

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

4.1 Forschungsstand

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

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

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

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

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

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

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

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

263 Lightbown 1986, S. 190.

264 Siehe Campbell 2006, S. 117–144.

265 Campbell 2006, S. 156–160.

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

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

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

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

266 Campbell 2006, S. 134–135.

267 Shepard 2014, S. 91–99.

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

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

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

4.2 Natur, Körper, Herrschaft: Aktionspotentiale einer mythologischen Allegorie

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

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



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

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

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

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

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

269 Gombrich 1963, S. 196.

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

271 Lightbown 1986, S. 195.

272 Lightbown 1986, S. 195.

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

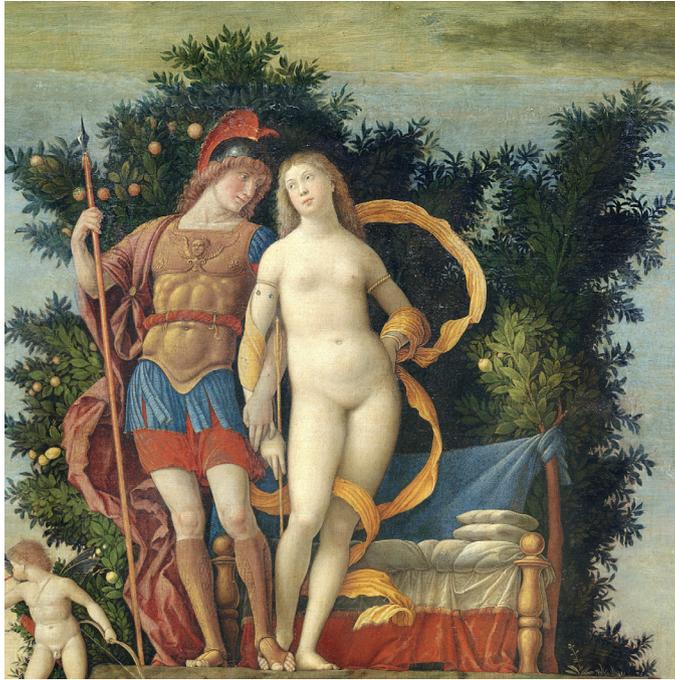


Abb. 33: Detail aus Abbildung 32

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

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

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

275 Verheyen 1971, S. 31.

276 Lehmann 2017 (1973), S. 62.

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



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

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

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

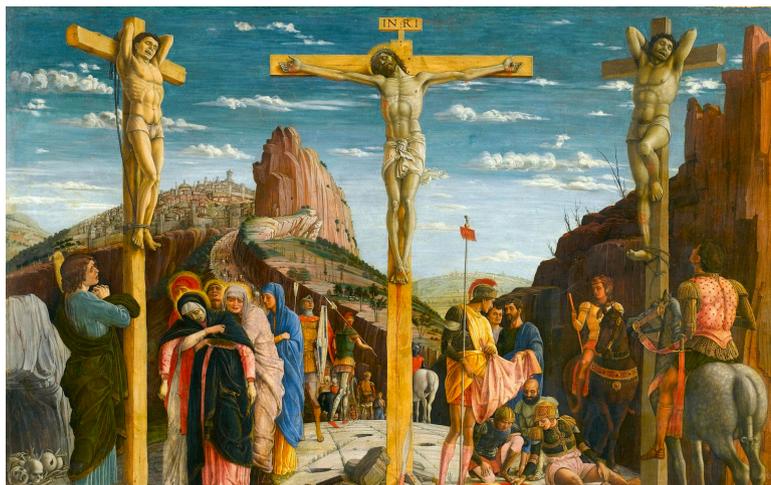


Abb. 35: Andrea Mantegna: Kreuzigung Christi, 1457 – 1460, Mitteltafel der Predella des San Zeno-Altarbildes, Tempera und Öl auf Holz, 76 × 96 cm, Musée du Louvre, Paris

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

²⁷⁸ Lehmann 2017 (1973), S. 136.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

282 Lehmann 2017 (1973), S. 165.

283 Lehmann 2017 (1973), S. 114.

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

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

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

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

284 Hesiod, *Theog.*, V. 915–918.

285 Hauser 2000b.

286 Für diesen Hinweis danke ich Victoria von Flemming.

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

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

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

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

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

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

289 Shepard 2014, S. 66.

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

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

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

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

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

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

291 Rehm 2019, S. 328.

292 Lehmann 2017 (1973), S. 109–110.

293 Palmer 2005, S. 200.

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

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

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



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

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

²⁹⁵ Lehmann 2017 (1973), S. 104–105.

