

5. Malerei und Naturphilosophie in Mantegnas Gemälden für das *studiolo* Isabella d'Este

Für eine direkte Beeinflussung Mantegnas durch aristotelische Naturphilosophie, auf der Grundlage der Vermittlung durch den paduanischen Aristotelismus, gibt es keine direkten Belege. Daraus jedoch abzuleiten, es entbehre jeder Grundlage, Beziehungen oder Verwandtschaften zu aristotelischem Gedankengut beziehungsweise zu Perspektiven und Grundfragen der aristotelischen Naturphilosophie in Mantegnas Œuvre am Werk zu sehen, verfehlt gänzlich den Ansatz der hier zu erörternden Fragestellung und Problematik. Es geht im Folgenden nicht darum, zu beweisen, dass Mantegna Aristoteliker gewesen wäre oder elaborierte Kenntnisse der aristotelischen Naturphilosophie besessen hätte, sei es durch eigene Lektüre und Studien oder durch die explizite Belehrung durch Dritte.⁴¹⁵

Dennoch ist zu vermuten, dass Mantegnas Malerei und ihr morphologisches Universum, Tendenzen und Empfänglichkeiten der oberitalienischen Gelehrtenkultur für bestimmte Themen, Fragen und Ideen aufgegriffen hat, auch ohne dezidierte Kenntnis von deren Ursprung zu besitzen. Entscheidender noch als die *stillen Wege* einer wie auch immer gearteten Vermittlung von naturphilosophischem Gedankengut ist der Umstand, dass Mantegnas künstlerisches Schaffen vor dem Horizont seiner eigenen Zeitgenossenschaft, seiner Fragen an das Material und an das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, Kunst und Natur, philosophische Ideen zu antizipieren vermochte. Im Falle Mantegnas bedeutet das, eben jene Merkmale seiner Materialinszenierungen, seiner konzeptionellen Entscheidungen zum Bildaufbau und seiner narrativen Strategien zu erörtern, die ein Verhältnis von Materie und Natur implizieren, eine Auffassung von Produktivität, Gestaltung und Genese, von Werden und Vergehen, von den Relationen zwischen dem Belebten und Unbelebten, die Ähnlichkeiten zu Beobachtungen und theoretischen Überlegungen des Aristotelismus seiner Zeit aufweisen.

Das heißt, es gilt im Folgenden darzulegen, inwiefern sich Mantegnas Malerei gewisser Aspekte von Wirklichkeit, Natur und Materialität in einer Weise angenommen hat, die aristotelisch anmutet, ohne zwangsläufig programmatische und reflektierte Beziehungen zum oberitalienischen

415 Einen Überblick zu den Dichtern und humanistischen Gelehrten, zu denen Mantegna Kontakte unterhielt, geben Chambers/Martineau/Signorini 1992. Ein allgemeines Porträt des humanistischen Umfeldes in Padua und Mantua zeichnet Constable 1937. Zur Frage von Lektürezugängen und (u.a. fremdsprachlichen) Bildungsoptionen von Künstler:innen in der Frühen Neuzeit siehe jüngst Dressen 2021.

Aristotelismus des Quattrocento, vor allem jenem der Schule von Padua, zu unterhalten. Dabei ist es auch nicht der eine, genuin aristotelische Gedanke, der sich in Mantegnas Werk wiederfinden ließe, sondern eher eine allgemeine Aufmerksamkeit für und Sorgfalt bei der Betrachtung der Natur und der materiellen Welt, ihrer Verwobenheit und gegenseitigen Bedingtheit. Mantegnas Malerei ist ein Beispiel dafür, wie Kunst in einer (kultur)historischen Schwellensituation ihre eigenen Themen und Zugriffe (er)findet und sich als Medium philosophischer Reflexion mit eigener epistemischer Autorität zu konstituieren beginnt, ohne dabei in einer sklavischen, auf Illustration angelegten Abhängigkeit von der Textkultur und damit von einem humanistischen Primat des geschriebenen Wortes zu verharren.⁴¹⁶ In der Malerei Mantegnas kündigen sich ideengeschichtliche und ästhetische Weichenstellungen an, die erst in den folgenden Jahrhunderten zu expliziter Diskursivität und programmatischer Relevanz durchbrechen werden. Aus dieser Perspektive soll Mantegnas Malerei auf ihren latenten, künstlerisch antizipierten und generierten *Aristotelismus* hin befragt werden, ihren Blick auf das Verhältnis von Natur und Materie.

⁴¹⁶ Als programmatischer Repräsentant und prominentestes Symptom dieser intellektuellen Selbstermächtigung und universalen curiositas und Ambition der Malerei, auch und gerade in Differenz zu einer anti-empirischen Gelehrtenkultur, ist immer noch Leonardo da Vinci zu betrachten. Zu den experimentellen und analytischen Erkundungen der natürlichen Welt, ihrer Kräfte, Strukturen und Prinzipien im Werk Leonardos siehe Reinhardt 2018, S. 141 – 194 sowie Fehrenbach 2019.

5.1 Mantegnas changierende Texturen und das Phänomen des Werdens in *De generatione et corruptione*

Zu den für den hier infrage stehenden Zusammenhang interessantesten Aussagen in Aristoteles' Schrift *De generatione et corruptione* zählen jene Argumentationsstränge und Aporien, die sich den Phänomenen der Bewegung, der Mischung und der Berührung im Kontext des Werdens und Vergehens widmen.

Es zählt zu den herausragenden Alleinstellungsmerkmalen dieser kleinen, jedoch inhaltsreichen Schrift, die in der Philosophiegeschichte, nicht zuletzt in den naturphilosophischen Diskursen sowie in der Aristoteles-Forschung, kaum Beachtung gefunden hat, dass Aristoteles in ihr nicht vorrangig Dinge und Seiendes als je und je Werdendes und Vergehendes thematisiert, sondern Werden und Vergehen als Vorgänge, als „Wege und Passagen zur Substanz bzw. von ihr weg“⁴¹⁷ analysiert. Werden und Vergehen behandelt Aristoteles nicht als Nachgeordnetes, sondern als den Dingen und Seienden Vorgeordnetes. Diese Vorgänge bringen substantiell Seiendes hervor. Sie sind die Vorgänge, die allem zugrunde liegen, ohne selbst einer substantziellen Grundlage zu bedürfen. Gegenüber allem Werdenden oder Vergehendem sind das Werden schlechthin und Vergehen schlechthin keiner Veränderung und keinem Wachstum unterworfen. Für Aristoteles gibt es keine ewigen Substanzen, die allem Werdenden zugrunde liegen, sondern allein diese Vorgänge. Er entwickelt den leitenden Grundgedanken, „daß das, was radikal neu entsteht, aus Nichtseiendem zu werden habe und das, was vollkommen vergeht, komplett ins Nichtseiende verstoßen wird.“⁴¹⁸

Im dritten Kapitel des Ersten Buches formuliert Aristoteles die Frage, wie es denn sein könne, dass Seiendes, das unweigerlich Wandel, Verfall und Auflösung unterliege und demzufolge schwinde, nicht schon längst aufgebraucht sei, „wenn doch dasjenige begrenzt war, woraus jegliches Werdende wird.“⁴¹⁹ Nachdem Aristoteles die Vorstellung einer unendlichen Teilbarkeit verworfen hat, gibt er dem Leser erneut fragend zu bedenken, dass die Kontinuität des Werdens auf der Kontinuität des Vergehens gründen könne, „weil das Vergehen des einen das Werden des anderen ist und das Werden des einen das Vergehen des anderen, daß der Wandel notwendigerweise unaufhörlich“⁴²⁰ sei. Damit geht es um nichts Geringeres als das Verhältnis von Sein und Nichtsein. Aristoteles' Theorie lässt deutlich werden, dass für ihn keine fundamentale und unüberbrückbare Kluft zwischen Sein und Nichtsein besteht.

417 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, UWuV, S. 88.

418 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, UWuV, S. 202.

419 Aristoteles, *De gen. et cor.*, I, 318a5.

420 Aristoteles, *De gen. et cor.*, I, 318a5.

Im zweiten Buch wird die Bildung beziehungsweise Erzeugung von anderem aus anderem behandelt, wobei die Materialursachen im Kontext der Vier-Elementen-Lehre erörtert und jene Grundstrukturen der Materie benannt werden, welche die Entstehung von komplexen Konfigurationen von Materie aus einfachen Bestandteilen ermöglichen.⁴²¹ In diesem Zusammenhang wird eine bemerkenswerte Überlegung vorgetragen, nämlich die Möglichkeit einer Entstehung von Lebendigem aus Unbelebtem, „freilich nicht als Theorie der Evolution“, wie Thomas Buchheim sehr richtig herausstellt, sondern als „Theorie der Konfiguration von geeigneter Materie, so daß Form und damit neue Funktionen von ihr Besitz ergreifen.“⁴²²

Aristoteles' Denken befasst sich mit der Prozesshaftigkeit der Natur und den Vorgängen, die alles substantiell Seiende in seinen konkreten Gestalten und Funktionen hervorbringen und bedingen, und die als die ihrerseits von Veränderung und Wachstum unberührten, ewig tätigen Impulsgeber keine separaten Entitäten bilden, sondern zugleich und ineinander existieren. Das Werden schlechthin und das Vergehen schlechthin folgen nicht aufeinander, stattdessen bilden sie ein Sein und Nichtsein korrelierendes Zugleich, eine unauflösliche Dynamik und Ökonomie der konstitutiven Vorgängigkeit.

Die Janusköpfigkeit der Natur findet in ihren zugrundeliegenden ontologischen Prinzipien ihre Entsprechung. Des Einen Werden ist des Anderen Untergang. Jedes Werden ist ein Verbrauchen und jenes, das verzehrt und auflöst, schafft dadurch die Grundlage für Wachstum. Mehr noch: das Abbauen ist ein Aufrichten, das Entstehende eine Demonstration des Niedergangs in unaufhebbarer Kontinuität. Sein und Nichtsein sind die zwei Seiten derselben Medaille. Daher konstatiert Aristoteles:

Man braucht aber nicht einmal ein Problem daraus zu machen, warum etwas wird, obwohl ständig Dinge verlorengehen. Denn so, wie man vom Vergehen schlechthin spricht, wenn etwas ins Unwahrnehmbare und d.h. ins Nichtsein entschwindet, so sehr sagt man dann auch, es *entstehe* schlechthin aus dem Nichtsein, wenn aus Unwahrnehmbaren. Sei es nun, daß man das Zugrundeliegende für etwas Seiendes nehme oder nicht, so *wird* das Betreffende doch aus Nichtseiendem. So daß es gleichermaßen sowohl aus Nichtseiendem wird wie auch in das Nichtseiende vergeht. Also hört es einleuchtender Weise nicht auf, denn das Werden ist ein Vergehen des Nichtseienden, das Vergehen aber ein Werden des Nichtseienden.⁴²³

Deshalb besteht Aristoteles auch auf dem fundamentalen Unterschied zwischen Werden und Veränderung. Das Entstehen kommt aus dem schlechthin Nichtseienden, da es im Vorgang des Werdens auf kein Zugrundeliegendes zurückgreifen kann, sondern seine Grundlage im Vorgang des Werdens besitzt, wohingegen in der Veränderung die zugrundeliegende Substanz erhalten bleibt.

421 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, *De gen. et cor.*, S. XX. Hervorhebung im Original.

422 Aristoteles, *De gen. et cor.*, I, 319a8-319a26.

423 Aristoteles, *De gen. et cor.*, I, 319a8-319a26.

Aristoteles' kleine Schrift steht dabei an einem Wendepunkt der Rezeption der aristotelischen Naturtheorie am Ende des 15. Jahrhunderts. So bemerkt Thomas Leinkauf:

In der Schule von Padua-Bologna findet anscheinend gegen Ende des 15. Jahrhunderts, mit Sicherheit jedoch zu Beginn des 16. Jahrhunderts, ein grundlegender Wechsel statt, der den Primat, der die Physiklektüre und -kommentierung traditionellerweise innehatte, ablöst durch den Primat der späteren Schriften, vor allem durch *De generatione et corruptione*, *De motu animalium* und den *Parva naturalia* [...]. In der Schrift *De generatione et corruptione* [...] ist zunächst Gegenstand der ‚möglicherweise wahrnehmbare Körper‘ (*corpus potentia sensibile*) als fundamentales Objekt der Sinneswahrnehmung, dann aber auch, ein Hauptproblem, der Oxforder und Pariser Schule, das Verhalten der Form (*forma*) bei Prozessen des Entstehens und Vergehens oder der qualitativen und quantitativen Veränderung (bleibt, wenn eine Elementarform, wenn sie innerhalb eines gemischten Seins bestand hat, diese auch dann bestehen, wenn dieses Sein vollständig *reduziert*, *remissum*, ist?).⁴²⁴

Aristoteles' Schrift wurde erstmals im Rahmen der großen von Aldo Manuzio verantworteten griechischen Werkausgabe ediert und erschien zwischen November 1495 und Juni 1498 in Venedig.⁴²⁵ Zu einer punktuellen Kenntnisnahme einiger Themen und Theoreme dieser aristotelischen Schrift respektive der aristotelischen Naturtheorie hätte Mantegna aller Wahrscheinlichkeit nach vornehmlich durch Giovanni Marcanova gelangen können, der zuerst in Padua und später in Bologna als Dozent für Naturphilosophie tätig war.⁴²⁶ Zum Zeitpunkt seines Todes im Jahr 1467 bildete noch die Kommentierung der Physik das Zentrum der europäischen Aristoteles-Rezeption. Dem Verzeichnis der in seiner Bibliothek befindlichen Schriften ist sowohl ein umfängliches Interesse an der Philosophie des Aristoteles und seiner scholastischen Kommentierung als auch eine humanistisch-antiquarische Leidenschaft an den Fragen seiner Zeit zur Antike zu entnehmen. So konstatiert Maria Cristina Vitali:

Mettere infatti in rilievo che, in un'epoca in cui il mondo umanistico e il mondo scolastico si raffrontavano aspramente come due antitetiche concezioni della realtà e dell'uomo, il Marcanova abbracciava tanto gli interessi di un filosofo scolastico, quanto quelli di un antiquario, significa implicitamente ammettere di trovarsi di fronte ad una personalità singolare.⁴²⁷

Was seine Beschäftigung mit der aristotelischen Philosophie betrifft, besaß Marcanova beispielsweise sowohl Abhandlungen und Aristoteles-Kommentare des Albertus Magnus zur naturphilosophischen Seelenlehre, zur Ethik und Meteorologie als auch den Kommentar Avicennas zu *De animalibus*, Thomas von Aquins *Questiones in Aristotelis de anima* sowie die *Expositio in*

424 Leinkauf 2017, S. 1421 – 1422. Hervorhebungen im Original.

425 Zur philologisch-kritischen Diskussion der für die verlorene Hauptdruckvorlage Manuzios infrage kommenden Quellen siehe die detaillierte Rekonstruktion der Überlieferungsgeschichte von *De generatione et corruptione* bei Rashed 2001, S. 311 – 314.

426 Zur akademischen Laufbahn sowie zu den humanistischen Studien und Netzwerken Marcanovas siehe Barile/Clarke/Nordio 2006, S. 177 – 214 und Barile 2011, S. 49-78. Zu dem sich in Marcanovas Bibliothek abbildenden Spektrum philosophisch-humanistischer Interessen siehe Vitali 1983.

