

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 erhellt.

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.“