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

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

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

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

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

297 Manca 2006, S. 169.

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

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

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

301 Prizer 2009, S. 107.

302 Campbell 2006, S. 204.

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

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

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

Auch die verheiratete Markgräfin Isabella d'Este Gonzaga berief sich in der späteren Wappen- und Emblemgestaltung auf den höheren Rang ihrer Herkunftsfamilie und erinnerte stets daran, auch als eingeheiratete Gonzaga eine Este geblieben zu sein.³⁰³

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

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

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

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



Abb. 39: Details aus Abbildung 32

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

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

305 Shepard 2014, S. 63–99.

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

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

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

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



Abb. 40: Details aus Abb. 32

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

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

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

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



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

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

4.2.2 Sphärenmusik und Atomistik bei Isidor und Lukrez

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

326 Steppich 2002, S. 299 – 308.

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



Abb. 42: Details aus Abbildung 32

4.2.3 Marsilio Ficino und das astrologische Profil des Parnass

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

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

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

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

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

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

328 Steppich 2002, S. 171 – 172.

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

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

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

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

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

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

329 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 167.

330 Steppich 2002, S. 172.

331 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 173.

332 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 177.

333 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 177.

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

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

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

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

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

334 Steppich 2002, S. 180.

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

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

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

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

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

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

336 Steppich 2002, S. 166.

337 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 184.

338 Steppich 2002, S. 185.

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

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

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

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

339 Steppich 2002, S. 186.

340 Steppich 2002, S. 186.

341 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 186.

342 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 187.

343 Zitiert nach: Steppich 2002, S. 187.

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

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

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

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

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

³⁴⁴ Steppich 2002, S. 188 – 189.

³⁴⁵ Steppich 2002, S. 161.

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

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

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

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

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

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

³⁴⁶ Ficino 2014 (1469), S. 41.

³⁴⁷ Ficino 2014 (1469), S. 41.

³⁴⁸ Ficino 2014 (1469), S. 42.

³⁴⁹ Ficino 2014 (1469), S. 43.

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

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

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

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

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

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

350 Ficino 2014 (1469), S. 46.

351 Ficino 2014 (1469), S. 46–47.

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

353 Perrig 1987, S. 47–51.

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

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

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

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

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

³⁵⁴ Ficino 2014 (1469), S. 47.

³⁵⁵ Glanzmann 2006, S. 86.

³⁵⁶ Wurm 2008, S. 155.

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

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

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

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

357 Glanzmann 2006, S. 88.

358 Brown 2010, S. 39.

359 Brown 2010, S. 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

364 Hesiod, Theog., V. 41–42.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

370 Shepard 2014, S. 81.

371 Hesiod, Theog., V. 81 – 85.

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

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

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

372 Hesiod, *Theog.*, V. 30–33.

373 Hesiod, *Theog.*, V. 85–93.

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

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

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

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

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

374 Ausst.-Kat. 1994, S. 200.

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



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

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

375 Manca 2006, S. 181.

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

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

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

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

377 Manca 2006, S. 182.

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

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

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

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

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

381 Milanese 2016, S. 200.

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

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

384 Campbell 2006, S. 134.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

388 Cody 2017, S. 52.

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

390 Cody 2017, S. 55.

4.3.1 Isabella d'Este als politische Akteurin

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

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

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

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

391 Cockram 2013.

392 Cody 2017, S. 56.

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

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

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

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

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

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

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

³⁹⁵ Siehe hierzu auch jüngst James 2020.

³⁹⁶ Cockram 2013, S. 7.

³⁹⁷ Cockram 2013, S. 19.

schen Kontrahenten Venedigs. Bezeichnend ist hierbei die Episode anlässlich der Hochzeit ihrer Schwester Beatrice d'Este mit Ludovico Sforza. Während es Isabella möglich war, als Frau und Schwester an der Zeremonie teilzunehmen, stellte dies für Francesco aufgrund seiner Loyalität gegenüber Venedig keine offizielle Option dar. So sah er sich veranlasst, die Einladung Ludovicos offiziell auszuschlagen. Um Ludovico jedoch nicht zu kränken und die Kontakte zu Mailand nicht dauerhaft zu beschädigen, nahm er incognito an der Zeremonie teil. Auf der anderen Seite war es Isabella, die während der Ehe ihrer Schwester mit Ludovico und auch nach deren frühen Tod im Jahr 1497 Kontakte zum Mailänder Hof und zu Ludovico persönlich pflegte. Eine politisch eminent wichtige Verbindung, die zudem durch die Heirat ihres Bruders Alfonso mit Anna Sforza, der Nichte Ludovico Sforzas, weitere Möglichkeiten zum Austausch von Informationen und für den Aufbau politischer, kultureller und ökonomischer Beziehungen bot.