427 Vitali 1983, S. 131.

de anima und die *Summa totius philosophiae naturalis* des Paolo Veneto. Hinzukommen Kompilationen aristotelischer Werke wie eine Handschrift des Titels *Aristotelis opera plurima* oder Abschriften von *De caelo et mundo*, der Physik und eben auch ein Kommentar des Aegidius Romanus, Schüler des Thomas von Aquin, zu *De generatione et corruptione*.⁴²⁸

Somit bildet Marcanova eine der wahrscheinlichsten Optionen, wenn es um die Frage geht, wie Mantegna als Künstler mit der Ideenwelt des oberitalienischen Aristotelismus in Berührung gekommen sein könnte.⁴²⁹ Das Zentrum ihres geistigen Austausches wird jedoch nicht die aristotelische Philosophie gebildet haben, da es vor allem Marcanovas epigrafische und antiquarische Studien waren, die das gemeinsame Interessenfeld definierten. So widmete Marcanova dem befreundeten und geschätzten Maler seine 1465 fertiggestellte *Collectio antiquitatum*, zu der ihr gemeinsamer Freund Felice Feliciano diverse zeichnerische Beiträge beigezeichnet hatte.⁴³⁰ Feliciano, Dichter alchemistischer Sonette, Epigrafiker und Kalligraf, widmete seinerseits Mantegna im Jahr 1463 seine Sammlung antiker Inschriften (*Epigrammata*).⁴³¹ Als lebendiger Ausdruck ihrer geteilten Antikenbegeisterung gilt die zweitägige Exkursion der Freunde an das Südufer des Gardasees im September 1464, während derer sie sich dem Studium von antiken Ruinen und Inschriften sowie deren Dokumentation widmeten. Im Zuge dieser gemeinsamen Unternehmung sollen sie es nicht bei dieser dokumentarischen Studienaktivität belassen, sondern sich selbst als antike Konsuln und Imperatoren kostümiert haben.⁴³²

So grundlegend das Inschriftenstudium und die Gespräche über antike Kunst- und Bauformen, Poesie und Alchemie innerhalb der Konstellation Mantegna-Marcanova-Feliciano zu veranschlagen sind,⁴³³ ist ein Austausch über die Sichtweisen antiker Philosophen auf die Natur als Gegenstand der Analyse, Betrachtung und Nachahmung ebenfalls denkbar. Schließlich werden Felicianos eigene alchemistische Interessen ihrerseits eine Reaktion und Kommentierung vonseiten des Mediziners und Dozenten für Naturphilosophie angeregt haben. Warum sollte ein Gelehrter wie Marcanova ausgerechnet sein eigenes offizielles Unterrichts- und Studienfeld gänzlich unerwähnt lassen? Bot sich doch Mantegna durch seine Freundschaft mit Marcanova eine der nicht eben häufig anzutreffenden Möglichkeiten, etwas über antike philosophische Naturkonzeptionen zu erfahren, um sich auf diese Weise der bewunderten Antike und ihren geistigen Horizonten näher zu wähen. Es fällt schwer zu glauben, dass Mantegna, der in so vielen Aspekten mit detaillierten und facettenreichen Erkundungen antiker Themen und Stoffe befasst war, an einem solchen Gespräch kein Interesse gehabt haben sollte, gerade auch wenn man bedenkt, wie sehr er sich als Maler seiner

428 Vitali 1983, S. 148, Nr. 12, Nr. 15, Nr. 17, Nr. 18, Nr. 29, Nr. 50, Nr. 60, Nr. 67, Nr. 22, Nr. 24, Nr. 27; Marc., lat. VI, 15 (2807), Marc., lat. VI, 19 (2487), Marc., lat. VI, 21 (2461), Marc., lat. VI, 23a (2662), Marc., lat. VI, 55 (2665), Marc., lat. VI, 123 (2464), Marc., lat. VI, 158 (2531), Marc., lat. VI, 170 (2563), Marc., lat. VI, 33 (2462), Marc., lat. VI, 37 (2663), Marc., lat. VI, 47 (3464).

429 Zu den jeweiligen Umständen und Gelegenheiten der Begegnungen zwischen Marcanova und Mantegna siehe die Belege und Indizienverweise bei Barile 2006.

430 Zu Marcanovas und Mantegnas jeweiligen Darstellungsabsichten respektive Inszenierungsinteressen bei der (Re-)Konstruktion der Antike im Feld künstlerisch-antiquarischer Imagination siehe Trippe 2010.

431 Siehe zu den alchemistischen Dichtungen Felicianos Welles 1982; hinsichtlich seiner humanistisch-antiquarischen Aktivitäten und Netzwerke im Umfeld des Cyriacus von Ancona siehe Mitchell 1961.

432 Die Beteiligung Marcanovas an dieser Exkursion ist nicht eindeutig belegt. Felicianos Exkursionsbericht ist lediglich die Teilnahme eines Giovanni Antenoreo zu entnehmen. Der Spitzname verweist auf einen paduanischen Kontext. Chambers/Martineau/Signorini 1992, S. 17 vermuten, dass es sich um Giovanni da Padova handeln könnte, einen Ingenieur in den Diensten der Gonzaga. An dem Ausflugszug nahm ebenfalls der humanistisch gebildete Maler Samuele da Tradate teil.

433 Grandi 2010.

privilegierten sozialen Position bewusst gewesen sein muss, vertrauten und auf gegenseitiger Wertschätzung basierenden Umgang mit einem Universitätsdozenten pflegen zu können.

Die Verbindungen dieser kleinen Schrift des Aristoteles und ihrer oberitalienischen Rezeption zu Mantegnas Werk bleiben zwar auch vor dem Hintergrund des Kontaktes zu Marcanova hypothetischer Natur, werfen aber dennoch ein erhellendes Licht auf seine Material- und Formsensibilität, die gerade dort zutage tritt, wo geformte und ungeformte, also durch menschliche Eingriffe gestaltete und naturwüchsige Objekte in transitorischen Formzonen konstelliert werden. Wie ließe sich dieser aristotelisch anmutende Zug erläutern? Wohl am Ehesten hinsichtlich der grundsätzlichen Aufmerksamkeit für die teils sehr ähnliche(n) Dynamik(en) einer Durchdringung oder Korrelation zwischen Belebtem/Beseeltem und unbelebter/unbeseelter Welt, das heißt hinsichtlich von Berührungspunkten zwischen einer philosophischen und einer künstlerischen Betrachtung und Interpretation der Natur als einer Grenzüberspielerin und unablässig wirk-samen Bühne von Metamorphosen und Transformationen. Was die aristotelische Philosophie in ihrem Ansatz der Naturbetrachtung von der platonischen unterscheidet und eben als den Materialerkundungen Mantegnas symptomatisch verwandte Sensibilität betrachtet werden kann, ist die theoretisch-empirische Durchdringung und Wahrnehmung der Natur als eines Schauplatzes von Transitionen, die durch Zweckursachen angestoßen werden.

Aristoteles befasst sich darum mit dem Phänomen der Bewegung, die von ihm als ein von Übergängen geprägter Prozess gedacht wird. Sie vereint unterschiedliche Zustände, denn zum einen ist sie selbst ein Seiendes, zum anderen ist sie als Akt des Seins noch unvollendet.⁴³⁴ Damit ist Bewegung ein Übergangsprozess, der Anteil am Möglichen sowie am Wirklichen hat, Nicht-mehr-Seiendes und Noch-nicht-Seiendes korreliert, weshalb das Bewegte durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Zustände bestimmt ist. In gewisser Hinsicht liegt es nur potentiell vor, in anderer ist es jedoch bereits aktuell respektive verwirklicht.

5.1.1 Das Steinerne und der Stein: *dynamis* und *energeia* als Konstituenten einer morphologischen Dramaturgie des zum Leben erwachenden Steins

Aristoteles' naturphilosophisches Denken verknüpft die systematische Erfassung (und Definition) der Qualitäten der belebten und der unbelebten Welt mit dem Befund einer lebendigen Kommunikation zwischen den Seinsprinzipien der Materie auf der Grundlage potentieller und aktueller Vermögensbildungen und Wirklichkeitsressourcen. Die Natur ist der prozessuale Vollzugsraum, in dem die Interaktionen der *wirkenden* und *leidenden* Stoffe sowie der Kreislauf der elementischen Transformationen auf- und abtreten.

434 Seidl 2010, S. 203.

Die aristotelische Unterscheidung zwischen *dynamis* und *energeia* entspricht der Unterscheidung zwischen zwei Wirklichkeiten, durch die der Prozess der Transition bedingt ist. Die Natur ist der zentrale Transitionsprozess, durch den Möglichkeit in Wirklichkeit überführt wird, der allerdings selbst noch unvollendet ist. Die erste Wirklichkeit ließe sich als Besitz eines Vermögens (*dynamis*) im Unterschied zur Ausübung eines Vermögens (*energeia*) definieren,⁴³⁵ während der Begriff der *kinesis* den Erwerb eines Vermögens bezeichnet. Aristoteles propagiert einen Primat der Aktivität und des Vollzugs in Hinsicht auf die Frage nach dem Wesen der Natur. Finale Vollendung und Verwirklichung der Natur vollziehen sich als *energeiai*, das heißt als Tätigkeit(en).

In Mantegnas Materialszenarien tritt zum Aspekt des sorgfältigen und glaubwürdigen morphologischen Zitats, der Nachahmung antiker Materialien und Handwerkskunst als historischen Praktiken, wie sie von Arnold Esch mit Blick auf Mantegnas gemaltes historisch vernarbtes Mauerwerk dargelegt wurden,⁴³⁶ ein weiterer Aspekt hinzu, der im semantischen Feld von *dynamis* und *energeia* verortet werden kann. Es handelt sich um das Vermögen des Steinernen, Trockenem, Harten und Spröden im Unterschied zu den eher fluiden Szenarien ihrer entfalteten Prozessualität, der Ausübung ihres Vermögens.

Es sei hier bewusst vom Steinernen und nicht vom Stein im Sinne eines konkreten, für sich vorkommenden Materials die Rede und zwar aus dem Grund, weil Mantegna nicht allein steinerne Objekte und deren Materialität imitiert, sondern ebenso Kleidung, Ornamente, Werkzeuge, Landschaften, Pflanzen sowie menschliche und tierische Körper und Physiognomien als an der Idee des Steinernen partizipierend darstellt. Will man verstehen, was Stein als Dispositiv bedeutet, muss man bedenken, dass Mantegna nicht nur reale oder fiktive Steinsorten malt, sondern vom Steinernen her die Materialität der Dinge und Wesen im Bild entwirft und *porträtiert*.

Daher besteht der Reiz und die nachhaltige Faszination der Malerei Mantegnas zu einem wesentlichen Teil darin, dass ihre Lebendigkeit, ihr Detailreichtum und die Intensität ihrer Figurenpräsenz gerade aus der künstlerisch-strategischen Allgegenwart einer Versteinerung herrühren, die zurück in die Verlebendigung strebt. Mantegnas Figurenauffassung mag von der antiken Reliefkunst abgeschaut sein, ihre *dynamis*, vor allem ihr Vermögen, Textur als narrative Instanz zu etablieren, ihr innerbildliches Springen über materielle und mediale Grenzen hinweg, basiert auf einem Kippen dieses Effektes. Nicht die Erstarrung der Figur und ihr hieratisches Zurschaustellen antiker Souveränität und Kunstschönheit markiert die *energeia* oder das *telos* seiner Malerei, sondern die Möglichkeit des zum Leben erwachenden Steins.

Mantegnas Malerei erweckt den Eindruck, als habe sie sich der Idee des Steins als eines transitorischen Feldes der Natur, einer spezifischen Matrix und Äußerungsform ihrer unablässig wirksamen, schöpferischen Eigentätigkeiten angenommen. Mantegnas Materialinszenierungen sind gerade dort von aristotelisch zu nennender Raffinesse, wo sie aus dem Elementischen zu argumentieren scheinen, um Potentiale und Verbindungen zwischen scheinbar Verschiedenem darzulegen oder zumindest anzudeuten. Hierin sind vor allem Aristoteles' Bemerkungen zum

435 Müller 2006a, S. 25.

436 Esch 1984.

Trockenen, Harten und Spröden erhellend, die in *De generatione et corruptione* durch seine Ausführungen zu den vier Elementen vorbereitet werden, die untereinander wirkungs- und leidensfähig sind, sich zu mischen und ineinander zu verwandeln vermögen.⁴³⁷

Die ihnen zukommenden Qualitäten bestimmt Aristoteles in Hinsicht auf ihre jeweilige Wirkungs- und Leidensfähigkeit. Ist nass „das durch eigene Grenzen Unbestimmte, doch Geschmeidige für sie“, zeichnet sich trocken eben dadurch aus, „das zwar Scharfumrissene durch eigene Grenze, jedoch Ungeschmeidige“ zu sein.⁴³⁸ Demzufolge ist hinsichtlich seiner graduellen Eignung zur Füllung das Dünne dem Nassen, das Dicke dem Trockenem wie in einer Abstammungslinie zuzuordnen. „Hinwiederum das Leimige“, fährt Aristoteles fort, „ist vom Nassen (denn leimig ist Nasses in bestimmter Beschaffenheit, wie z.B. Olivenöl), das Spröde aber vom Trockenem; denn spröde ist das völlig Trockene, so daß es auch erstarrt ist durch das Fehlen von Nässe.“⁴³⁹

Die Konzeptualisierung der Qualitäten des Trockenem unter dem Aspekt seines Beraubtseins beziehungsweise seines Grades der Erstarrung durch Mangel an Nässe und Geschmeidigkeit lässt sich auch als Charakteristikum der Topografien Mantegnas identifizieren. Doch bei Mantegna unterhalten die mineralischen Strukturen und ausgezehrten Böden nach wie vor Beziehungen zu den dynamischen Eigenschaften der Nässe oder Feuchte. Die Lebendigkeit der Fels- und Steinlandschaften rührt nicht zuletzt daher, dass es der Maler versteht, dem Erstarrten die Anmutung des einstmaligen Bewegten und zu neuem Leben Erwachenden zu verleihen. Dies gelingt ihm, indem er den Stein formal nicht isoliert und als das ganz Andere der übrigen belebten Natur darstellt, sondern ihn Spuren des Wachstums, der Veränderung und Berührung zur Schau tragen lässt und ihn buchstäblich flächendeckend als Dispositiv einsetzt. Genauer gesagt, muss es nicht immer Steinmaterialität sein. Es geht vielmehr um die leitmotivisch und stilbildend umgesetzte Formkraft des Trockenem, Hartem und Sprödem, seinen geistigen und künstlerischen Entwurf als Träger einer revitalisierenden Latenz.

In einer anderen Hinsicht lassen sich die „ruhigen, klaren Bildräume und monumentalen Figuren Mantegnas“⁴⁴⁰ besonders fruchtbar im Kontext des Verhältnisses von dynamis und *energeia* betrachten. Diese Behauptung mag irritieren, da die stark auf skulpturale und statuarische Effekte bedachte Figurenzeichnung und Oberflächenbehandlung, das würdevoll Unbewegte, seit Vasaris Schilderung der Squarcione-Kontroverse gleichsam topisch geworden ist und zur Charakterisierung von Mantegnas Antikenpathos bis heute herangezogen wird.

Mantegnas Malerei ist hinsichtlich ihres inszenatorischen Credo von aristotelischer Radikalität und Konsequenz. Alles wird Stein, damit alles als Triumph des Lebens in seiner Würde, Schönheit und Souveränität eben auch als Triumph der Malerei erscheinen kann. Vom antiken Stein zu lernen, heißt für Mantegna die Textur als Akteur zu begreifen. Als Maler vom Stein zu lernen, erfordert zudem, ihm nicht nur etwas abzuschauen, sondern ihm auch etwas zu verleihen. Das har-

437 Aristoteles, *De. gen. et cor.*, II, 329b.

438 Aristoteles, *De. gen. et cor.*, II, 329b.

439 Aristoteles, *De. gen. et cor.*, II, 330a.

440 Altcapenberg 1995, S. 58.

te Lineament, die Allgegenwart des *relievo* bei der Darstellung belebter und unbelebter Körper, wird aufgefangen und modifiziert durch eine zarte, weiche Auffassung von Materialitätsgrenzen, die von innen nach außen dringt. In den folgenden exemplarischen Werkanalysen sollen diese Aspekte eines organischen Subtextes der Formauffassung und der Materialinszenierung thematisiert werden, deren bevorzugtes narrativ-strategisches Instrument die Andeutung von Latenzen, Übergängen und Verwandtschaften ist, die das Unbewegte mit dem Bewegten, das Leblose mit dem Lebendigen, das Gewachsene mit dem Geschaffenen verbindet. Bevor der Fokus der Analyse auf Mantegnas Gemälde *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* gerichtet werden soll, gilt es ein paar weitere fruchtbare Steinzonen in seinem Oevre zu thematisieren.

5.1.2 Der steinerne Garten von Gethsemane

In den Gethsemane-Darstellungen dominiert die dramaturgisch klug kalkulierte, szenische Verschränkung von Steinwüste und städtischer Architektur. In der Londoner Version ist der Garten ein Ödland, eine Feste der Verzweigung und der Einsamkeit, in der Christus von den schlafenden Jüngern mit seinen Ängsten allein gelassen vom blanken Fels *umspült* und erhoben wird (siehe Abb. 102). Es ist eine steinerne Insel, ein Hybrid aus Betbank und Altar.

