks: Mantegna und Bellini in Berlin. Wie in Farbe gemeißelt (Ausstellungsrezension), in: FAZ, 03. März 2019, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/renaissancemaler-mantegna-und-bellini-in-der-berliner-gemaeldegalerie-16067425.html> (Letzter Aufruf am 18.12.2022).
-
- Trippe
2010 Rosemary Trippe: Art of Memory. Recollecting Rome in Giovanni Marcanova's Collectio antiquitatum, in: Art History, 33, 5, 2010, S. 766 – 799.
-
- Uhrig
2004 Christian Uhrig: Und das Wort ist Fleisch geworden. Zur Rezeption von Joh 1,14a und zur Theologie der Fleischwerdung in der griechischen vornizänischen Patristik, Münster 2004 (= Münsterische Beiträge zur Theologie, 63).

- Verheyen
1971 Egon Verheyen: The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua, New York 1971.
-
- Vitali
1983 Maria Cristina Vitali: L'umanista padovano Giovanni Marcanova (1410/18-1467) e la sua biblioteca, in: *Ateneo veneto*, 21, 1983, 127–161.
-
- Vogel
2014 Gerd-Helge Vogel: Wie kamen die Pflanzen in die Malerei? Zur botanischen Darstellung in der europäischen Kunst zwischen Spätgotik und Biedermeier, in: ders. (Hg.): *Pflanzen, Blüten, Früchte. Botanische Illustrationen in Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2014, S. 9–86.
-
- Vermaseren
1951 J. M. Vermaseren: The Miraculous Birth of Mithras, in: *Mnemosyne. A Journal of Classical Studies*, 4, 3/4, 1951, S. 285–301.
-
- Wamberg
2006 Jacob Wamberg: A Stone and Yet Not a Stone. Alchemical Themes in North Italian Quattrocento Landscape Imagery, in: ders. (Hg.): *Art and Alchemy*, Copenhagen 2006, S. 41–81.
-
- Wamberg
2009 Jacob Wamberg: Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolutions in Images, Bd. 2, Aarhus 2009.
-
- Warburg
1998 (1912) Aby Warburg: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, in: Horst Bredekamp, Michael Diers (Hg.): *Aby Warburg: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin 1998 (= *Gesammelte Schriften*, I, 1,2).
-
- Warnke
1992 Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992.
-
- Weichenhan
2004 Michael Weichenhan: *Ergo perit coelum.... Die Supernova des Jahres 1572 und die Überwindung der aristotelischen Kosmologie*, Stuttgart 2004 (= *Boethius*, 49).
-
- Weill-Parot
2019 Nicolas Weill-Parot: Making a New Stone? The Magical Powers of Carved Stones from Albert the Great to Camillo Leonardi, in: Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm (Hg.): *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation*, Boston/Berlin 2019, S. 255–266.

- Welles
1982 Elizabeth B. Welles: The Unpublished Alchemical Sonnets of Felice Feliciano. An Episode in Science and Humanism in 15th Century Italy, in: *Ambix*, 29, 1982, S. 1 – 16.
-
- Wenderholm
2021 Iris Wenderholm (Hg.): *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin 2021.
-
- Wenzel
2007 Horst Wenzel: Gelenkte Wahrnehmung. Piero della Francesca: Die Madonna mit der Perle, in: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007, S. 229 – 254.
-
- Westerwelle
2014 Karin Westerwelle: Grün als Farbe der Landschaft in Petrarca's Canzoniere, in: Susanne Köbele, Bruno Quast (Hg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, Berlin 2014, S. 285 – 310.
-
- Weyden
2014 Wichard von Weyden: *Doketismus und Inkarnation. Die Entstehung zweier gegensätzlicher Modelle von Christologie*, Tübingen 2014.
-
- Weyer
2018 Jost Weyer: *Geschichte der Chemie, Bd. 1: Altertum, Mittelalter, 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 2018.
-
- Widengren
1969 Geo Widengren: *Religionsphänomenologie*, Berlin 1969.
-
- Williams
2017 Gareth D. Williams: *Pietro Bembo on Etna. The Ascent of a Venetian Humanist*, Oxford 2017.
-
- Winter
2005 Urs Winter: Kreuz und Lebensbaum im Alten Orient, in: Sylvia Hahn, Carmen Roll, Peter Bernhard Steiner (Hg.): *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild, Lindenberg im Allgäu* 2005, S. 15 – 21.
-
- Wittkower
1983 Rudolf Wittkower: Tod und Auferstehung auf einem Bild von Marten de Vos, in: ders.: *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983, S. 296 – 308.
-
- Wolf
2002 Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.
-
- Wünsche
1905 August Wünsche: *Die Sagen von Lebensbaum und Lebenswasser. Altorientalische Mythen*, Leipzig 1905.

Wurm
2008 Achim Wurm: *Platonicus amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino*, Berlin/New York 2008
(= Beiträge zur Altertumskunde, 261).

Zillig
2015 Henrike Maria Zillig: *Die Mimesis des Heros. Pagane Helden in christlicher Deutung*, in: Hartmut Leppin (Hg.): *Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike*, Berlin/München/Boston 2015, S. 139–166.