Das Medium des Briefes spielte dabei eine entscheidende Rolle. Die Markgräfin schrieb und diktierte dabei Briefe sowohl im Namen ihres Gatten als auch auf dessen Wunsch hin, zuweilen auch solche, die nicht durch die Hände ihres Sekretärs Benedetto Capilupi gingen. „The physical act of writing with one's own hands“, hebt Cockram mit Blick auf diese Autographen hervor, „was considered highly significant, showing care, intimacy, and the expenditure of time.“³⁹⁸ Hinsichtlich ihrer politischen Dynamik der Machtteilung war der Austausch von Briefen der zentrale Rahmen, in dem sich das Markgrafenpaar wechselseitig über aktuelle Entwicklungen in Kenntnis setzte. Neben Originalen und Kopien schickten sie sich regelmäßig Zusammenfassungen ihrer jeweiligen Korrespondenzen mit anderen Personen und Institutionen. So geschehen beispielsweise im Jahr 1497, als Isabella einen an sie adressierten Brief von Ludovico Sforza an Francesco weiterverschickte, während Francesco seiner Gemahlin im Jahr 1500 Zusammenfassungen diverser Neuigkeiten aus Rom zukommen ließ und dies mit der Bemerkung verknüpfte, dass sie sich nun, wie er selbst, ein Bild vom Wert oder Unwert dieser Neuigkeiten machen könne. Darüber hinaus öffneten sie zu verschiedenen Gelegenheiten auch Briefe, die an den jeweils anderen adressiert waren.³⁹⁹ Dieser geteilte Informationsstrom, der gegenseitiges Vertrauen und gemeinsame politische Ambition zur Voraussetzung hatte, bildete einen wesentlichen Grundpfeiler ihrer politischen Partnerschaft und ihres Erfolges. Nicht zuletzt lagen die Regierungsgeschäfte während der durch seine Verpflichtungen als *condottiere* bedingten Abwesenheiten Franciscos in der Verantwortlichkeit seiner Gemahlin. In dieser Zeit öffnete und verwaltete sie die an ihn adressierte Korrespondenz, um in vollem Umfang an seiner statt politisch und im strategischen Interesse Mantuas agieren zu können.⁴⁰⁰

398 Cockram 2013, S. 30.

399 Cockram 2013, S. 35.

400 Cockram 2013, S. 36.

Zum Teil überschritten sich ihre Netzwerke mit denen Francesco, zum Teil gelang es ihr, eigene Wege zu beschreiten und eigene personelle Ressourcen zu erschließen. Isabella wußte ihre spezifische Position als Frau zu nutzen und aus den damit verbundenen Restriktionen und Limitierungen ihrer *Human Resources* Vorteil zu schlagen, eine Vermutung, die durch Cockram bestätigt wird:

She made political use of her female friends and relations. Isabella's closest friends included her sister-in-law Elisabetta Gonzaga and Margherita Cantelmo, wife of the Neapolitan exile Sigismondo Cantelmo. Isabella also built networks through her *donzelle*, a charming female entourage ornamenting her court. While maintaining her own virtuous reputation, Isabella could use the sensual charms of these ladies-in-waiting to manipulate men [...]. The *donzelle* provided a valuable means of gaining information and favour, not only from admirers, but also from family members grateful to have their relative in such proximity to the marchesa, and from these selected as their husbands.⁴⁰¹

Cockram weist daraufhin, dass Isabellas Netzwerk natürlich auch loyale männliche Verbündete umfasste. Im Kreise des familiären Umfeldes des Markgrafenpaares waren dies Isabellas Bruder Ferrante sowie Francescos jüngerer Bruder Giovanni. Über Ferrante erhielt Isabella am Vorabend der Schlacht von Fornovo Kenntnis von Entwicklungen und Entscheidungen aus dem Umfeld des französischen Königs, da er selbst zu dessen Entourage gehörte. Francesco war zu diesem Zeitpunkt bei Parma stationiert, um die venezianischen Truppen im Kampf gegen die französischen Invasoren zu befehligen. Sein Bruder Giovanni wurde wiederum zu einem wichtigen Repräsentanten der Interessen des Hauses Gonzaga. Während der französischen Invasion im Jahr 1499 begab dieser sich nach Neapel und stand dort in den Diensten Ludwigs XII., an dessen Hof er von 1500 bis 1512 verweilte.