Mantegna hat Christus, der kniend und betend den die Leidenswerkzeuge präsentierenden Engeln zugewandt ist, im Hintergrund einen spiralförmig sich gen Himmel schraubenden Kalvarienberg zugeordnet. Man muss hier von einer Zuordnung sprechen, denn zu augenfällig ist die kompositorisch gewollte Nähe und die dadurch implizierte Analogisierung der Vertikalen des Oberkörpers Christi und jener des mineralischen Objektes. Dieser Berg ist der Ort, zu dem Christus sein Kreuz tragen und auf dem er gekreuzigt werden wird. Noch fehlen auf ihm die drei Kreuze, die sich beispielsweise in einer *Pietà Cosmè Turas* bereits im Hintergrund auf ihm erheben und keinen Zweifel an der Identität des Ortes aufkommen lassen (Abb. 47). Ausgezehrt und unwirtlich sind die Gethsemane-Landschaften Mantegnas, vor allem ihre Felsenbühnen. Doch zeigt der Maler diesen harten, trockenen Boden nicht als gänzlich toten, sondern hinterlegt, wie im Falle seines Gethsemane-Gemäldes aus den späten 1450er Jahren, Indizien für seine latente Fruchtbarkeit und die Möglichkeit einer Rückkehr respektive Erneuerung des Lebens (Abb. 48). Bei diesen Indizien handelt es sich um die Früchte tragenden schlanken Bäume, welche die Figur des Betenden rahmen. Es sind Zitronen und Orangen, Symbolfrüchte (und -farben) der Auferstehung und des Segens der Fruchtbarkeit.⁴⁴¹ Fels und Baumwuchs bezeugen die Ankündigung der unvermeidlichen Passion durch den Engel, der den Kelch herbeiträgt und es ist weder ein Zufall noch allein aus der ikonografischen Darstellungskonvention begründbar, dass Mantegna auf sie zurückgreift. Mag die Auferstehungssymbolik die Auswahl der Früchte vorgegeben haben, so verleiht Mantegna dem Thema doch erst durch seine spezifische Gestaltungsweise eine unverwechselbare Anmutung. Der Baum an der rechten Bildseite ist direkt am Felsenaltar platziert. Mantegna will

⁴⁴¹ Vogel 2014, S. 51.

darauf hinweisen, dass dieser Baum in unmittelbarer Nähe zu dem durch seine auffälligen, kubischen Segmente anteilig wie skulptiert erscheinenden Objekt gewachsen ist und diesem Boden, dem auch der Stein zugehört, genug ernährende Säfte abgewinnen konnte, um sich entwickeln zu können. Es sind auch nicht ein paar kümmerliche Zitronen, die er trägt, sondern große und schwere, umgeben vom dichtem Blattwuchs, der ebenfalls von vollem satten Wachstum kündigt, nicht zuletzt im Verhältnis zu dem schmalen Baumstamm, der diese Fülle durch die Aufnahme der Nährstoffe hervorzubringen vermochte.

Diese unwahrscheinliche, üppige Fruchtbarkeit wird erst durch den Kontrast zum umgebenden kargen Felsland offensichtlich. Dass Christus selbst in ein grünes Übergewand gehüllt ist und



Abb. 47: Cosmè Tura: Pietà, 1460, Tempera und Öl auf Holz, 47,7 × 33,5 cm, Museo Correr, Venedig

auch das Gefieder des Engels diesen Farbton aufweist, betont eigens die im Gethsemane-Thema angelegte Ambivalenz aus nahendem Schmerz und Leiden, der Passion und dem Heilstod am Kreuz, der schließlich zu Erneuerung und Freiheit führen wird. Das religiöse Bildsujet, vor allem die Passionsikonografie, bietet ein breites Spektrum an ambivalenten Materialinszenierungen und Materialsymboliken, die beides auszudrücken vermögen: den Tod und das Leben beziehungs-



Abb. 48: Andrea Mantegna: Christus am Ölberg, 1459, linke Predellatafel des San Zeno-Altarbildes, Tempera auf Holz, 71,1 × 93,7 cm, Musée des Beaux-Arts, Tours

weise die Fruchtbarkeit, die aus dem Sterben entspringt.⁴⁴²

Für Mantegnas Bilderfindungen und Materialästhetiken, und dies gilt ebenso für viele seiner Zeitgenossen, zählt jedoch nicht allein das, was durch exegetische Traditionen und Allegoresen vorgegeben und legitimiert ist. In diese für sich genommen statischen Materialallegoresen führen die Maler ihre eigene Auffassung des Stoffes ein und prägen sie um zu Sinnbildern und Reflexionsräumen ihrer Kunst.⁴⁴³ Mantegnas Kunst ist eine Kunst der Emanation und Latenz, der Erweckung des Steins zu neuem Leben und dies eben nicht im Medium der Skulptur, sondern im Medium der Malerei, die wiederum in mehr als nur metaphorischer Hinsicht eine Kunst auf der Basis von Verflüssigung, Mischung und Verhärtung ist.⁴⁴⁴ Ihr Schöpferum bedarf der Anfertigung und Beschaffung von Pigmenten, die gemahlen, mit Bindemitteln versehen und gemischt werden müssen, um die materielle, fluide und damit formbare Grundlage ihrer Gestaltungen auf der Leinwand zu bilden. Aristotelisch gesprochen: ihrer Überführung von Materialursachen in Formursachen. Hinsichtlich des Aktes der Mischung ist dabei die von Aristoteles thematisierte Unterscheidung zwischen der Mischung und dem Mischbaren von Interesse.

Leitend ist die Grundfrage, ob es tatsächlich Mischung gibt oder ob es sich dabei um eine Täu-

442 Zur Auffassung des Kreuzes als (paradiesischem) Lebensbaum siehe Pfnür 1999; zum ikonografischen Variantenreichtum der Lebensbaumsymbolik in der mittelalterlichen europäischen Buchmalerei siehe Mazal 1988. Zu den Bildmotiven, Metaphern und Exegesen von Lebensbaum und Lebenswasser in altorientalischen Mythen siehe Wünsche 1905 sowie Winter 2005.

443 Siehe hierzu die exemplarischen Studien zur Auffassung der abendländischen Malerei als einer der Gattung des Dramas respondierenden Kunstform, ihre Erschließung von Bildbühnen und ihr *visibile parlare* bei Nagel 2009, S.15–75, S. 260–262.

444 Siehe hierzu Hall 1987 sowie Berger 1901.

schung handelt. Für Aristoteles ist nicht alles mit allem mischbar. Es muss Affinitäten geben auf der Grundlage gradueller Leidens- und Wirkungsfähigkeit, die bedingen, dass beide Komponenten einander anteilig verändern und gemäß ihrer Geschmeidigkeit im Mischungsprozess zueinander finden. Dabei ist entscheidend, dass das Mischbare nicht durch die Absenz von Gegensätzlichem bestimmt ist, sondern das Gegensätzliche stellt sicher, dass keine einseitige Leidensfähigkeit vorherrscht. Mischung basiert also auf bewahrten Gegensätzen, die eventuell auch eine erneute Trennung des Gemischten gestatten. Daraus schlussfolgert Aristoteles:

Somit ist klar, daß diejenigen Dinge mischungsfähig sind, die zu den Bewirkenden gehören und eine Gegensätzlichkeit beinhalten (denn die sind untereinander leidensfähig). [...] Wenn hingegen nur das eine von beiden leidensfähig ist oder dies in starkem Maße, während das andere fast gar nicht, so vermehrt sich das aus beiden Gemischte entweder gar nicht oder minimal, was etwa bei Kupfer und Zinn geschieht. Einige Dinge stammeln nämlich im Verhältnis zueinander und sind ambivalent [...].⁴⁴⁵

Mischung ist für Aristoteles dadurch charakterisiert, dass sie dann erfolgt, wenn die untereinander leidens- und wirkungsfähigen, beteiligten Komponenten „geschmeidig“ und demzufolge „leicht zu zerlegen“ sind, wobei sie eben als Gemischte quasi in zwei Zuständen vorliegen, nämlich „weder zugrundegegangen, wenn gemischt, noch weiter schlechthin dasselbe“.⁴⁴⁶ Mischung definiert Aristoteles als „Vereinigung von Mischbaren aufgrund von [beidseitiger, M.S.] Veränderung“.⁴⁴⁷ Sie ist ein schöpferischer Vorgang, da sie nicht einfach nur Bestehendes nebeneinander arrangiert, sondern durch die Vereinigung des Unterschiedlichen einen neuen *logos* hervorbringt.

In dieser Hinsicht ihres produktiven Ausgangs steht die aristotelische Sicht auf das Phänomen der Mischung in auffälligem Kontrast zu nahezu jeder anderen antiken philosophischen Lehre, denn dominierende Überzeugung war, dass etwas tatsächlich Neues niemals entstehen könne, weil alles nur Umformung eines im Grunde unwandelbaren, ewigen Substrats darstelle. Vor allem die zentrale Darlegung vom Werden schlechthin und Vergehen schlechthin als einem permanenten Zugleich und der damit behauptete radikale (prinzipielle) Unterschied zwischen Entstehung und Veränderung finden auch in der Frühen Neuzeit kaum Beachtung.⁴⁴⁸ Thomas Buchheim erläutert diesen Umstand, der Aristoteles' philosophischer Position ein Alleinstellungsmerkmal verleiht, wie folgt:

Er [Aristoteles, M.S.] macht deutlich, daß Mischung im echten Sinn von bloßen

445 Aristoteles, De. gen. et cor., I, 328a23 – 328b.

446 Aristoteles, De. gen. et cor., I, 328b.

447 Aristoteles, De. gen. et cor., I, 328b.

448 Hinsichtlich der frühneuzeitlichen Rezeption von De generatione et corruptione siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, ÜWuV, S. 171: „Im Vordergrund des Interesses stehen fast durchwegs nicht die Vorgänge des Werdens und Vergehens als vielmehr die Ausbuchstabierung und Weiterentwicklung der Vier-Elementen-Lehre in der Medizin und Anthropologie, zusätzlich gestützt auf das IV. Buch der Meteorologie. Entsprechend wird auch über die Begriffe der Vermischung, Scheidung und Vermengung der Stoffe in den Körpern, weiter des Wachstums und der Ernährung und die dabei vor sich gehenden Veränderungen, Wirkungen und Leiden aller Art in der Berührung viel diskutiert und versucht, wissenschaftliche Verbesserung gegenüber Aristoteles zu erzielen. Über den zentralen Sachverhalt der Pragmatik, das schlichte und gerichtete Werden in seiner unablässigen Existenz auf dem Rücken genauso permanenten Vergehens von anderem, wird dagegen kaum diskutiert, auch nicht in der arabischen und nur wenig in der späteren europäisch-christlichen Rezeption der Abhandlung – so als hätte man grundsätzlich andere Auffassungen über die Gründe des Auftretens, Daseins und Wiederabtretens substantieller Wirklichkeit.“

Vermengungen oder ‚Zusammensetzungen‘ diverser Art zu unterscheiden ist: Während im ersten Fall mit beiden vermischten Körpern eine Veränderung vor sich geht, werden bei Gemengen die unveränderten Körper nur kleinteilig nebeneinandergesetzt. Die besagte beidseitige Veränderung im Falle einer echten Mischung hat zur Folge, daß die einfachen Eigenschaften der beteiligten Grundstoffe zu gewissen komplexen Eigenschaften des gemeinsamen Stoffes (der Mischung) integriert werden. Diese komplexen Eigenschaften sind bestimmte quantitative Verhältnisse ihrer intensiven Größe, in denen die Ausgangseigenschaften einer stabil bleibenden Ordnung eingefügt werden – Verhältnisseigenschaften, die anschließend den gesamten gemischten Stoff als einen gleichmäßig bestimmten ‚Homoioimer‘ kennzeichnen.⁴⁴⁹

Der Künstler, ob Maler oder Bildhauer, übernimmt die Rolle des Urhebers einer externen Formursache. Er verleiht der ungestalteten, aber leidensfähigen Materie eine Form. Hier gilt es jedoch sorgfältig das Wie zu differenzieren, denn anders als der Bildhauer, der die Materie durch Abschlagen oder Modellieren direkt formt, erzeugt der Maler die stimmige figürliche Illusion stückweise durch Umriss und Schichtung, indem er verschiedene Abschnitte der Leinwand bearbeitet, verschiedenen Zonen unterschiedliche Farben und tonale Übergänge oder Kontraste zuordnet. Die jeweiligen dargestellten Objekte nehmen dadurch Gestalt an, dass er Konturen definiert und Farbzonen festlegt, aus Akten der Begrenzung solche der Berührung aufbaut. Aus einer Vielzahl amorpher Einzelschauplätze konstituiert sich so durch die ordnende Hand des Malers, seinen *disegno* und seine kompositorische Übersicht, die Verteilung dieser für sich betrachtet abstrakten Farbzonen auf der Leinwand zu einem harmonisierenden Zusammenklang des Disparaten.⁴⁵⁰

Die Malerei vermag das Unverwandte und Verschiedene nebeneinander zu stellen. Doch mehr noch vermag sie es, das Ähnliche im Unähnlichen aufzuspüren und Beziehungen gerade dort aufzuzeigen oder nahezu legen, wo man sie nicht vermuten würde. Malerei ist Interpretation der Wirklichkeit im Dispositiv des Materials.⁴⁵¹ Mantegnas Malereien sind in ihren Details als Erkundungen von Materialität ernst zu nehmen. Als solche lassen sie sich jedenfalls betrachten und als solche besitzen sie eine Verbindung zu der Art und Weise, wie Aristoteles auf die Natur blickt, sie seinerseits porträtiert und in der Analyse zu durchdringen versucht.

449 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, *ÜWuV*, S. 162 – 163.

450 Zur Theorie und Begriffsgeschichte des *Disegno*-Konzeptes im hier intendierten semantischen Spektrum siehe Kemp 1974.

451 Werner Busch ist diversen Aspekten der künstlerischen Interpretation des Materials als eines Prozesses in der frühneuzeitlichen europäischen Malerei unter anderem am Beispiel der Malweisen Tizians und Rembrandts nachgegangen. Er thematisiert die materiellen sowie technischen Bedingungen der „Produktion von Sinn“ (S. 53) als auch die damit verbundene programmatische Offenlegung der Verfahrensweisen durch die Künstler selbst. Siehe Busch 2009, S. 91-121, S. 135 – 158.

5.1.3 Mantegnas *Brückenprofile* ODER Wie man einen Prozess porträtiert

Mantegnas Topografien, seine mineralischen Texturen und die leitende Poetik der Substitution, Verähnlichung und wechselseitigen Zitation von organischen und anorganischen Materien weisen eine ähnliche Sensibilität für den Prozesscharakter der Natur auf, die eben nicht als abgeschlossenes System, sondern als Transition, als andauernde Fortschreibung des Möglichen ins Wirkliche vorliegt.

Wollte man sich aus Aristoteles' *De generatione et corruptione* einen Begriff leihen, der das Sichfinden des Verschiedenen im Ähnlichen zum Ausdruck bringt und zur Kennzeichnung oder Umschreibung jener für Mantegna typischen Verähnlichung verschiedener Materialitäten dienen könnte, so müsste es jener des *symbolon* sein, den Thomas Buchheim ebenso folgerichtig wie anschaulich mit *Brückenprofil* übersetzt. Mit diesem Terminus beschreibt Aristoteles die Eigenschaft der Elemente, sich mit den anschlussfähigen Qualitäten ihres jeweiligen nächstverwandten Nachbarlements zu verbinden. Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass den Elementen die Tendenz zur Mischung inhärent ist:

z.B. ist das dem Feuer Ähnliche feuerförmig, aber nicht Feuer, und das der Luft (Ähnliche) luftförmig, und ebenso bei den anderen. Demgegenüber ist das Feuer eine Übersteigerung von Wärme, wie auch das Eis von Kälte; denn die Erstarrung und die Aufwallung sind gewisse Übersteigerungen, die eine von Kälte, die andere von Wärme.⁴⁵²

Feuer kann an Erde anschließen, Wasser hat Neigung und Vermögen, sich mit der Luft zu verbinden. Die Lehre von der wechselseitigen Verwandlung der Elemente besagt, „daß von Natur aus alles aus allem wird“,⁴⁵³ ergänzt um die Einschränkung, dass diejenigen Elemente, die Verwandtschaft und Neigung zueinander besitzen, sich eben schneller verbinden als jene, die mehr Widerstände zu überwinden haben:

z.B. wenn aus Feuer Luft entsteht, indem das eine sich wandelt (denn das eine war warm und trocken, das andere warm und naß, so daß es, wenn das Trockene vom Nassen überwältigt ist, Luft sein wird) und wiederum aus Luft Wasser, wenn das Wärme vom Kalten überwältigt ist (denn das eine war warm und naß, das andere kalt und naß, so daß es durch Umwandlung des Warmen Wasser sein wird). Auf die gleiche Weise aber auch das Wasser Erde und aus Erde Feuer. Denn beides hat zu beidem Brückenprofile.⁴⁵⁴

452 Aristoteles, *De gen. et cor.*, II, 330b.

453 Aristoteles, *De gen. et cor.*, II, 331a.

454 Aristoteles, *De gen. et cor.*, II, 331a.

Aus der Fähigkeit zum Anschluss durch die gemeinsame Qualität bei gleichzeitiger Überwältigung des Verschiedenen durch ein Dominierendes resultieren die diversen Szenarien der optionalen Verwandlungen. Die Elemente bewegen sich in zyklischen Konstellationen der partiellen und tendenziösen Überwältigung, sie gehen im Kreis und ahmen so ihrerseits, wie Aristoteles an Platon anschließend bemerkt, den ewigen Kreislauf der Gestirne nach.⁴⁵⁵ Die Transformation der elementaren Körper ineinander ist die dynamisch-prozessuale Grundrealität aller Materie. Es scheint daher nur konsequent, wenn Thomas Buchheim seine resümierenden Ausführungen zur zirkulären Dynamik elementischer Transformation bei Aristoteles unter Verwendung des Begriffs der Fluenz pointiert:

Man darf nicht verkennen, daß diese Sorte beständig vor sich gehenden Wandels zwischen den Elementen, der durch ihre allgemeine Durchmischung und die gegensätzlichen Wirkeigenschaften zustandekommt, selbst noch zur Beschreibung der Materialursachen des Werdens und Vergehens gerechnet wird. So findet sich also am Grunde allen Werdens und Vergehens auf der und um die Erde eine beständige ‚Fluenz‘ oder Instabilität der Materie, ohne die keine höheren oder komplexeren Gebilde aus der Materie entstehen könnten.⁴⁵⁶

Mantegna Malerei und das, was in der vorliegenden Arbeit als deren morphologische Dramaturgie bezeichnet und untersucht wird, ist geprägt von Brückenprofilen eigener Art. Wie in den bisherigen Werkanalysen bereits dargelegt wurde, bilden die Formwiederholung, der damit einhergehende Material- und Medienwechsel (von Edelmetall zu Marmor, von Marmor zu Pflanze), die Verleihung organischer Qualitäten an ein anorganisches Material oder schlichtweg die formale Analogisierung zweier unterschiedlicher Körper und ihrer Eigenschaften einen wesentlichen Zug dieser Dramaturgie. Durch sie wird es möglich, dass unterschiedliche Dinge und Wesen auf ähnliche Weise wahrgenommen werden und dadurch Vergleichbarkeit impliziert wird. Dem Publikum werden Brückenprofile angeboten, die ihm das Fürmöglichhalten erleichtern sollen und das Aufmerksamwerden auf Beziehungen und Verwandtschaften des Dargestellten befördern.

