

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 anstrebte, 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 ausgezehrten 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 ehrfurchtsvoll 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 Scipios 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 einverleibten 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 rapide 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 erglimmend 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.“⁸⁴

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.