Dass die Markgräfin aus dem Hause Este in ihrem *studiolo* eine spezifische Matrix von Repräsentationsstrategien auf kultureller Ebene realisierte und sich dabei mehrfach zur Protagonistin stilisieren ließ, darf nicht verwundern. Schließlich bildete auch der junge humanistische Raumtypus des fürstlichen *studiolo* eine männliche Domäne und es war Isabella d'Este, die sich als ambitionierte und innovative Regentin in diesen im Entstehen begriffenen gendernormierten, sozialpolitischen Raum einzuschreiben wusste, um sich auch hier als ebenbürtig und konkurrenzfähig gegenüber ihren männlichen Mitstreitern zu erweisen.

Wie Margaret Franklin betont, wählte Isabella als Auftraggeberin und Sammlerin einen anderen Schwerpunkt kultureller Aktivität als ihre Mutter Eleonora d'Aragona d'Este und schuf sich damit die Grundlage für eine eigenständige und selbstbewusste Profilierung in einem männlich dominierten humanistischen Handlungsfeld:

⁴⁰¹ Cockram 2013, S. 42.

Her mother's patronage had been heavily weighted towards religious commissions, a traditionally accepted avenue for upper-class women in control of their own fortunes to participate in contemporary artistic culture. An inventory of Eleonora's personal library reveals an overriding interest in devotional works; in marked contrast, Isabella amassed an impressive library containing both classical and contemporary texts and her commissioning of secular paintings and sculpture to adorn her private apartments was a decisive move towards the equating, at least in cultural terms, of her influence with that of the educated male elite.⁴⁰²

Darüber hinaus stellt sich nun die Frage, inwiefern dieser der Komposition Mantegnas inhärente Gender-Aspekt, der sich nicht allein darin erschöpft, dieses programmatische Gemälde als jenes Medium zu identifizieren, das die Markgräfin als Mäzenin und Kulturpolitikerin zu feiern hatte, mit dem ebenfalls signifikanten Aspekt der Naturwahrnehmung und Naturdeutung korreliert ist. Venus herrscht im Reich einer Natur, die sich keine Grenzen setzen lässt und die Natur huldigt dieser kraftvollen Figur, diesem Prinzip, dieser Potenz, in dem sich ihre Macht und Autorität als *incarnazione* zum Ausdruck bringt.

Aus diesen Überlegungen resultiert die Annahme, dass Isabella, die sich als Venus porträtieren lässt, welche die Künste als kulturelle Ressource und die Kräfte und Potentiale von Wachstum und Fruchtbarkeit als natürliche Erscheinungen fördert und regiert, den Vergleich mit einem antiken Genre, einer antiken Topik nicht zu scheuen braucht, in der das Verhältnis von Herrschaft und Natur thematisiert wurde: der römischen kaiserlichen Panegyrik.

Lisa Cordes bestimmt als einen wesentlichen Aspekt der antiken römischen Panegyrik, die der Verdienste, den herausragenden Eigenschaften und den Tugenden der Kaiser gedenkt, die kosmische Dimension der kaiserlichen Aura und Wirkosphäre.⁴⁰³ Obgleich Cordes in ihrer Studie sowohl positiv konnotierte panegyrische Gestaltungen des Verhältnisses von Kaiser und Natur untersucht als auch die massive negativ gewendete Umkodierung derselben im Zuge der Herrscherkritik, sollen im Folgenden nur jene Topoi und Motive referiert werden, die für das Herrscherlob eingesetzt werden. Cordes thematisiert die enge positive Verknüpfung von Natur und Herrschaft vornehmlich am Beispiel der neronischen und domitianischen Panegyrik. In beiden Fällen wird in der lobpreisenden Dichtung auf den Kaiser dessen Einfluss auf die Natur und den Kosmos hervorgehoben, indem geschildert wird, wie er die Grenzen der Natur überwindet und erweitert. Dieser Topos des Herrscherlobes manifestiert sich beispielhaft in Behauptungen wie denen, die davon sprechen, dass schon allein der Klang von Neros Namen die Wälder verstummen lasse, bei Tieren und Pflanzen Fruchtbarkeit bewirke und die Erde erwärme.⁴⁰⁴ Der Einfluss des Kaisers ist dabei nicht auf Lebewesen limitiert, sondern erstreckt sich zudem auf die Elemente und das Wetter. So weiß Statius zu berichten, dass die Aura Domitians das Feuer der Altäre in den Tempeln zusätzlich schüre und sein milder Charakter den Winter erwärme, während Martials Epigramme davon künden, dass unter Domitian selbst im Winter die Rosen erblühen und der