Brückenprofile dienen der Aufmerksamkeitslenkung und poetischen Suggestion. Sie machen darauf aufmerksam, dass sich etwas verbinden soll und kann, weil es dazu veranlagt ist. Mantegna mischt materielle Zustände, er deutet durch verähnlichte Texturen latente Beziehungen an, manchmal sogar gemeinsame Geschichte und gemeinsamen Ursprung. Darin äußert sich auch ein Grundzug seines Verständnisses von Malerei. Sie ist die Kunst, welche die Dinge zum Sprechen bringt, indem sie ihre Texturen und Stoffe, ihr Wie und ihre Form sprechendes Bild werden lässt und ein Beziehungsgewebe andeutet. Im Zentrum steht die dynamis, das Vermögen, sich zu verbinden oder sich zu spiegeln, das heißt die Qualitäten des Einen in der Weise des Anderen anzudeuten oder gar zu bewahren.

455 Lippmann 1978 (1918), S. 318.

456 Siehe Buchheims Einleitung zu Aristoteles, UWuV, S. 163.

5.1.4 Die Kraft, die im Stein liegt. Naturphilosophische Theorien zur Entstehung von Mineralen und Metallen bei Aristoteles und Albertus Magnus

Alexander Perrig hat im Kontext seiner Erläuterung von einigen Bergentstehungstheorien im Quattrocento und im Zusammenhang auffälliger Felsformationen bei Mantegna die Genese der jeweiligen Strukturen mit bestimmten dominierenden Elementen in Verbindung gebracht, mit unterirdischen Winden und Feuern ebenso wie mit der Annahme der Existenz von Wasseradern, die platzen und ausbluten, was zur Bildung von Höhlen führt.⁴⁵⁷

Im Kontext einer Theorie der Erde als Organismus und Geburtshöhle, die von der Vorstellung eines unterirdischen Adern- und Venensystems getragen wird, sowie durch die naturkundliche These, der zufolge der Stein das Resultat einer zunehmenden Verdichtung und Erstarrung eines einstmals flüssigen mineralischen Stromes darstellt, wird auch die frühneuzeitliche Hinwendung zum Kraftbegriff für die Diskussion des historisch-semantischen Feldes der Steinaffinität Mantegnas relevant. Kraft bezeichnet ein Vermögen, etwas zu tun. Sie manifestiert sich in Wirkungen, die ihre Entfaltung als ein Sichtbares anzeigen, ohne jedoch mit dieser Vollzugsgestalt identisch zu sein. Kraft, sofern sie als ein in sich bleibendes Vermögen definiert wird, entzieht sich den Blicken. Ihr Vorhandensein muss durch das Auflesen und Deuten von Anzeichen bemerkt werden. Entscheidend ist in diesem Kontext, den Kraftbegriff als Relationsbegriff zu verwenden. Kraft besteht demnach nicht isoliert in einem Ding oder Geschehen, sondern steht im Austausch mit einem Netzwerk umgebender und affizierender Faktoren.⁴⁵⁸ Hatte Platon im zweiten Buch der *Politeia* die Überzeugung vertreten, dass jedem Seienden ein dieses auszeichnendes Vermögen, eine *dynamis* inhärent sei, welches es dazu befähigt, bestimmte Wirkungen und Tätigkeiten zu entfalten, greift Aristoteles diese definitorische Grundbestimmung auf und präzisiert sie.

Thomas Leinkauf hat ausgehend von Marsilio Ficinos Aufmerksamkeit für das Phänomen des *in ipsa mutatione esse stabilitas* diverse von Aristoteles und Platon inspirierte Entwicklungslinien des frühneuzeitlichen Kraft-Diskurses aufgezeigt und dargelegt, dass im 16. Jahrhundert der Kraftbegriff zusehends zu einem Feldbegriff ausgeweitet wurde, „zu einer dynamis, die das ganze Sein durchdringt und die die Differenzen in diesem Sein durch Intensität ihres Tätig- oder Aktivseins erzeugt“.⁴⁵⁹ Hinsichtlich der naturphilosophischen Hinwendung zum Stein bildet Aristoteles ebenfalls einen signifikanten Ausgangspunkt, hatte er doch selbst im dritten Buch seiner *Meteorologie* die Entstehung von Steinen auf die dynamische Interaktion der Elemente zurückgeführt, unter besonderer Beteiligung unterirdischer trockener und feuchter Dämpfe. Theophrast wiederum hat diese Annahmen zur Steinentstehung in Modifikation des Ansatzes seines Lehrers Aristoteles (und wie in der Forschung wiederholt vermutet, auch unter arbeitsteiliger Absprache

457 Perrig 1987.

458 Leinkauf 2018, S. 35.

459 Leinkauf 2018, S. 41.

mit diesem)⁴⁶⁰ auf alle vier Elemente ausgeweitet, wobei er Erde als zentrales Trägermedium, als Matrize mineralischer Genese veranschlagt, die durch die kontinuierliche Einwirkung von Wärme versteinert.

Generell hat Theophrast die Überlegungen aus Aristoteles' *Meteorologie* aufgegriffen und konzentriert seine Ausführungen zur Entstehung von Steinen auf Vorgänge des Zusammenfließens, der Filterung und der Verfestigung durch Hitze oder Kälte oder eine Kombination beider. Seinen Überlegungen wie auch denen seines Lehrers gingen die Erörterungen Platons zur Entstehung von Mineralen voraus, die dieser in seinem Timaios dargelegt hatte. Im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit den jeweiligen Qualitäten und Erscheinungsformen der Elemente ordnet er die schmelzbaren Stoffe dem Wasser zu, wie zum Beispiel die Metalle Gold und Kupfer, die aus großen einheitlichen Wasserteilchen bestehen. Deren Einheitlichkeit kommt wiederum dadurch zustande,

dass sie im Erdinneren durch Stein hindurchgeseiht wurden. Werden dagegen Teilchen des Elements Erde durch Wasser hindurchgeseiht und durch Luft komprimiert, dann bilden sich Steinmassen, und zwar entsteht bei intensiver Einwirkung von Feuer Ton, aus feineren Teilchen Natron oder Salz, die wasserlöslich sind.⁴⁶¹

Die Stoffe, die aus Erde und Wasser bestehen, sind in ihrer Beschaffenheit davon abhängig, ob der Wasseranteil oder der Erdanteil dominiert. Überwiegt in einem Stoff der Erdanteil gegenüber dem Wasseranteil ist es nicht mehr möglich, ihn durch Wasser zu lösen, sondern allein durch Feuer zu schmelzen. Um solche Stoffe handelt es sich Platon zufolge bei Glas und den schmelzbaren Steinen.

Für die mittelalterlichen Erörterungen der Steingenesen hat Avicenna eine wichtige theoretische Grundlage geschaffen, indem er in seiner Abhandlung *De congelatione et conglutinatione lapidum* eine *vis mineralis* proklamiert hat, welche die Umwandlung von Flüssigkeiten in Feststoffe bewirkt und in der Lage ist, Organismen versteinern zu lassen. Letzteres wird zur Erklärung der Existenz von Fossilien bemüht.

Von besonderer Relevanz und Autorität für die mittelalterlichen naturkundlich-naturphilosophischen Diskurse und Theoriebildungen, nicht zuletzt auch auf dem Feld der Alchemie und Metallurgie, sind die Ausführungen des Albertus Magnus in *De mineralibus*. Darin thematisiert Albertus die jeweilige materielle Beschaffenheit der Minerale, indem er zwischen festen opaken und flüssigen transparenten Zuständen unterscheidet. Die elementische Grundqualität, aus der sich die Natur des Steins ergibt, ist die Feuchte. Feuchtigkeit bindet verschiedene Materialien und schafft die Grundlage für deren potentielle Verdichtung und Transformation. Initiiert wird der eigentliche Entstehungsprozess jedoch nicht durch die Feuchtigkeit, sondern durch eine spezifische Kraft, die *virtus mineralis lapidis formativa*, deren Entfaltung an die Vorgabe des Ortes und der Sternensposition gekoppelt ist und demzufolge lage- und umweltspezifische Erzeugnisse zeitigt.⁴⁶²

460 Kullmann 2014, S. 66.

461 Weyer 2018, S. 65.

462 Rath 2019, S. 318. Zur Rezeption der avicennischen Annahme einer *vis lapidificativa* durch Albertus Magnus im Kontext der Erörterung der Fossilisierung von Tieren siehe Crombie 1995, S. 135–136.

Die Gestirne und ihre Bewegung nehmen Einfluss auf die Beziehungen, Annäherungen und Verbindungen der Elemente an bestimmten Orten und zu bestimmter Zeit. Es ist ein Dialog der Gestirne mit dem Erdkörper, vor allem mit seinen unterirdischen trockenen und feuchten Dämpfen. Albertus subsummiert Steine und Metalle unter die Kategorie der Minerale und geht von einem gemeinsamen genealogischen Feld aus, insofern Metalle in Steinen angelegt sein können, „as if the substance of stones were, so to speak, a place peculiarly suitable for the production of metals.“⁴⁶³ Albertus attestiert Metallen eine quasi-sexuelle Reproduktionsfähigkeit. Sein diesbezügliches Beispiel ist Schwefel, der über männlichen Samen (*masculus semen*) verfüge und fähig sei, seine Form einer passiven Materie einzuprägen. Da dem Quecksilber ein weibliches Geschlecht eignet, das es empfänglich macht für den befruchtenden Samen des Schwefels, bringt die Kombination beider Metalle, in Analogie zur sexuellen Vereinigung lebendiger Organismen, neue Metalle hervor. Die Konstellation der Gestirne tritt in einen Dialog mit der *virtus mineralis lapidis formativa* und den jeweiligen ortsspezifischen Umweltbedingungen, unter denen die beteiligten Stoffe aufeinandertreffen. Die Interaktion dieser Faktoren entscheidet darüber, welche Arten von Steinen und Metallen entstehen.⁴⁶⁴ Die Umweltbedingungen ergeben sich wiederum ihrerseits aus den jeweiligen Interaktionen der vorherrschenden elementischen Qualitäten mit den stellaren Konstellationen.

Die Entstehung von Steinen und Metallen ist für Albertus multifaktoriell bedingt und besagt, dass eben nicht jeder Stein oder jedes Metall an jedem Ort und zu jeder Zeit entstehen können. Darüber hinaus wird deutlich, dass Steine und Metalle ihrer Herkunft verpflichtet bleiben, insofern ihnen die geologische Spezifik des Ortes, an dem sie entstanden sind, eingeschrieben bleibt. Jeffrey Jerome Cohen hat diesen Zusammenhang mit Blick auf Albertus' Ausführungen wie folgt resümiert:

[...] every stone or metal transported into a new environment carries its indigenous ecology along with it, an abiding and emissive structuration. Stones are, in this way, rather like people, and *virtus* a version of geohumoralism. Just as stars and climate influence but do not wholly determine character, embodiment, and race, so stars and place (ecology in a vast sense: an environment that extends to the sidereal and descends to the elemental) influences but does not wholly predetermine lithic desire and force.⁴⁶⁵

463 Englische Übersetzung zitiert nach: Cohen 2015, S. 244.

464 Cohen 2015, S. 245.

465 Cohen 2015, S. 245.

Wenn Kraft die Welt des Seienden durchdringt und erfüllt, jede Möglichkeit von Bewegung und Entwicklung bedingt, hat der Stein an ihr Anteil. Dabei ist der Stein jedoch nicht allein als Endprodukt in den Blick zu nehmen, das unbeteiligt von Prozessen und Ereignissen *umflossen* wird, denn die Natur hört nicht auf, an und in ihm zu wirken.

Trotz seiner Härte, Dauerbarkeit und Festigkeit ist er dynamischen Ursprungs. Zwar lässt sich nicht beweisen, dass Mantegna von naturkundlichen Theorien über die Petrogenese und die Entstehung der Berge Kenntnis hatte, aber es ist bemerkenswert, wie programmatisch und kunstvoll er das Harte und Spröde dem Organischen, also dem Belebten und Wachsenden, durch Nachbarschaften annähert anstatt es in Konflikten und statischen Oppositionen als Unbeteiligtes und als das ganz Andere des Lebens zu isolieren. Nicht die Welt versteinert, sondern der Stein wird zum Leben erweckt, er erhält den Status einer unruhigen, quasi-organischen Entität.

Dieser zentrale Aspekt einer schöpferischen Unruhe im Stein und einer Permanenz des stückweisen, über lange Zeiträume vor sich gehenden Wandels steht nicht im Widerspruch zu der offensichtlichen Festigkeit und Dauerbarkeit des Materials, sondern bildet einen ergänzenden Akkord zu seiner Formgeschichte im dynamischen Haushalt der Elemente (und Atome).

5.2 Metamorphotische Potentiale und Tendenzen. Natürliche Erscheinungsformen (Fels, Wolke, Baum) als Imaginarien der Natur- und Kunstreflexion

Das Gemälde *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden* demonstriert eindrucksvoll Mantegnas Talent, Bewegung und Dynamik jenseits der primären Bildhandlung gerade dort zur Geltung zu bringen, wo augenscheinlich statische Szenarien vorherrschen (Abb. 49). Im Kontext der Erörterung des Kraftbegriffs als eines Relationsbegriffs und als eines zentralen mineralogisch-metallurgischen Terminus sowie im weiteren Rahmen einer Darlegung der metamorphotischen Potentiale in der Malerei Mantegnas ist das Verhältnis von Hauptszene zu Hintergrund hierbei von besonderem Interesse.

In Mantegnas zweitem Gemälde für das *studiolo* Isabella d'Estes, das zwischen 1500 und 1502 entstand, eilt Minerva kraftvoll ausschreitend und mit Brustpanzer und Helm geharnischt, ihren linken Arm, der mit einem Schild bewehrt ist, vorstreckend, in ihrer rechten Hand einen Speer führend, auf das dichte Gedränge an Personen in der Bildmitte und rechten Bildhälfte zu. Es handelt sich um das aufgestörte, schon teils in panischen Schrecken versetzte Gefolge einer ihrerseits von Minervas Entschlossenheit gänzlich unbeeindruckten weiblichen Figur, das im Begriff ist, vor der heranstürmenden Beschützerin der Tugenden die Flucht zu ergreifen. Jene auf dem Rücken eines Kentauren im ungerührten Kontrapost posierende nackte Frau wurde und wird in der Forschung vornehmlich als Venus identifiziert. Zu dieser Annahme gelangt man, sofern sie überhaupt zum Gegenstand einer Begründung gemacht wird, durch den Hinweis auf den goldenen Armreif, von dem zwei Perlen oder Edelsteine herabhängen und der ebenso von der vermeintlichen Venus im Parnass getragen wird.

Der von ihr geschulterte Bogen stellt wiederum kein Attribut der Venus dar und auch ihr grünes Tuch, das sie wie ein Segel aufspannt und mit dem sie beiläufig ihre Schamzone bedeckt, stellt keine Verbindung zur Isabella-Venus her, sondern betont farblich ihre Zugehörigkeit zu den Lastern. Es ist daher naheliegend, die Identität der Figur infrage zu stellen oder zu präzisieren. So vermutet beispielsweise Norbert Schneider eher eine Luxuria in der Figur.⁴⁶⁶ Diese Deutung spricht dabei nicht gegen eine Wahrnehmung der Figur als Venus, da hier die Tradition der „mittelalterlichen Allegorisierung der Göttin Venus als Voluptas-Luxuria“⁴⁶⁷ greifen würde. Da zudem in den Lasterzyklen des Mittelalters der Luxuria die Eule als Attribut zugewiesen wird, ließen sich die fliehenden, eulengesichtigen und geflügelten Eroten im Hintergrund als ein Hinweis darauf verstehen, dass es sich bei der weiblichen Figur auf dem Rücken des Kentauren um ihre Herrin

466 Schneider 2002, S. 46. Zur Identifikation der Venus mit Luxuria im Kontext hochmittelalterlicher Verhandlungen von Kunst und Schönheit siehe Hammer-Tugendhat 1987.