Bildnachweis

- Abb. 1, 2, 3, 4, 5 By Anagoria -Own work, CC BY 3.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/1505_Mntegna_Die_Einfuehrung_des_Kybele-Kults_in_Rom_National_Gallery_London_anagoria.jpg [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 6, 7 ©National Gallery of Art, Washington D.C.: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.14.html> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 8, 9, 10, 14 Limentani Viridis, Caterina/Pietrogiovanna, Mari: Flügelaltäre. Bemalte Polyptychon der Gotik und Renaissance. München 2002, S. 257.
-
- Abb. 11 ©Museo Nacional del Prado, Madrid: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-annunciation/f8e45a6f-7645-4e53-9fd5-cbdae7e8faac> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 12 By Fra Angelico – Prado: info picture, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7282135> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 13 ©Pinacoteca di Brera, Mailand: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-virgin-with-child-angels-and-saints/> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 15 ©Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg: <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Relieffries-von-einem-Sarkophagdeckel-Eroten-mit-Fruchtgirlanden/1878.727/dc00123397?s=Eroten&h=0> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 16 ©KHM-Museumsverband: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1155/> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 17 ©Rijksmuseum, Amsterdam: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-39.444> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 18, 19, 20, 21 By Unknown photographer – =www.aiwaz.net, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9107318> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]

- Abb. 22 By Andrea Mantegna – The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=154585> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 23 ©Musée National du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris, Inv.-Nr. RF 1492, 26: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020113170> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 24 https://www.wikiwand.com/en/Giovanni_di_Paolo#Media/File:Giovanni_di_Paolo_001.jpg [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 25 <https://www.wga.hu/html/m/mantegna/07/2sposi08.html> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 26 By Andrea Mantegna – The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=154510> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 27 <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001539696> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 28 By Mosaik von Pietro Cavallini (ca. 1250–1330) – Santa Maria in Trastevere, Rom, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10038886> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 29, 30, 31 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Andrea_Mantegna_-_Trittico_-_Google_Art_Project.jpg [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 57, 58, 59, 68, 70 By Andrea Mantegna - Retouched from File:La Parnasse, by Andrea Mantegna, from C2RMF.jpg, originally C2RMF: Galerie de tableaux en très haute définition: image page, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15708772> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]

- Abb. 34 By Andrea Mantegna – The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=154510> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 35 By Andrea Mantegna – The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=154503> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 41 By Sandro Botticelli – Livioandronico2013, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45600235> [letzter Zugriff am 4. Januar 2023]
-
- Abb. 43 By Sandro Botticelli – National Gallery, UK, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38139448> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 45 © The Trustees of the British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/97387001> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 46 By Ambrogio Lorenzetti – WAFg-CSkcQJsMw at Google Cultural Institute maximum zoom level, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23689357> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 47 By Cosimo Tura – User Lamré on sv.wikipedia, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=969597> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 48 By Andrea Mantegna – The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=154495> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 49, 50, 54, 56 By Andrea Mantegna – http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/section_8_0.html, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19478203> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]

- Abb. 51 By Sailko – Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62140204> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 52 ©Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10016188258> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 53 https://www.researchgate.net/figure/The-ladder-and-the-tree-Left-The-Scala-naturae-as-represented-in-R-Lull-Liber-de_fig4_330212009 [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 55 By Albrecht Dürer – Web Gallery of Art: Image Info about artwork, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2287051> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 60 By H. Zell – Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8544658> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 61 <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-65d7d06631085047fd19b9bf1004a802bfbb07f7> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 62 By FranzK – Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36568087> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 63, 64 ©Metropolitan Museum of Art, New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397573?ft=peter+van+doort&offset=0&rpp=40&pos=5> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 65 : ©Biblioteca Queriniana, Brescia: <https://brixiana.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=8a7833c7-171e-41a9-b789-30f37ca23592> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 66 ©Biblioteca Queriniana, Brescia: https://brixiana.medialibrary.it/media/schedaopen.aspx?id=683192&source=open_carousel [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 67 By Luca Signorelli – www.wga.hu, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9897752> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]

- Abb. 69 By JJ Harrison (<https://www.jjharrison.com.au/>) – Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7186000> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 71 [https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Giulio+Romano&p=1&ps=12&st=Objects&ii=11#/RP-T-1948-714\(R\),11](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Giulio+Romano&p=1&ps=12&st=Objects&ii=11#/RP-T-1948-714(R),11) [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 72 ©Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin: <https://id.smb.museum/object/799343/splendor-solis-oder-sonnenglanz---hermaphrodit> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]
-
- Abb. 73 By https://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/b2/97/f62f2454c388f38eb25ac7c60b5c.jpg Gallery: <https://wellcomeimages.org/indexplus/image/L0035390.html> Wellcome Collection gallery (2018-04-01): <https://wellcomecollection.org/works/bxfox7re> CC BY 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36067497> [letzter Zugriff am 30. Oktober 2023]



Die Malerei Andrea Mantegnas weist zahlreiche wechselseitige Bezugnahmen von organischen und anorganischen Bedeutungsträgern im Bild auf. Eine exponierte Rolle kommt dabei der Inszenierung von Steinmaterialität sowie von mineralisch anmutenden Texturen und Objekten zu, die als eine Übergangszone zwischen belebter und unbelebter Materie, zwischen Stasis und Verlebendigung in Erscheinung treten. Die vorliegende Studie geht diesen auffälligen Merkmalen der Materialinszenierung und -ästhetik nach und widmet sich den potentiellen Rezeptionen und Austauschprozessen mit der naturphilosophischen Ideen- und Diskurslandschaft des Quattrocento.