402 Franklin 2006, S. 149.

403 Cordes 2017, S. 175–204.

404 Cordes 2017, S. 176 führt hier die vierte Ekloge des Calpurnius an.

aus Ägypten eintreffende Bote, „der dem Kaiser im Dezember Rosen vom Nil bringen will“, verblüfft erkennen muss, „dass die Blütenpracht im domitianischen Rom Ägyptens Flora sogar im Winter bei Weitem übertrifft“.⁴⁰⁵

Diese Überwindung jener von der Natur gesetzten Grenzen kann zum Teil noch durch den Umstand bekräftigt werden, dass in manchen Fällen sogar die Natur selbst dem Willen und Wunsch des Kaisers dienstbeflissen entgegenkommt. Mit Bezug auf Martials Epigramme hebt Cordes ebenfalls hervor, dass die panegyrische Dichtung nicht nur den Einfluss des Kaisers auf Flora und Fauna propagiert, sondern darüber hinaus die kosmische Einwirkung dieser machtvollen Aura auf das Verhalten der Gestirne schildert:

So verkündet Martial in einem der Epigramme im achten Buch, die sich auf Domitians triumphale Heimkehr aus dem Sarmatenkrieg beziehen, dass die Sterne und der Mond dem Morgenstern und der aufgehenden Sonne nicht weichen, weil sie selbst einen Blick auf den heimkehrenden Domitian erhaschen wollen.⁴⁰⁶

Cordes führt ebenfalls Beispiele an, in denen meteorologische und astronomische Ereignisse, die tatsächlich stattgefunden haben, in den Dienst des Herrscherlobs gestellt werden. So geschehen anlässlich des Kometen, der im Sommer des Jahres 54 sichtbar wurde und dessen Erscheinen Calpurnius Siculus zum Anlass nimmt, die anbrechende Herrschaft Neros und seine bevorstehende Regierungsübernahme im Lichte des Friedens und der politischen Stabilität zu interpretieren.⁴⁰⁷ Dabei lassen die antiken Dichter die Götter selbst zu Wort kommen (bei Calpurnius ist es der Hirtengott Faunus) und legen ihnen die positiven Prophezeiungen oder Deutungen des jeweiligen Naturphänomens in den Mund. Durch dieses topische Muster stärken sie wiederum die Wahrnehmung der kaiserlichen Herrschaft als kosmisches Ereignis und Herrschaft über die Natur.

Ein weiteres positiv konnotiertes Motiv der Panegyrik ist die Vorstellung vom Kaiser als Lenker des Sonnenwagens und damit „als Kosmokrator und Sol, der den Wagen zum Wohle der Menschheit sicher führen kann“⁴⁰⁸. So werden bei Statius mit dem Führen des Sonnenwagens entsprechende meteorologische Einflüsse korreliert, sodass Domitian als Kraft und Autorität bestimmt wird, die das Klima beeinflusst. Der Dichter geht dabei so weit, zu behaupten, der Kaiser sei besser und mächtiger als die Natur (*natura melior potentiorque*). Cordes resümiert diese panegyrische Strategie wie folgt:

⁴⁰⁵ Cordes 2017, S. 176–177.

⁴⁰⁶ Cordes 2017, S. 177: „Tarda tamen nitidae non cedunt sidera luci, / et cupit Ausonium luna videre ducem. / Iam, Caesar, vel nocte veni: Stent astra licebit, / non deerit populo et veniente dieS. (Mart. 8,21,9–12).“

⁴⁰⁷ Übersetzung zitiert nach: Cordes 2017, S. 178: „Seht ihr, wie schon die zwanzigste Nacht im klaren Himmel leuchtet und einen Kometen erscheinen lässt, der mit ungetrübtem Licht erstrahlt? Wie das helle Gestirn ohne Wunde gleißt? [...] Die Bedeutung ist klar: Der Gott selbst wird das Gewicht der römischen Macht mit starken Armen unerschüttert übernehmen, sodass kein Krach und Getöse zu hören sein wird, wenn der Erdkreis übergeben wird [...].“

⁴⁰⁸ Cordes 2017, S. 182.