467 Mertens 1994, S. 61.

handelt.⁴⁶⁸ Besondere Evidenz kommt einer von Mario Equicola im Kontext eines Hymnus auf Minerva vorgetragenen Identifikation von Venus mit Luxuria zu.⁴⁶⁹ Auch der von ihr geschulterte Bogen legt eine Deutung als Venus-Luxuria nahe beziehungsweise als einer negativ konnotierten Frau respektive Frau Welt. Susanne Blöcker hat in ihrer Studie zur Darstellung der sieben Todsünden auf diese Übernahme eines Amor-Attributes durch Luxuria hingewiesen.⁴⁷⁰ Demzufolge stünden die beiden Venus-Figuren der Gemälde Mantegnas in einem programmatischen Konflikt, nämlich jenem zwischen der guten und der schlechten, der harmonisierenden und der verderblichen Liebe. Der Kentaur (wie auch der Satyr) unterstützt aufgrund seiner symbolischen Nähe zu Themen wie Wollust und zügelloser Triebhaftigkeit den Status seiner Herrin als einer versklavenden Venus-Luxuria.



Abb. 49: Andrea Mantegna: Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden, 1500–1502, Eitempera auf Leinwand, 159 × 192 cm, Musée du Louvre, Paris

468 Holl 1971, S. 123.

469 Verheyen 1971, S. 39.

470 Blöcker 1993, S. 121. Zum Motiv des geflügelten weiblichen Amor respektive zur Darstellung der Venus als Pfeil und Bogen führende Manifestation einer amor carnalis siehe Harms 2007, S. 37 sowie Lutz 1990, S. 285.

Die in diesem Gemälde Mantegnas gezeigte Vertreibung der Venus und ihr Konflikt mit Minerva bilden jedoch keinen Widerspruch zu ihrem herrscherlichen, freudig begrüßten und festlich zelebrierten Auftreten im *Parnass*. Stattdessen ist davon auszugehen, dass Isabella d'Este die gemalte Minerva als Verbündete der guten Parnass-Venus verstanden und sich selbst mit Minerva identifiziert wissen wollte. Demzufolge wäre die Venus-Luxuria konsequenterweise die Darstellung der „schönen Bösen“,⁴⁷¹ das heißt in diesem Fall einer Venus, die, da sie sich gegen Minerva und damit gegen die charakterliche, sittlich-moralische und geistige Stärke fördernden Künste, Tugenden und Wissenschaften gewandt hat, ihre noble Natur verleugnet und nicht länger als Herrin der Musen firmiert, sondern zur Herrin der Laster herabgesunken ist. Statt mit Mars in exponierter Einheit zu triumphieren, muss sie in die Sümpfe fliehen und die Gesellschaft der Musen, Apollos und Merkurs entbehren.

Dennoch ist sie keine entstellte Figur, deren äußere Deformationen, wie bei den sie umgebenden Lastern, ihre innere Verderbtheit und Verrottung zum Ausdruck bringen sollen. Sie bleibt schön und anmutig, selbst im Augenblick des Rückzugs. Zugleich wird deutlich, dass Schönheit allein, als bloß äußerliches physisches Merkmal, keinen absoluten Wert darstellt. Erst in Verbindung mit einer umfassenden Gestaltung und Durchbildung des Charakters und des Geistes durch den Einfluss und das Exerzitium der Künste und Wissenschaften wird Schönheit verliehen oder die Gabe der körperlichen Schönheit durch jene der geistigen Anmut und Schönheit komplettiert. Auch hier wird erneut ersichtlich, dass der Ort, an dem sich diese humanistische Überzeugung manifestiert, das *studiolo* ist, Isabellas Helikon-Äquivalent, in dem sie selbst als zehnte Muse und gute Venus zelebriert wird, während sie sich zugleich als Schützling und Alliierte Minervas zu erkennen gibt.

Die Wucht, mit der Minerva nun im nächsten Augenblick auf diese Versammlung der Laster aufzuprallen scheint, hat Mantegna durch direkte und indirekte Andeutungen von Kraftpotentialen gestaltet (Abb. 50). Zum einen ist Minerva in Bewegung gezeigt, genauer gesagt in jenem Augenblick, da sie für die Konfrontation bereits (und damit außerhalb des Bildausschnitts) Anlauf genommen und einen Bogen der Buchsbaumarkaden durchschritten hat, sodass die physische Kollision mit den lasterhaften *Invasoren* unmittelbar bevorsteht. Während ihr linker, schildbewehrter Arm schwungvoll in die Horizontale strebt und die Fliehenden vor sich hertreibt, schwingt ihr rechter Arm in gegenläufiger Richtung stabilisierend zurück, dabei die parallel zum Körper ausgerichtete Lanze wie zum Ausgleich der Bewegung und zum Zwecke das Gleichgewicht zu erhalten, schräg den Fliehenden zuneigend.



Abb. 50: Detail aus Abbildung 49

471 Zur komplexen Verschaltung von geschlechterspezifischen Erwartungshaltungen, Macht-, Repräsentations- und Besitzansprüchen in Aktdarstellungen der frühneuzeitlichen italienischen Malerei am Beispiel einer proklamierten Unvereinbarkeit von *bonum* und *pulchritudine* im Sitten- und Tugenddiskurs der Zeit und deren Beitrag zur sozialen Klassifizierung von Frauen und Weiblichkeit siehe Flemming 1997, S. 318 – 340.

Der durch die gegenläufigen Bewegungsrichtungen ihrer Extremitäten in leichte Torsion gebrachte Oberkörper ist von gelben Stoffen umhüllt, die der Kriegerin Bewegungsfreiheit ermöglichen, woran selbst der Brustpanzer nichts ändert, der nicht etwa als schwere Masse, sondern als filigrane, dünne Schmiedearbeit seiner Trägerin anliegt. Dasselbe gilt für ihren Schild, der als hauchdünnes Oval noch knapp von dem abgebrochenen Lanzenstab überschritten wird. Das einzige, was an der Erscheinung Minervas schwer und kompakt anmutet, ist die Draperie jener Gewandpartien, die sich ab Hüfthöhe aufgeworfen haben. In sie scheint der Wind gefahren zu sein, die unsichtbare Kraft, deren Wirken sich in den markanten Modellierungen der Gewandfalten manifestiert. Wie bei Mantegna nicht anders zu erwarten, sind es keine zarten wellengleichen Faltenverläufe, sondern harte Stauchungen, eher skulptiert als modelliert, die sich entlang der Kontur des rechten Beines verdichten und in den antikisierenden Nassfalten des die Beine überfließenden Gewandes einen nicht minder harten Formimpuls zur Seite gestellt bekommen.

Es ist zu vermuten, dass Minerva nicht erst soeben auf das lasterhafte Gefolge der Venus-Luxuria gestoßen ist, sondern sie bereits durch den eigentlichen Garten verfolgt und nun an dessen Grenze getrieben hat. Ein Indiz für diese Vorgeschichte der Verfolgung bietet die abgebrochene Lanzenspitze, die am Boden ein Stückchen hinter der vorbeieilenden Minerva liegt und auf eine Konfrontation verweist, die in der jüngsten Vergangenheit und eben im Akt einer Bewegung und Kräfteentladung stattgefunden haben muss. Von links nach rechts, vom feingliedrigen, im Stillstand anmutigen Daphnebaum, der seine Astarme y-förmig emporstreckt, zur stürmenden Minerva, von dort weiter zum bewegungsreichen Hauptakkord der mit ihren Kindern fliehenden Satyrmutter, einer Gruppe von sechs davonfliegenden Eroten und zwei weiblichen laufenden Figuren (eine mit Pfeilköcher und Bogen ausgestattet, die andere eine erloschene Fackel in den Händen haltend), allein unterbrochen durch den Kontrapunkt der in sich ruhenden, uneindruckten Venus, bis zu den ins Wasser watenden und getragenen Personifikationen diverser Laster, lässt Mantegna den kompositorischen und dramaturgischen Bogen verlaufen. Dessen Endpunkt ist durch die Fußsohlen der fettleibigen Personifikation der *ignorantia* markiert. Bewegung und Kraft werden als ein energetisches Band sich fortsetzender beziehungsweise sich übertragender Potentiale durch eine Vielfalt an Bewegungsmotiven und Haltungen vorgeführt.

Die für Mantegna untypische Drängung der Figuren, überhaupt die im Verhältnis zum Bildraum überbordende Vielzahl an Personal, die vermutlich nicht zuletzt auf die Vorgabe Isabella d'Estes oder ihres humanistischen Beraters zurückzuführen ist, nötigten den Künstler zu einer sehr dichten, schon beinahe unvorteilhaften Komposition. Umso besser jedoch gelingt es Mantegna, diesem *horror vacui* und der Handlungsdichte die Bewegungsrichtungen und -potentiale der Akteure der oberen Bildhälfte in ausgewogener Choreografie zu kontrapunktieren. Dadurch gewinnt die obere Bildhälfte im Unterschied zur unteren Sequenz an Luftigkeit und Weite. Ist das Spiel von *dynamis* und *energeia* im Garten selbst eines der Körper, der Gesten und der textilen Stoffe, verteilt Mantegna in der oberen Bildhälfte die Intensität der Bewegungen auf den ein metamorphotisches Potential zur Geltung bringenden Dreiklang aus Pflanze, Felsmassiv und Wolke. Wie schon in der unteren Bildhälfte gestaltet Mantegna auch hier die Bewegung bogenförmig von links nach rechts, wobei diesmal der Anstieg des beschriebenen Bogens weitaus steiler verläuft. Als kompositorischer Kontrapunkt und harmonisierender Ausgleich wird die Schubkraft der Bewegungsrichtung auf wenige Akteure verteilt, wodurch zum einen eine geringere

Dichte an Handelnden, zum anderen und damit einhergehend der einzelne Akteur mehr Raum erhält. Die Rezipient:innen können der kompositorischen Linie ruhigen Auges folgen. Der Dichte und Vielfalt wird formal die Entzerrung und Weitung gegenübergestellt. Auf diese Weise bewahrt Mantegna das Gemälde vor einem Kollaps durch die dynamische Überfrachtung des Bildraumes.

Diese gegenläufige und doch dem Geschehen im Garten antwortende Dramaturgie nimmt dabei folgenden Verlauf: Der Stamm des Daphnebaums ragt mit seiner mächtigen dichten Krone aus feinen, schmalen Blättern über den höchsten Punkt der Gartenarkatur hinaus. Diese Baumkrone ist gleichsam abschüssig und in die Schräge geneigt, sie folgt der orthogonal bildeinwärts verlaufenden Arkatur. Ihr oberes Ende jedoch neigt sich entgegen dieser Schräge nach oben. Zwei Auswüchse der Baumkrone neigen sich in einer leichten Kurve nach rechts. Wie durch einen maskierten Fingerzeig im Bild scheint dieses Neigen von dem die Hauptszene hinterfangenden Felsmassiv aufgenommen zu werden. Während sich am linken Bildrand im Hintergrund der Baumkrone der Felsen als eine kompakte Masse präsentiert, deren Kontur mit jener der Baumkrone konvergiert, klafft rechts davon ein v-förmiger Gesteinsriss, an den sich eine unregelmäßig zerklüftete Struktur anschließt, gleichsam ausfransend und wie der Auswuchs der Baumkrone nach rechts neigend. Diese Neigung, die wie ein Zeigen und Deuten anmutet, wird außerdem dadurch akzentuiert, dass unterhalb dieser Struktur zwei weitere, aber kleinere Auskragungen der Felsenkontur in den Himmel und damit auf die Wolken weisen, die sich an jener Stelle formiert haben.

Wie schon im Wiener Sebastian nutzt Mantegna auch hier die Wolke als wandlungsfähiges Bildobjekt, als Medium einer Emanation gestaltender Kräfte, die in der Natur selbst liegen und sie Bilder erschaffen lassen.⁴⁷² Diesmal handelt es sich um vier Gesichter beziehungsweise physiognomische Profile. Die ersten drei haben sich in der obersten und größten Formation gebildet (Abb. 51). Aus den dicht gestaffelten Wolkenmassen haben sich ihre Konturen mit unterschiedlicher



Abb. 51: Detail aus Abbildung 49

Deutlichkeit abgehoben. Nur das äußerste Wolkengesicht ist vollständig erkennbar und am deutlichsten modelliert, das zweite wird zum Großteil vom ersten verdeckt und bleibt auf die Andeutung von Kinn, Mund und Nasenrücken reduziert. Ihm gegenüber und etwas erhöht lässt sich dann schließlich das dritte Profil ausfindig machen. Es befindet sich im Schatten und erscheint daher dunkler abgehoben von den umgebenden, im Licht liegenden Wolkenmassen.

Das vierte Wolkengesicht manifestiert sich in der untersten Wolkenformation, die direkt über der bildparallel verlaufenden Arkade die zentrale vertikale Bildachse überschneidet. Die Achse selbst fällt in eins mit dem Schnittpunkt zweier Arkadenbögen, zwischen denen, wie auch bei den angrenzenden, ein Zitrusbaum wächst. Rechts von diesem, etwa auf Höhe seiner Spitze erscheint

⁴⁷² Janson 1961.

das vierte Gesicht im Profil. Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob es sich um eine weibliche oder männliche Physiognomie handeln soll. Es scheint sich eher um die kindlichen, geschlechtsneutralen Züge eines Putto oder Eros zu handeln. Seine Emanation aus einer Wolkenmasse bringt ihn in direkte Nähe zu den Elementen Wasser und Luft. In Anbetracht seiner Physiognomie und des Mediums seines Erscheinens drängt sich die Assoziation mit dem ikonografischen Typus der aus den vier Himmelsrichtungen wehenden Winde auf, wie sie beispielsweise noch in einem Holzschnitt der 1493 in Nürnberg gedruckten Weltchronik des Hartmann von Schedel in den Eckkompartimenten erscheinen (Abb. 52).

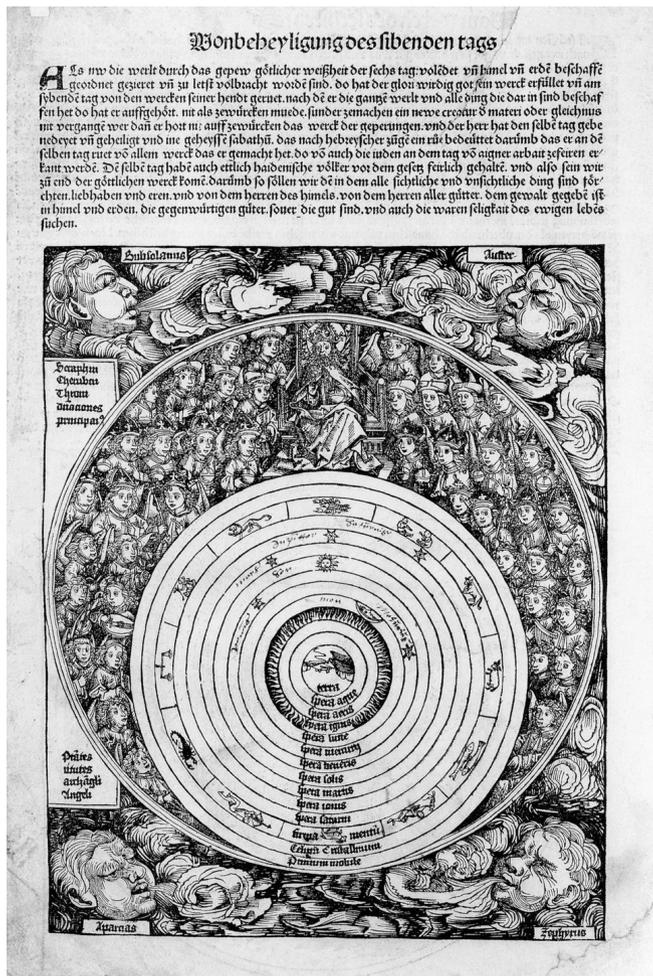


Abb. 52: Hartmann Schedel: Register des buchs der Croniken vnd geschichten, mit figure vnd bildnussen von anbegin der welt bis auf diese unsere Zeit, 1493, Nürnberg, Blatt 5v: Von beheyligung des sibenden tags, Holzschnitt, Sign. Inc 122, Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar

Die gesamte linke obere Bildhälfte von Mantegnas Gemälde wird bis zur Bildmitte von einem monumentalen Bogenschlag des Wachsenden, Ausgreifenden und sich Neigenden eingenommen. Von den im Boden wurzelnden Füßen des Daphnebaums, parallel zum Bildrand hinaufschießend zur Baumkrone, von dort zur Felsformation überspringend, welche diese Neigung und die mit ihr vorgezeichnete Bahn aufnimmt und sie über die auskragenden Strukturen ihrer Kontur weiterreicht an die dreigesichtige Wolkenformation, erstreckt sich der formgebende Impuls. Dieser Bogen rahmt und überfängt den Tumult, der im Garten vor sich geht.⁴⁷³ Mantegna wählte das kompositorische Mittel der partiellen Überschneidung von Baumkrone und Felsmassiv, von mineralischer Struktur und Wolkenformation, um Grenzüberspielungen zu suggerieren und auf diese Weise gemeinsame Potentiale und Beziehungen anzudeuten.