Statt stellt Domitians potentielle Himmelfahrt hier derjenigen des Phaeton gegenüber. Dem Mythos zufolge war sie der Grund dafür, dass Libyen zur Wüste wurde und der Haemus in Flammen aufging. Doch Domitian ist nicht nur in der Lage, den Sonnenwagen sicherer zu lenken als Phaeton. Indem er Indien Regen und Thrakien Wärme beschert, verbessert er sogar die klimatischen Bedingungen, der der Sonnengott schafft.⁴⁰⁹

Die vorausgegangenen Ausführungen zum philosophischen, astrologischen und etymologischen *Material* rundum die Themen und Motive von Tanz, Mythos, Herrschaft und Natur, die auf verschiedenen Wegen den Prozess der Ideen- und Bildfindung begleitet und stimuliert haben oder haben könnten, ließen bereits deutlich werden, wie programmatisch Mantegnas *Parnass* als Repräsentations- und Verhandlungsort eines frühneuzeitlichen Naturdispositivs in Betracht kommt. Mantegnas Gemälde hatte einen der antiken Panegyrik durchaus vergleichbaren Auftrag umzusetzen. Es sollte der Herrschaft Franciscos und Isabellas über den Stadtstaat Mantua einen mythologisch-allegorischen Ausdruck verleihen. Dabei wies die mythologische Maskierung beziehungsweise Allegorisierung Isabellas als Venus das Potential auf, die Wahrnehmung ihres politischen Körpers im Kontext einer Kunst und Natur verbindenden Ikonografie zu gestalten. Der Markgräfin wurde in ihrer Rolle als römische Liebesgöttin, als Herrin der Musen, Bezwin-gerin des Mars, Zentrum von Flora und Fauna, die Natur als ein Macht- und Handlungsbereich zugewiesen, der ihr in Stein und Pflanze, in Tier, Gestirn und Element huldigt.

Entscheidend ist dabei, dass die Natur nicht als ein dämonisches Gebiet ausgewiesen und da-durch diskreditiert wird, sondern als positiv besetzter, schöpferischer, belebender Aktionsraum weiblicher Herrschaft. Die geteilte Herrschaft ist nicht Ausdruck der Minderung eigener Macht-ansprüche, sie führt vielmehr zur Mehrung von Frieden, Wohlstand und Glück. Das unsichtbar-sichtbare Produkt, das aus dieser Verbindung hervorgeht, so ließe sich spekulieren, ist die *harmo-nia*, das gemeinsame Kind von Mars und Venus, welches mit der Lücke im Tanz der Musen als Leerstelle markiert ist.⁴¹⁰ Die fehlende Partnerin der neun Musen ist *harmonia*, deren triumphale Ankunft im Tanz präfiguriert ist.

Und erneut lässt Mantegnas Komposition mehr als eine Deutung zu. Wie sich schon der Ort des Geschehens nicht zweifelsfrei als *Parnass* oder *Helikon* bestimmen lässt, so lässt sich anstelle der Tochter auch die Mutter als adressierte Tanzpartnerin vermuten. Schließlich klafft die besagte Lücke genau unter ihr, unter Isabella, die von den Zeitgenossen als „zehnte Muse“ gepriesen wurde. Diese Leerstelle adressiert aber vor allem die Blicke der Betrachter:innen und lenkt deren Aufmerksamkeit auf jene Größe, die nur sichtbar wird, gerade weil die zehnte Tanzpartnerin fehlt: die Landschaft.

409 Cordes 2017, S. 183.

410 Eine ähnliche These hat Andreas Hauser formuliert. Allerdings interpretiert er den Musentanz als Ganzes als einen Ausdruck der in ihrem Wirken bereits als präsent zu denkenden *harmonia*. Siehe Hauser 2000b, S. 23.

4.3.2 Mantegnas Parnass und seine politische Landschaft

Im Zuge der auf die Venus hin geordneten elaborierten Programmatik des Gemäldes und seinem Status als mythologische Herrscherinnenallegorie kann auch die Darstellung von Landschaft nicht im luftleeren Raum existieren und nur als schmückendes Beiwerk oder bloßes Dekor abgetan werden. Schon die Tatsache, dass der Felsenbogen in seiner Rolle als natürliches Monument eine Symbiose von Herrschaft und Natur andeuten soll, suggeriert, dass die von ihm gerahmte Landschaft eine weitere Bedeutungsebene zu erschließen einlädt (Abb. 44).

Das Gemälde präsentiert dem Publikum eine blühende, fruchtbare Landschaft. Es werden Wiesen und Felder angedeutet, begrünte Hügel, bewaldete Hänge. Von der gestaltenden und bewirtschaftenden Gegenwart des Menschen zeugen nicht allein vereinzelt Darstellungen von Bewohnern (ein Bauer mit geschultertem Rechen, ein Schäfer mit seiner Herde) dieses Landes, sondern auch Häuser, Stadtmauern, Türme und Kastelle sowie ein Gewässer mit einigen Booten samt Hafenstadt. Diese Verknüpfung von Herrscherpaar und Landschaft, von politischem Körper und mythischer Körperlichkeit, von Regieren und Beleben führt die Bildbetrachtung und Bilddeutung ins Feld der politischen Landschaft. Der durch Martin Warnke mit seiner 1992 erschienenen Sammlung exemplarischer Studien in den Aufmerksamkeitsradius der kunsthistorischen Forschung gerückte Gegenstandsbereich bietet weiterführende Anknüpfungspunkte. Es sei mit Blick auf Mantegnas mineralisch-biopolitisches Ensemble eine historische Nuance berührt, die auch bei Warnke behandelt wird.



Abb. 44: Detail aus Abbildung 32

Allerdings wählt Warnke sein Beispiel aus der europäischen Bildgeschichte und politischen Ikonografie des 17. Jahrhunderts. Dabei handelt es sich um eine Zeichnung, die Pietro da Cortona für Papst Alexander VII. anfertigte, um diesem durch die bezwingende Suggestivkraft seiner Darstellung vor Augen zu führen, dass Künstler und Patron ihre Ambitionen im Lichte der Vergangenheit zu betrachten haben, wenn sie die Zukunft durch gemeinsame Projekte und Bauvorhaben langfristig prägen und gestalten wollen (Abb. 45). Die Zeichnung zeigt am rechten unteren Bildrand den seine Pläne dem Papst unterbreitenden Künstler, der mit der ausgestreckten rechten Hand auf einen beinahe den gesamten Hintergrund einnehmenden Berg weist. Aus diesem gewaltigen Bergmassiv wurde eine kolossale Skulptur herausgeschlagen, eine antikisierende männliche Figur mit Lorbeerkranz, die halb sitzend, halb lagernd in den Berg wie in einen weichen elastischen Grund gesunken zu sein scheint, während sie in der linken Hand eine Stadt hält und in der rechten eine Schale, aus der die Bergwasserquelle in einem kaskadierenden Strom herabfließt. Prominenteste Quelle dieses demonstrativen (panegyrischen) künstlerischen Eingriffs in eine Landschaft bildete die in der Vorrede zu Vitruvs Architekturtraktat rekapitulierte Geschichte von Deinokrates von Rhodos, der Alexander dem Großen den Vorschlag unterbreitet, ihn in Gestalt einer riesigen, in den Berg Athos geschlagenen Sitzstatue darzustellen und auf diese Weise seiner Herrschaft ein ewiges Denkmal zu setzen. Sowohl bei Vitruv als auch in der Bezugnahme Lukians auf diese Anekdote verwehrt Alexander aus verschiedenen Gründen diesem künstlerischen Projekt seine Zustimmung.⁴¹¹



Abb. 45: Pietro da Cortona: Papst Alexander VII am Berg Athos, um 1666, Federzeichnung, 36,7 × 26,5 cm, British Museum, London

411 Warnke 1992, S. 110.

So unwahrscheinlich die Bezugnahme Mantegnas auf diese spezifische antike Anekdote auch sein mag, berührt sie doch einen für den Parnass grundlegenden konzeptuellen Rahmen. Mantegna zelebriert die Macht und Herrlichkeit seiner Markgräfin (und seines Markgrafen) im Medium des Steins, denn Stein und Fels beziehungsweise Berg und Quelle, Helikon und Hippokrene, bilden das ästhetische und allegorische Gerüst dieses fürstlichen Porträts. Warnke verweist unter Anführung einer historischen Quelle aus dem 17. Jahrhundert auf eine Pietro da Cortonas Ideenhorizont prägende Bergmetaphorik, die den Herrscher adressiert und biblischer Allegorese entstammt und die hier nur darum zitiert wird, weil sie mit besonderer Klarheit eine bereits im Mittelalter bekannte Grundidentifikation von Fels und Gott, Stein und dauerhafter Herrschaft resümiert:⁴¹²

Die Heilige Schrift spricht die Fürsten als Berge an, die übrigen als Hügel und Täler (Ezechiel 6, 3). Dieser Vergleich enthält viele Bezugspunkte: Die Berge sind die Fürsten dieser Erde, da sie dem Himmel am nächsten und den übrigen Werken der Natur überlegen sind. Die Berge sind auch den Fürsten vergleichbar durch die Freigiebigkeit, mit der ihre großen Eingeweide mit unerschöpflichen Quellen den Durst der Felder und Täler löschen und sie so mit Blättern und Blumen kleiden; dies ist eben auch die einem Fürsten angemessene Tugend. Durch sie, mehr als durch andere, ist der Fürst Gott ähnlich, der ja auch allen immer reichlich schenkt.⁴¹³