Stein ist in der aristotelischen Naturphilosophie ein Unbeseeltes, Unbelebtes. In der Hierarchie des Seienden bezieht er die niedrigste Position und doch lässt er sich im Lichte der Überlegungen des zweiten Buches von *De generatione et corruptione* als Seiendes verstehen, das in das ontologische Feld von Werden und Vergehen eingewoben ist und in seiner elementischen Vorgeschichte Beziehungen zur Möglichkeit der Entstehung des Lebendigen aus dem Unbelebten unterhält. Wolfgang Kullmann bemerkt diesbezüglich:

Es gibt [bei Aristoteles, M.S.] keine klar erkennbare Grenze zwischen Leben und unbeseelt. Empirisch betrachtet, hängt offenbar für Aristoteles der Anteil am Leben von der Komplexität ab, und es gibt sehr viel mehr Stufen als die drei oder vier Stufen bei Pflanzen, Tieren und Menschen, die sich nach *De anima* jeweils durch die Zahl der Seelenkräfte (*δυνάμεις, μόρια*) unterscheiden. Die Unbeseeltheit ist nur die unterste Stufe auf einer Skala zunehmender Komplexität. [...] Da der Schritt von den unbelebten Dingen zu den am geringsten belebten Pflanzen offenbar als sehr klein vorgestellt ist, kann es ihm an den genannten Stellen nicht auf die Scheidung des Organischen vom Anorganischen angekommen sein.⁴⁷⁴

Hatte Aristoteles keine fundamentale und unüberbrückbare Kluft zwischen der Welt der Steine und jener der Pflanzen gesehen, scheint Mantegna an einer ganz ähnlichen Annäherung organischer und anorganischer Erscheinungsformen der Natur interessiert gewesen zu sein.

473 Bredekamp 2012, S. 126 hat mit Blick auf Mantegnas Gemälde ebenfalls eine Dramaturgie der Latenzen und Verwandtschaften zwischen Fels und Wolke konstatiert und diese sogar andeutungsweise mit einer konfliktbasierten Lesart der Tugendthematik der *istoria* korreliert: „Das terrestrische Gebilde findet seine Fortsetzung in den Wolken, die Zufallsbilder in Form menschlicher Gesichter zeigen. Indem sich diese Bildkraft den drei himmlischen Kardinaltugenden entgegenzustellen scheint, ist hier kein Sieg, sondern ein Konflikt zwischen Formkontingenz und Tugendnorm dargestellt. Dem irdischen Kampf der Tugend gegen das Laster ist der sich in den Himmel türmende Angriff der Formmetamorphosen auf die gefügte Norm konfrontiert. Hierin stellen die Wolkenbilder die latente Figürlichkeit einer allgemeinen dynamis dar, welche die gesamte Natur erfüllt.“

474 Kullmann 2014, S. 209.

Eines der auch in der Frühen Neuzeit nachhaltig rezipierten, metaphorisch-modellhaften Theoreme des Aristoteles ist die hierarchische Vorstellung einer *scala naturae*, eines komplexen Systems des Übergangs zwischen den verschiedenen Formen des Lebendigen und Beseelten sowie zwischen dem Anorganischen und dem Organischen. Diese proklamierte *scala naturae* bringt zum Ausdruck, dass jede höhere Lebensform und kognitive Fähigkeit die vorangegangene niedrigere Entwicklungsstufe umfasst, sie also gleichsam in sich bewahrt. So bildet das Tier mit seinen Instinkten die Vorstufe der Vernunft, die dem Menschen zu eigen ist und die die Instinkte nicht auslöscht, sondern in ihrer Rolle als höhere Entwicklungsstufe domestiziert und integriert.⁴⁷⁵ Ähnliches gilt auch in Bezug auf das Verhältnis des Organischen zum Anorganischen, da das Organische das Anorganische als die ihm vorangegangene Stufe mitumfasst. Das entsprechende Beispiel sieht Aristoteles im Knochensystem der Tiere und Menschen, denn hier wurde die anorganische Komponente (Knochen) von der organischen (Fleisch, Muskel) gleichsam integriert.⁴⁷⁶

Mantegnas schon fast plakative Kopplung von Felsen und Wolke steht historisch nicht allein, sondern lässt sich vor dem Hintergrund der Motiv- und Ideengeschichte der *scala naturae* in einem Holzschnitt aus einer bebilderten Druckausgabe des *Liber de ascensu et decensu intellectus* (1512) nachweisen, einer 1304 von Raimundus Lullus verfassten Schrift (Abb. 53). Der Holzschnitt zeigt eine achtstufige Leiter, die vom unteren Bildrand hinauf zur Darstellung des Himmlischen Jerusalem führt. Während das bildliche *alter ego* des dozierenden Gelehrten seinen linken Fuß auf die unterste Stufe setzt, die mit dem Wort LAPIS beschriftet ist und von der ein schlichter Strich auf einen Steinhäufen verweist, trägt die oberste Stufe die Aufschrift DEUS, während von rechts eine sternetragende Wolkenmasse, welche die Stadtarchitektur des Himmlischen Jerusalem zu tragen scheint, gegen sie sowie die zwei angrenzenden Stufen anbrandet, die mit den Worten ANGELI und CELUM versehen sind. Diese *scala naturae* oder *Kette der Wesen* bringt eine Hierarchi-

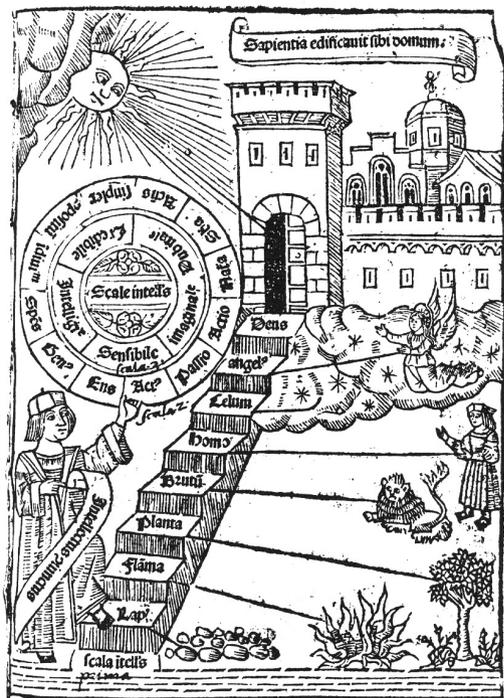


Abb. 53: Darstellung der *Scala naturae* im *Liber de ascensu et decensu intellectus* des Raimundus Lullus, Holzschnitt, 1512, Valencia

475 Zur ideen- und diskursgeschichtlichen Entwicklung und Modifikation des *scala-naturae*-Gedankens immer noch grundlegend Lovejoy 1993. Zum spezifisch frühneuzeitlichen Spektrum der Rezeption und Wirkungsgeschichte siehe Feuerstein-Herz 2007. Zum Stellenwert innerhalb der aristotelischen Biologie siehe Kullmann 1979. Bezüglich der Verbindung des Aufbaus der seelischen Vermögen mit dem *scala-naturae*-Theorem siehe Happ 1969.

476 Dieses Beispiel führt Aristoteles im Rahmen seiner Behandlung der Entstehung der Gewebe und Organe in *De partibus animalium* an. Siehe hierzu Oser-Grote 2004, S. 32 – 33.

sierung zum Ausdruck, ein Spektrum von Seinszuständen, die im untersten Bereich der materiellen Welt beginnen, den Mineralen, und ihre höchste, komplexeste und immaterielle Endwirklichkeit im Sein Gottes finden, das nicht mit der beschrifteten Stufe in eins fällt, weil es eben nicht darstellbar ist, sondern sich gleichnishaft im Dunkel des rechten geöffneten Torflügels verbirgt.

Auch wenn es der belehrenden Bilddidaktik dieser Darstellung darum gehen mag, die Distanz zu visualisieren und zu betonen, die zwischen der groben Materialität der mineralischen Welt und der unendlichen Fülle der immateriellen Gottheit besteht, suggeriert die Darstellungsweise doch, dass es sich zumindest formal um zwei Seiten derselben Medaille handelt.⁴⁷⁷ Alle Stufen der Treppe, einschließlich des Menschen, liegen zwischen LAPIS und DEUS, Steinhäufen und Wolkenmasse, zwei simplen Bildmotiven, die ihre jeweilige Masse im Bild über Akkumulation und Schichtung zu gewinnen scheinen.

Mit Blick auf Mantegnas Gemälde für das *studiolo* seiner Markgräfin und viele weitere seiner Kompositionen wird deutlich, dass auch er ein System der Übergänge und Verwandtschaften dem Dogma einer unüberbrückbaren Kluft vorzieht. Die Malerei stiftet Beziehungen zwischen Verschiedenem mittels der ihr gegebenen Möglichkeiten der Annäherung durch formale Verähnlichung, aber auch durch die Teilhabe an Bewegung und Ausrichtung. Mantegnas Version einer *scala naturae* ist kein ins Bild übersetztes aristotelisches Theorem. Die Weitergabe eines Formimpulses, nämlich jenes des überfangenden Bogens, entspricht allerdings der aristotelischen Grundüberzeugung, Verbundenheit und zirkuläre Relation über Isolation zu setzen und die Stoffe, aus denen die sublunare Welt besteht, sowohl in ihren Beziehungen untereinander als auch in ihren Beziehungen zur supralunaren Sphäre zu begreifen.

Unter der Patronage des Mythologems und seiner Repräsentation von Metamorphose als einer Urkraft der Gestaltenbildung, wie sie eben als Prinzip in der Natur selbst beobachtet werden kann, wie Aristoteles es beispielsweise im Fall der Seidenraupen und ihrer Verwandlung zum Schmetterling tat,⁴⁷⁸ entfaltet Mantegna seine *scala naturae*, die nicht das Niedrigere im Höheren bewahrt, sondern die Bewahrung eines Formimpulses betont und sich damit als ästhetische Strategie äußert. Dieses Bewahren manifestiert sich in einem Weiterreichen, das nicht nur die formale optische Grenze zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund überspielt (Baum-Fels-Wolke), sondern darüber hinaus Materialitäten und Texturen, also eben Stoffe als Akteure aufeinander Bezug nehmen lässt. Der Baum erreicht und berührt die Wolke über den Stein. Der vegetabilen Arkatur, die Minerva durchschritten hat, wird kontrastiv die kompakte Mauerzelle am rechten Bildrand gegenübergestellt.

⁴⁷⁷ Für Aristoteles bildete allerdings nicht Gott, sondern der Mensch die höchste Stufe der *scala naturae*. Erst die christliche Patristik und später die scholastische Naturphilosophie ließen den Menschen eine der mittleren Stufen einnehmen, wodurch unter Einfluss aristotelischen Gedankengutes eine Vorstellung vom Menschen innerhalb des christlichen Weltbildes konzipiert wurde, die ihn als Teilhaber zweier Welten betrachtete. Als mittlere Stufe, das heißt als körperliches und geistiges Wesen, dessen Seele mit Vernunft begabt ist, partizipiert er nach unten hin an der Welt der organischen und anorganischen Materie, nach oben jedoch unterhält er Beziehungen und Verwandtschaften mit der himmlischen Sphäre, da er das Vernunftvermögen mit den Engeln gemeinsam hat. Siehe weiterführend und die facettenreichen theologischen Argumentationsarchitekturen erschließend Achtner 2008, hier vor allem exemplarisch die Ausführungen zur Aristoteles-Rezeption des Thomas von Aquin, ebd. S. 81 – 106.

⁴⁷⁸ Capelle 1962, S. 57 – 58.

Ist es die verwandelte Daphne, welche dem Publikum sofort die Thematik beziehungsweise das Motiv der Verwandlung vergegenwärtigt, wird das Anklingen desselben sofort im tatsächlichen Ansichtigwerden von Wolken- gesichtern bestätigt und lässt zudem die stark verschattete Mauerwand mit ihrer rustikaähnlichen, unruhigen Textur als Aufenthaltsort verborgener Gesichter in Betracht kommen. Tatsächlich ist eine solche figurierende Unregelmäßigkeit, die ein anthropomorphes Profil erahnen lässt, in der Wand auszumachen (Abb. 54). Das karge, mürrisch anmutende Gesicht eines alten Mannes, eine Physiognomie, die sogar leicht vom umgebenden dunkleren Mauerwerk durch seinen helleren Erdton abgehoben ist und stark an Dürers ebenfalls im Profil gegebenes Felsengesicht aus seinem auf 1495 datierten Landschaftsaquarell der Arco-Region erinnert (Abb. 55).



Abb. 54: Detail aus Abbildung 49

Dass die Mauerzelle durch ihre grünlichen Partien bemoost erscheint und ihrerseits den von Mantegna wohl erwünschten Effekt verstärkt, Erde, Stein, Wachstum und (sumpfige) Feuchte in einem generischen bis sinnbildlichen Verhältnis zueinander wahrzunehmen, akzentuiert erneut die Leitidee einer dem Stein inhärenten vitalen Potenz. Diese Möglichkeit erwachenden Lebens ist jedoch nicht allein der Suggestivkraft der Materialinszenierung oder dem eventuellen Vorhandensein eines Felsengesichtes geschuldet, sondern erhält seinen deutlichsten Ausdruck im zarten Schriftband, das vom äußeren bildparallelen Wandabschnitt und wie von einem Windhauch zum Flattern gebracht ins Bildzentrum weist. Es trägt die lateinische Aufschrift ET MIHI VIR- TUTUM MATRI SUCCURITE DIVI („Und mir, der Mutter der Tugenden, eilt zur Hilfe, ihr Götter“) und legt die Vermutung nahe, dass eine sich selbst als Mutter der (oder gar aller) Tugenden bezeichnende Göttin im Felsen gefangen ist (Abb. 56). Sie erbittet den Beistand der Götter und hofft auf ihre Befreiung. Demzufolge ließe sich die von Minerva initiierte Vertreibung der Venus und ihres lasterhaften Gefolges als Auftakt einer Rückverwandlungsgeschichte deuten. Ist die Vertreibung erst einmal geschehen, so könnte die besagte Mutter der Tugenden ihrem Gefängnis entkommen und ihre ursprüngliche Gestalt zurückgewinnen.

Damit ist das dynamische szenische Hauptgeschehen aus Vertreibung und Flucht gerahmt von zwei weiblichen Figuren, die beide dem Thema von Tugend und Verwandlung sowie dem Verlangen nach Rettung und Aufbegehren wie eine dramaturgische Klammer Ausdruck verleihen. Auf der einen Seite ist es der Daphnebaum, der mit beiden Füßen fest im Boden verwurzelt ist, eine

weibliche Figur, dem Olivenblätter an schmalen Ästen aus den Beinen, der Hüfte, dem Oberkörper und den Brüsten sprießen.⁴⁷⁹ Es wurde behauptet, dass mit dieser Figur „der Keuschheit und zugleich Hilflosigkeit, aber auch der immanenten Stärke und Unbeugsamkeit“⁴⁸⁰ eines tugendreichen Geschöpfes Ausdruck verliehen werde.



Abb. 55: Albrecht Dürer: Ansicht von Arco, um 1495, Aquarell, 22,3 × 22,3 cm, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris

Als anthropomorphes Baumwesen alludiert das Motiv auf den Daphne-Mythos, der bei Ovid überliefert ist und der davon berichtet, wie die Nymphe Daphne, Tochter des thessalischen Flussgottes Peneios, Opfer eines Anschlages des Liebesgottes Amor wird. Dieser wollte sich für die Verspottung, die er durch Apollo erfahren hatte, an diesem rächen und ließ den Gott durch einen goldenen Pfeil in unstillbarem Liebesverlangen entbrennen, während er das Herz der von Apollo begehrten Nymphe mit einem eisernen Pfeil verschloss. Auf der Flucht vor dem liebeshungrigen Gott weiß Daphne keinen anderen Ausweg als ihren Vater um ihre Verwandlung zu bitten.

479 Lightbown 1986, S. 202 betont, dass es sich nicht um Lorbeer-, sondern Olivenblätter handelt. Allerdings ist dem widersprechend eher zu vermuten, dass hier beide Pflanzen in ihrem symbolischen Gehalt überblendet werden und der kunsttheoretischen und poetologischen Reflexionsebene dienen.