Warnke lässt seine Quellenauswertung auf den Befund zulaufen, dass der Berg als „erhabenes Element der Natur [...] für das Fürstenbild aktiviert“ werde und dieses Bild als „Naturbegründung für einen politischen Herrschaftsanspruch und eine Symbiose von Herrschaft und Land“ diene und dass nicht zuletzt aufgrund der dem Berg innewohnenden Quellen und Fruchtbarkeitspotentiale der Fürst als „Verteiler aller Güter der Natur“ in Erscheinung trete.⁴¹⁴



Abb. 46: Detail aus Ambrogio Lorenzetti: Das gute Regiment, 1338 – 1339, Fresko, Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena

412 Siehe zur Motivgeschichte der alttestamentlichen herrscherlichen Felsenallegorie Schmidkunz 2016.

413 Die Worte stammen von Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), spanischer Diplomat und Gelehrter. Zitiert nach: Warnke 1992, S. 111.

414 Warnke 1992, S. 112.

Zwar hat Mantegna das Markgrafenpaar nicht als kolossale skulpturale Natureinschreibungen dargestellt, aber er hat sie womöglich in diesem Sinne gemeint. Ihr im Felsenbogen manifestiertes herrschaftliches Plateau, das ihnen zum einen als Sockel dient, zum anderen als Rahmung eines Ausblicks auf die Früchte ihrer Herrschaft kann durchaus als eine weitere künstlerische Invention Mantegnas betrachtet werden. Es mag an dieser Stelle auch nicht überraschen, wenn man sich beim Stichwort der fruchtbringenden Herrschaft an Ambrogio Lorenzettis Fresko für den *Sala dei Nove* im alten Rathaus in Siena erinnert fühlt und an die dortige (zum Teil allegorische) Behandlung des Themas des guten Regiments. Es soll hier nur ein einziges Detail interessieren, das sich auf der Ostwand befindet. Im Zuge seiner Darstellung des städtischen Lebens unter dem positiven Einfluss der guten Regierung malte Lorenzetti eine Gruppe junger Frauen, neun an der Zahl, die sich an den Händen fassen und einen Reigen tanzen, während sie von einer älteren Dame mit einem Tambourin musikalisch begleitet werden (Abb. 46). Ihre Sorglosigkeit und Freude verdanken sie dem *buon governo*, da nur ein durch Handel florierendes und die Wahrung des Friedens gewährleistendes Gemeinwesen, das durch die Tugenden und das Streben nach Ehre gelenkt wird, solche Ausgelassenheit ermöglicht. Dieses Motiv, das gleichsam einer Ikone der politischen Ikonografie am Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit entstammt, führt erneut zu Mantegnas tanzenden Musen.

Dabei ist es nicht allein der Umstand, dass es sich um neun Tänzerinnen handelt, die zudem einen Reigen vollziehen, der den Vergleich mit Mantegna nahelegt. Hinzukommt, dass es sich bei Lorenzettis Komposition um ein profanes Sujet handelt, das sein Publikum an die fundamentalen Unterschiede zwischen einer guten und einer schlechten Regierung zu gemahnen hatte. Dabei werden nicht ein konkreter weltlicher Herrscher oder ein Herrscherpaar, sondern diverse Prinzipien, Tugenden, Eigenschaften, Verhaltensweisen und Ambitionen thematisiert, die das Gedeihen und das Wachstum des Gemeinwesens fördern. Es ist daher nicht unbegründet, in Mantegnas Version eines politisch-allegorischen Herrscherinnenporträts eingedenk des zentralen Motivs des Musentanzes eine Reminiszenz an Lorenzettis neun tanzende Damen zu vermuten. Wie das Verhalten dieser Frauen sinnbildhafter Ausdruck positiver Effekte der guten Regierung ist, erscheint die choreografierte Anmut von Mantegnas Musen als Ausdruck der Freude der Natur über die Regentschaft der Venus.

Welcher Art auch die Vorgaben Isabellas für den *Parnass* gewesen sein mögen und wie sich exakt die Zusammenarbeit von Paride da Ceresara und Mantegna gestaltet haben mag, der Maler verstand es erneut, nicht allein Vorgaben zu befolgen, sondern sich in den programmatischen Rahmen einer politisierten und allegorischen Parnass-Helikon/Mars-Venus-Ikonografie einzubringen, ihr Form und Eigensinn zu verleihen. Den Schlüssel dazu bildete erneut das Material und seine Dialektik, das Changieren zwischen Stasis und Bewegung, Arretierung und Verflüssigung. Eine morphologische Dramaturgie, die auch in Mantegnas zweitem Gemälde zur Entfaltung gelangt.