480 Ausst.-Kat. 1994, S. 213.

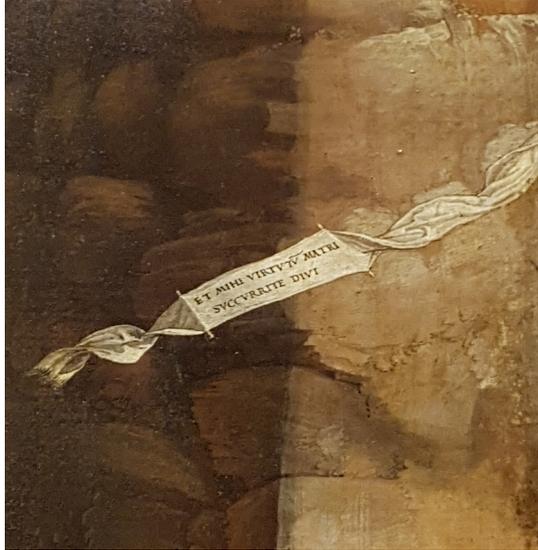


Abb. 56: Detail aus Abbildung 49

Daphne wurde zum Opfer einer durch sie gewirkten Rache Amors an Apollo. Sie ist darum folgerichtig auch diejenige Protagonistin Mantegnas, die in ihrem verwandelten Zustand im Garten der Tugend den Mund auftut, um göttlichen Beistand herbeizurufen, ein stummer Ruf, der sich ebenso wie der stumme, mundlose Ruf jener Mutter der Tugenden im Mauerstein in Form eines Schriftbandes artikuliert, das sich von ihrem rechten Unterschenkel ausgehend ihren gesamten Körper hinauf bis zum linken Oberarm emporwindet: „AGITE PELLITE SEDIBUS NOSTRIS FOEDA HAEC VICIORUM MONSTRA VIRTUTUM COELITUS AD NOS REDEUNTIIUM DIVAE COMITES“ (Kommt, göttliche Begleiterinnen der Tugenden, die ihr zu uns zurückgekehrt seid vom Himmel, vertreibt diese grausigen Monster der Laster von unseren Gefilden).

Diese hilfeschende Anrufung adressiert ebenso wie der gen Himmel gerichtete Blick der Minerva die drei in einer Aureole aus Wolkenmasse herbeischwebenden Tugendpersonifikationen. Linksstehend in blauer Toga, in ihrer Rechten ein Schwert, in der Linken die Waage, *Iustitia*, ihr auf derselben Höhe zur Seite gestellt in grünem Peplos und zwei kleine dickbauchige Krüge in den Händen haltend, den in ihrer Rechten im Begriffe auszuschütten, *Temperantia* und schließlich unterhalb von diesen beiden, auf Minerva und Daphne blickend, in herkulisches Löwenfell gekleidet und von ihren Attributen Knüppel und Säule flankiert, die einen gelbrötlichen Chiton tragende *Fortitudo*. Dieser machtvolle Tugenddreiklang bildet die Unterstützung für Minerva und ihre Mitstreiterinnen und verdankt sein Erscheinen der zweifachen Anrufung durch die Bedrängten, genauer gesagt die Verwandelten und Gefangenen, die selbst nicht aktiv in das Geschehen eingreifen können. Die Tatsache, dass es sich bei den dargestellten Tugenden um drei der vier Kardinaltugenden handelt, hat die Interpretation nahegelegt, dass die vierte, nichtgezeigte Kardinaltugend, *Prudentia*, die Klugheit, die im Mauerwerk Gefangene sei.⁴⁸¹

⁴⁸¹ So geschehen bei Lightbown 1986, S. 201.

Durch den mythologischen Bezug zu Daphne, die um ihre Verwandlung bittet, um sich dem Begehren Apollos entziehen zu können, wurde der Lorbeerbaum bereits früh als Sinnbild der Keuschheit und in den späteren emblematischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts (zum Beispiel jenem des Joachim Camerarius, Nürnberg 1590) als „Zeugnis für die vom Bösen unberührbare Tugend“⁴⁸² gedeutet. In diesem Kontext lässt sich Mantegnas kompositorische Entscheidung, Minerva und den Daphnebaum als Paar zu definieren, welches die klassische Leserichtung des Gemäldes von links nach rechts eröffnet, plausibel interpretieren. Wie die verwandelte, lorbeertragende Daphne hat auch Minerva eine Schutzfunktion inne, denn sie ist die Förderin und Beschützerin der Tugenden, der Künste und der Wissenschaften. Wie Merkur im *Parnass* fördert sie tugendreiches Schöpferium und schenkt erblühendes *ingenium*.

Überhaupt ist die dialogische Konstellierung der beiden Gemälde von erheblicher Relevanz für ihren Status als programmatische Schlüsselwerke des Bildprogramms im *studiolo* als einem geistigen und sittlichen Raum. Die Tatsache, dass sich beide Kompositionen gegenüberhingen, forcierte die Aufforderung zum Vergleich, zur Frage nach Fortschreibungen des Sinngehaltes des einen im anderen oder nach eventuellen Brüchen und Modifikationen. Daher sollen im Folgenden jene Schnittstellen und Anschlusspartien thematisiert werden, welche die morphologische Varianz als Ausdruck einer semantischen Verschränkung der Motive und Aspekte zu bedenken geben. Die Formenspiele Mantegnas sollen erneut in ihrem Status als ästhetisches Paradigma und Reflexionsraum von Natur und Kunst, Transformation und Invention, Metamorphose und Latenz expliziert werden. An dieser Stelle gilt es daher erneut den Blick auf den Parnass zu lenken und die bereits thematisierte astrologische Bedeutungsgebe des Bildprogramms auf seine alchemistischen Implikationen hin zu prüfen.

482 Schöne 1964, S. 91.

5.2.1 Szenarien der *Transmutatio*: Vulkans Schmiede und ihre alchemistisch-astrologischen Bedeutungsebenen

Mantegna hat seinem Vulkan im Felsengestein in Gestalt einer Höhle eine *naturwüchsige* Schmiede zugewiesen (Abb. 57). Sie ist nur spärlich erleuchtet und kaum höher als Vulkan selbst, der an ihrem Eingang stehend in großer Erregung zum glücklichen Götterpaar hinaufblickt, den linken Arm zu ihnen erhoben hat und mit ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger auf sie weist, wobei die Geste sowohl Vorwurf und Anklage als auch Drohung auszusagen scheint. In der Figur des zürnenden, betrogenen Schmiedefeuergottes vereint Mantegna gleich zwei zeitliche Ebenen. Dient der ausgestreckte linke Arm dem unmittelbaren Verweis auf den vollzogenen Ehebruch, greift die rechte Hand rückwärtig bereits in das Bündel von feinen, bis zum Boden reichenden Silberfäden, das hinter ihm an einem kleinen aus dem Dach seiner Felsschmiede wachsenden

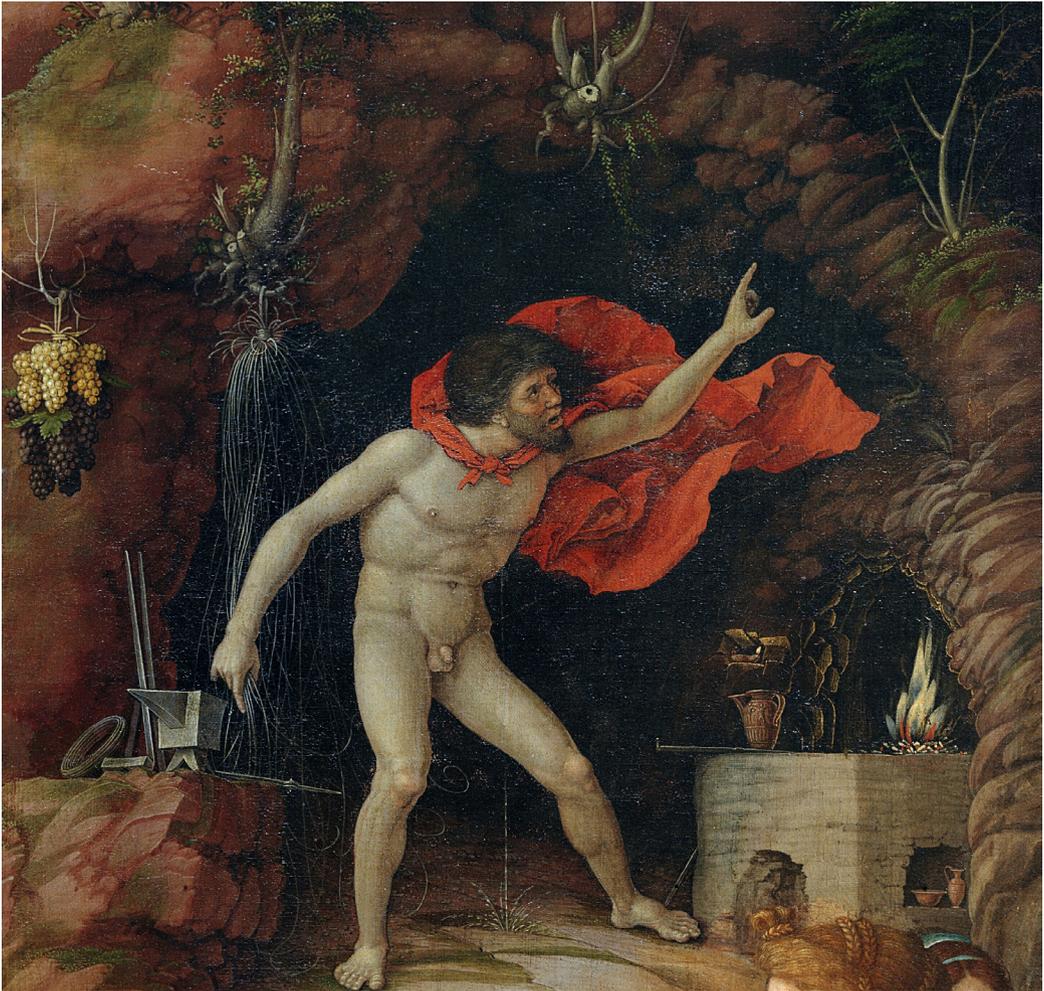


Abb. 57: Detail aus Abbildung 32

Baumsprößling hängt und aus dem er Homer zufolge jenes Netz schmieden wird, das ihm das Werkzeug seiner Rache sein soll. In der Gleichzeitigkeit zweier unterschiedlicher Gesten beziehungsweise Bewegungen verweist Mantegna zum einen auf den aktuellen Augenblick, zum anderen auf die List, die dazu dienen soll, das begangene Unrecht vor den Augen der Götter zu ahnden, die allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt in der Handlung eronnen und umgesetzt wird.

Mantegna stilisiert seinen Vulkan nicht zum tragischen Helden. Im Gegenteil, er ist ganz und gar als der gehörnte Gatte dargestellt, der zudem unterhalb des Paares in einer im Grunde zu kleinen Schmiede, in leicht gekrümmter Haltung mit faltenreichem Gesicht und fleischigem Ohrläppchen keine allzu glückliche Figur abgibt im Vergleich zur strahlenden, triumphierenden Eintracht des schönen Götterpaares, zu dem er genötigt ist, aufzublicken. Gekrönt wird diese eher humoristische Einbettung der Figur durch den unverhohlen mit einem filigranen länglichen Blasrohr auf die Genitalien Vulkans zielenden Cupido. Die heute im Gemälde zu erkennende, feine goldene Linie, die direkt vom Ende des Blasrohrs zum Glied Vulkans führt, wurde erst nach Mantegnas Tod hinzugefügt und gibt doch beredtes Zeugnis von der Lust der Betrachter:innen an der pikanten Deutlichkeit dieser akzentuierten Kompositionslinie, deren Verlängerung Mantegna noch der Phantasie überlassen hatte.

In Mantegnas Gemälde dominiert mit Blick auf die menschliche Figur und ihre Proportionen die Feier der Schönheit. Vulkan bildet die Ausnahme, umgeben von attraktiven Akteurinnen und Akteuren: Apollo, den Musen, Mars, Venus und Merkur. Dennoch erschöpft sich sein Auftritt nicht darin, das Publikum vor dem Bild, die Gäste Isabellas, zu amüsieren. Vulkan und seine Schmiede sind ein zentraler Bestandteil des alchemistisch-astrologischen Anspielungsreichtums der Komposition. Dabei sind zwei Elemente hervorzuheben. Zum einen die in einer Höhle und damit in direkter Nachbarschaft zum Gestein, zur mineralischen Welt, platzierte und aktive Schmiede, zum anderen die mehrfach akzentuierte Präsenz des Feuers als fruchtbarer Matrix, der sich alle Schöpfungen des Gottes verdanken.

Dass diese Höhle oder Grotte als Schmiede zu deuten ist, daran lässt Mantegna durch die dargestellten Werkzeuge keinen Zweifel. Auf einem kleinen Felsblock auf der linken Seite im Vordergrund des Eingangs zur Schmiede befinden sich ein kreisförmig zusammengedrehtes Bündel von Metall-, wahrscheinlich Silberfäden, ein gegen die Höhlenwand gelehnter Hammer, daneben eine Greif- beziehungsweise Dornzange mit langem Haltegriff, ein Amboss und neben diesem liegend vielleicht eine weitere Greif- oder Hebezange. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich das Herzstück der Schmiede, der Ofen, bestehend aus dem gemauerten Kubus der Feuerstelle, der seinerseits ein Stück weit in das umgebende und die Feuerstelle bogenförmig überfangende Höhlengestein eingelassen ist. Auf diesem sowie an seine linke Außenwand gelehnt sind zwei weitere metallische Objekte auszumachen, vermutlich ebenfalls Zangen. Auf dem Ofen und in einer Aussparung auf seiner rechten Außenseite sind mehrere Produkte seiner Arbeit aufgestellt, vollendete Werkstücke, die Lehmann wie folgt identifiziert:

a silver jug adorned with figures in relief on the shoulder of its otherwise fluted body and two other metal vessels of antique form, a bowl and a lekythos. [...] It is difficult to determine the character of the metals used in these vessels. [...] The lavender hue of the jug suggests that it is silver, the ruddier tone of the bowl and lekythos that they are bronze.⁴⁸³

Mantegnas Schmiede ist, wie die ikonografisch-kompositorische Anlage des Gemäldes insgesamt, einzigartig in der Malerei des Quattrocento und erneut ein eindrucksvoller Beleg für seine außergewöhnlichen inventiven Fähigkeiten. So handelt es sich neben dem unregelmäßig terrassierten Berg im Hintergrund von Pegasus und Merkur sowie dem Mars und Venus als Piedestal dienenden Felsenbogen nun um das dritte und spektakulärste mineralische Objekt im Bild. Dazu ist zu bemerken, dass Mantegna die Schmiede als konkreten singulären Raum zwar auf die dargestellte Höhle mit Vulkan beschränkt, ihr morphologisches Einzugsfeld jedoch auf das umgebende Ensemble ausgreift. Dieses Ausgreifen beziehungsweise diese Verbindung zu angrenzenden Bildzonen manifestiert sich als Emanation, als Entfaltung innerer Kräfte und Potentiale. Der Begriff der Emanation ist insofern sinnvoll, als er darauf hinweist, dass etwas von innen nach außen dringt und sich so gleichsam seinen Weg durch etwas hindurch bahnt.⁴⁸⁴

Diese emanative Dimension eignet sowohl dem Feuer als auch dem Stein, die beide mit einer quasi-organischen Dynamik ausgestattet werden. Das Feuer bleibt nicht auf die Feuerstelle beschränkt, sondern bahnt sich seinen Weg durchs Gestein. So züngeln zwei Flammenströme, die gleich heißer, unter Druck stehender Luft aus dem Gestein entweichen, aus der rechten Seite der Schmiede hervor (Abb. 58). Der Wind treibt sie und den sie begleitenden Rauch in Richtung von Mars und Venus, wodurch sie, vor allem der obere von beiden, wie die Verlängerung von Vulkans ausgestrecktem Arm erscheinen und darin die tief verwurzelte elementische Verbundenheit mit dem Schmied der Olympier betonen.



Abb. 58: Detail aus Abbildung 32

483 Lehmann 2017 (1973), S. 69.

484 Thomas von Aquin hat die Begriffe respektive Konzepte von emanatio und participatio in seinen naturtheoretisch-kosmologischen Erörterungen der zyklischen Struktur des Seienden und der Schöpfungsökonomie verwendet, welche hierin auch den Prozessen und Begriffen von exitus und reditus eng verbunden sind, die das Ausfließen und Zurückströmen innerhalb einer göttlichen und als circulatio strukturell bestimmten Wirklichkeit beschreiben. Siehe hierzu Aertsen 1991. Zu den neuplatonischen Dimensionen von emanatio und participatio in der Schöpfungstheologie des Thomas von Aquin siehe Kremer 1966, S. 421 – 422, S. 471. Zu mittelalterlichen Zyklentheorien, die sich der Frage nach der Entstehung von Leben aus den Elementen und elementischen Beziehungen befassen siehe Kintzinger 1991.

Die quasi-organische Dynamik rührt daher, dass Mantegna auffällige Rahmungen dieser Darstellungen von Feuer und Fels vorgenommen hat. Als hätte er auf die lebensstiftende Potenz des Feuers anspielen wollen, wachsen aus dem schroffen, zerklüfteten Gestein diverse junge Bäume, in besonderer Dichte oberhalb des Schmiedeeingangs und einer von ihnen direkt neben einer der aus dem Höhlengestein entweichenden Flammen. Die auffällige Felsformation oberhalb der Schmiede, die sowohl was ihre Struktur betrifft als auch hinsichtlich ihrer deutlich helleren Farbgebung wie ein aufgesetzter Fremdkörper erscheint, wurde in der Forschung mehrfach und zutreffend als kristalline Struktur beschrieben (Abb. 59). Andreas Hauser hat diese kristalline Felsformation nicht als ein externes zusammenhangsloses Objekt gedeutet, sondern als eine Kreation des im Felsgestein tätigen, wirkenden Feuers. „Vermutlich hat der Maler angenommen“, schreibt Hauser, „die flüssige Lava verhalte sich beim Erkalten nach dem Muster eines Kristallisationsvorgangs, wie man ihn aus alchemistischen und anderen Praktiken kannte.“⁴⁸⁵ Die kristalline Struktur deutet daraufhin, dass dieses Objekt durch Hitze und Verdichtung entstanden ist. Es wäre somit das Resultat einer Gestaltung und Ernährung durch Feuer. Damit hat Hauser das mineralische Objekt in einem organisch-elementischen Kausalitätszusammenhang verortet. An Hausers Ausführungen anschließend lässt sich die Existenz dieses Objektes mit dem Verweis auf die dem Stein inhärente Wachstumspotenz erklären, die durch das Feuer, das den Stein forme, aktiviert werde.

Im Kontext potentieller alchemistischer Konnotationen und Semantisierungen mineralischer Texturen und Objekte lässt sich vermuten, dass es sich bei diesem Mineral um ein Antimonerz (*Antimonium*) handelt, das mit der *prima materia* identifiziert wurde. Eines seiner auffälligsten Formmerkmale sind die büschel-, stängel- und blütenförmigen Wucherungen seiner kristallinen Oberfläche, die bereits in der Spätantike seine Bezeichnung als *anthemon* (Blüte) nahegelegt haben (Abb. 60). In Verbindung mit jenem dem Antimon zugeschriebenen Status eines diverse Heilkräfte entfaltenden Steins, der zudem eine wichtige Etappe auf dem Weg zum *lapis philosophorum* markiert, werden es auch diese organisch anmutenden Wucherungen gewesen sein, die ihn für die Aufnahme in die Bildwelt des *Parnass* prädestiniert haben. Das er gleichsam wie ein

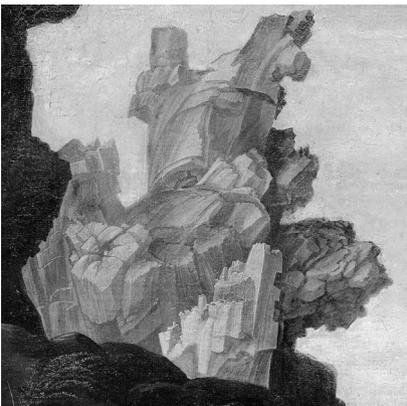


Abb. 59: Detail aus Abbildung 32



Abb. 60: Antimonit, Staatl. Museum, Karlsruhe

485 Hauser 2001a, S. 83.

artfremder Aufsatz aus der Schmiede Vulkans zu emergieren scheint, betont eigens seinen Rang als Kulmination einer im Gestein selbst angelegten und wirkenden Formkraft, die von innen nach außen drängt.

Auch Alexander Perrig hatte die unterschiedlichen Gestaltungen von Bergformen in der Malerei des Tre- und Quattrocento, insbesondere mit Blick auf Jacopo Bellini, mit der naturkundlichen Diskussion um ein Feuertheorem erklärt, das heißt mit der historisch nachweisbaren Annahme, dass ein unterirdisches und eruptives Feuer bestimmte scharfkantige Felsformationen erschaffe. Obwohl Mantegnas gemaltes Gestein nicht den von Perrig exemplarisch beschriebenen Bergformen gleicht, ist die Annahme, das Schmiedefeuer Vulkans sei hier als wachstumsfördernd und schöpferisch zu verstehen, durchaus berechtigt. Nicht zu vergessen hatte sich auch Alberti noch auf die Vorstellung bezogen, der zufolge der Stein, der in der Erde *wurzelt*, in Analogie zur Pflanzenwelt aus dem Boden dem Licht entgegenwachse.⁴⁸⁶

5.2.2 Stein, Feuer und Schmiede: Zonen des Übergangs zwischen Anorganik und Organik

Die jungen, aus dem Höhlengestein sprießenden Bäume indizieren ebenfalls die Rolle des Steins als Träger, Vermittler und Vorbereiter organischen Lebens. Ihnen ist als weiteres Zeichen einer grundlegenden Verbundenheit von Landschaft und Fels, Wachstum und mineralischer Potenz das Rebenpaar zur Seite gestellt, das auf derselben Höhe der Silberfäden ebenfalls an einem Ast und direkt über dem Werkzeugensemble Vulkans aufgehängt ist und das aus einer hellen und einer dunklen Rebe besteht. Stephen Campbell hat dieses Motiv sowohl im Kontext der unter humanistischen Gelehrten bekannten und diskutierten Schrift *Causae Plantarum* des Theophrast gedeutet, die durch Theodore Gaza ins Lateinische übersetzt worden war, als auch mit einer Passage der *Naturalis historia* des Plinius in Verbindung gebracht, die durch Landinos Übersetzung ins volgare und deren Erwerb für die Gonzaga-Bibliothek Mantegna zugänglich war.⁴⁸⁷ Theophrast thematisiert im fünften Buch seiner Abhandlung *Erzeugnisse der Natur*, die sich abseits der Norm bewegen. Als Beispiel führt er kernlose Trauben an oder weiße und schwarze Trauben, die an derselben Rebe wachsen. Theophrast geht es in seiner botanischen Schrift um die Darlegung morphologischer Differenz und der jeweiligen nutzbringenden Verwendungsweisen diverser Pflanzen(bestandteile) durch den Menschen. Seine naturkundlichen Exempla aus dem Bereich der Anomalien sollen belegen, dass die Natur in der Lage ist, eigenwillig zu handeln und Dinge sowie Konstellationen unter den natürlichen Erscheinungsformen hervorzubringen, die ein gewisses Maß an aleatorischer Spielfreude vermuten lassen.

⁴⁸⁶ Wamberg 2006, S. 50 – 51.

⁴⁸⁷ Campbel 2006, S. 134.

Bei Plinius findet sich unter Bezugnahme auf den älteren Cato die Bemerkung, dass die aminianischen Trauben in Schmieden im Rauch der Esse zum Trocknen aufgehängt werden und sich dadurch in Rosinen verwandeln. Dieser Information fügt Plinius die Bemerkung hinzu, dass es sich bei dieser durch Cato überlieferten Anweisung um die älteste lateinische Überlieferung dieses Wissens handle und sie daher dem Ursprung der Dinge am Nächsten stünde.⁴⁸⁸ Campbell liest diese Passage vor dem Hintergrund von Plinius' allgemeinem Naturbegriff und bringt sie in Verbindung mit Mantegnas edelsteingeschmückten Darstellungen von Pegasus und Venus:

The grapes, as well as raising the matter of ancient authority, are only one instance of a broader series of allusions to Pliny's conception of Nature as *parens ac divina rerum artifex* (supreme artificer and mother of all). The painting abounds in signs of Nature's prodigal *varietas* and creativity, from the natural artifice of the triumphal arch (also an instance of mineralogical "growth" as Pliny regarded it) to the fossilized shells and colored marble which appear about the Hippocrene Spring itself. Both Venus and Pegasus are adorned with gemstones, natural objects in which, according to Pliny, the *maiestas* of nature, is gathered together within the narrowest limits; in a single gemstone, the height of nature's creative powers can be contemplated.⁴⁸⁹

Mit diesen Überlegungen stützt Campbell die hier vertretene These, dass die Felsenschmiede Vulkans mit ihrer morphologischen Diversität unterschiedliche organische und anorganische Strukturen und Materien akkumuliert, um den Betrachter:innen anzudeuten, dass das vermeintlich Tote und Starre Beziehungen zum Leben unterhält, zu Wachstum und Bewegung. Die Schmiede wird von Mantegna als transitorische Zone markiert, in der sich verschiedene Kräfte und Potentiale begegnen und teils gegenseitig aktivieren.

Das Feuer wird in diesem Kontext als eine Kraft wahrnehmbar oder zumindest impliziert, die entweder selbst als *vis formativa* zu wirken vermag oder gar an der Entstehung von Leben beteiligt ist. Damit kann dem Feuer der Status eines Grenzüberspielers attestiert werden. Gäbe es der *scala naturae* analog eine *scala elementorum*, so müsste das Feuer darauf so platziert sein, dass es sowohl nach unten an der Welt der unbelebten, anorganischen Materie als auch an der Welt der belebten und sogar beseelten Materie teilhat. Als eine solche Figur des Übergangs und der beidseitigen Teilhabe oder gar im Sinne der durch Ciceros *De natura deorum* auch der Frührenaissance bekannten Vorstellung vom Feuer als einem weltimmanenten schöpferischen Prinzip, wie es der Feuer-Logos der stoischen Kosmologie darstellt, würde das Feuer sich auch als Metapher des künstlerischen *ingenium* eignen und wäre somit für Mantegna von großem Reiz gewesen. Denn wie das *ingenium* in Verbindung mit der *fantasia* den Künstler dazu befähigt, aus der Welt des empirisch Gegebenen Aspekte, Eigenschaften und Formen aufzugreifen, um, wie es Cennino Cennini in seinem *Libro dell'Arte* formuliert, „nie gesehene Dinge zu erfinden, die sich im

488 Campbell 2006, S. 133 zitiert den lateinischen Passus bei Plinius in der englischen Übersetzung von H. Rackham: „The large Aminian hard-berry grapes, which one you hang up, are the properly kept, for instance, at a blacksmith's forge (*fabrum ferrarum*), to make raisins. Nor are there any older instructions on this subject written in Latin, so near we are to the origin of things (*tam prope ab origine sumus*).“

489 Campbell 2006, S. 133.

Schatten der natürlichen Dinge verbergen⁴⁹⁰, initiiert auch das Feuer Transformationsprozesse. Es ist die treibende Kraft hinter Ver- und Umwandlungen als Teil natürlicher Prozesse und Relationen und in seinem gleichnishaften Status im Oeuvre Mantegnas Sinnbild der künstlerischen Existenz an sich. In Anbetracht der Beteiligung von Paride da Ceresara an der Konzeption des Bildprogramms für Isabella d'Este's *studiolo* und seiner damit einhergehenden Zusammenarbeit mit Mantegna ist verschiedentlich vermutet worden, dass der Berater seine eigenen Vorlieben für alchemistisches Gedankengut auch in den *Parnass* eingebracht habe.⁴⁹¹ Eigenmächtig wird er hier nicht gehandelt haben, zumindest konnte er bei Isabella ein lebendiges Interesse an Fragen und Themen der Alchemie auch insofern voraussetzen, als diese nie ohne Bezug auf die Astrologie zu denken waren und letzterer war die mantuanische Markgräfin sehr zugetan.

Jedoch war der Weg über die Astrologie im Falle Isabellas kein notwendiger. Wie Meredith K. Ray in ihrer Studie *Daughters of Alchemy* betont hat und wie es bisher in der Auseinandersetzung mit Mantegnas *Parnass* kaum erörtert wurde, genoss Isabella in Europa den Ruf, im Besitz ausgezeichneter *composizioni* zu sein, ja diese sogar selbst anzumischen. Neben dem Austausch von medizinischen, kosmetischen und alchemistischen Rezepturen, der eine übliche Praxis bei Hofe und unter adligen Frauen wie Caterina Sforza und Isabella d'Este darstellte, ist doch der Umstand hervorzuheben, dass die Mantuaner Markgräfin keine Scheu zeigte, ihre selbstangemischten Düfte, Salben, Pulver und Öle als diplomatische Geschenke zu verschicken, gerade um ihre Kontakte zu den politisch einflussreichen Frauen ihrer Zeit zu stärken, kleine Gefälligkeiten einzufordern und schließlich auch, um in Konkurrenz zu männlichen Parfümeuren zu treten. Ray bemerkt daher:

Recipes performed different functions, depending on the circumstances. By supplying a valuable secret to someone in a higher social position one might earn status or financial reward. Those already established among the highest levels of society circulated recipes among themselves to reciprocate favors or gifts establish, goodwill and maintain networks of communication, and cement their own position and reputation through access to valuable and even clandestine knowledge. [...] Isabella had no qualms about associating herself with the manual labor involved in creating her compositions: indeed, she begs the recipient of one of her gifts not to change apothecary shop (*non cambiare la bottega*). For Isabella as for Caterina, it was desirable to cultivate a public persona as both purveyor of secrets and practitioner.⁴⁹²

Zurückkommend auf die bis heute in ihrer Bedeutung ungeklärte kristalline Felsformation könnte man in dieser eine abstrakte, emblematisch gemeinte Form erkennen, die erneut auf die *transmutatio* als Grundakt der in alchemistischen Experimenten nachgestellten natürlichen Vorgänge des Wandels und der Transformation verweist. Dann hätte Mantegna mit dieser Struktur auf ähnliche Weise der Natur als Formenschöpferin und damit als Sinnbild seines eigenen Künstlertums zwischen *mimesis* und *phantasia* (als kreativen Prinzipien und kognitiven Vermögen) gehuldigt, wie er es nicht minder programmatisch in seinen Wolken- und Felsengesichtern oder

490 Zitiert nach: Kruse 2000, S. 310. Zu Cenninis Übertragung des (vermutlich aristotelisch inspirierten) *fantasia*-Konzeptes auf die Malerei siehe Kruse 2000, S. 310 – 313.

491 Cody 2017, S. 58 – 63.

492 Ray 2015, S. 36.

dem Wolkenreiter im *Heiligen Sebastian* getan haben mag. Was bei Cennini in seinem *Libro dell'Arte* mit dem Terminus der *incarnazione* beschrieben wurde, hätte hier seine Entsprechung im Bild der Kristallisation gefunden. Malerei ist eine Verdichtungskunst und sie ist eine Kunst der Transformation durch Verfahren wie Mischung und Schichtung. Beides führt sie in programmatische Nähe zur Alchemie und es ist dieser Kontext, der die bisher vorgebrachten Hypothesen und Interpretationen zusätzlich plausibilisiert.

So sehr sich auch Apollo, Merkur und Pegasus als Identifikationsfiguren für die Gelehrten, die Dichter und die bildenden Künstler:innen sowie die sie fördernden kulturellen Eliten empfehlen, vermag die vulkanisch konnotierte Einheit von Feuer, Felsenhöhle und Schmiede als ein nahezu emblematisches Ensemble eine ähnliche Relevanz zu behaupten. Hier treten erneut zwei Komponenten zusammen, die Mantegna in zahlreichen Werken verwendet und die wie ein dialektisches Modul die enge Verknüpfung von Natur- und Kunstformen, von durch Menschenhand genutzten (teils zutage geförderten), gestalteten natürlichen Ressourcen (wie Marmore und Erze) und solchen von naturwüchsiger, von menschlichem Eingriff unbelasteter Formenvielfalt betonen.

Auch wenn Vulkan keinen würdevollen Auftritt erhält, so bleibt er doch durch die ihn umgebenden Werkzeuge als *artifex* erkennbar. Während die Höhle etwas ist, das die Natur selbst als Formenspenderin vorgeben hat, ebenso wie der Zweig, der schwarze und weiße Trauben trägt, sind Hammer und Amboss etwas Gemachtes, ihrerseits selbst durch den kunstvollen und kenntnisreichen Gebrauch des Feuers aus Eisen geschmiedet. Auch die kubische Feuerstelle ist gemauert und damit Artefakt, während die bogenförmige Aussparung, in der sie im Fels platziert wurde, nicht herausgeschlagen, sondern vorgefunden zu sein scheint. Auch hier treffen ein kulturelles Erzeugnis und eine diesem antwortende, vorgefundene Naturform zusammen, um durch ihre Verknüpfung beziehungsweise wechselseitige Ergänzung die Entstehung neuer Erzeugnisse zu ermöglichen.

Diese bildimmanente semantische Struktur wird in der selbstreflexiven Eigengesetzlichkeit der Fiktion, die ihre Rezeption durch die Betrachter:innen umfasst, wiederum aufgehoben, denn als Bestandteil des Gemäldes, also einer von Mantegna konzipierten und ausgeführten Komposition, ist alles darauf Dargestellte Gemachtes und nicht einfach Vorgefundenes. Als mimetisches Erzeugnis bleibt die Komposition allerdings auf die vorgängige Wirklichkeit der natürlichen Erscheinungsformen bezogen, verdankt dieser diverse Anregungen und determinierende Vorgaben. Zu diesen zählen nicht nur die jeweiligen konkreten Formen, die Mantegna *übernimmt*, sondern auch unter anderem die Beschaffenheit der von ihm verwendeten Pigmente. Gleichzeitig agiert für Mantegna die *mimesis* niemals ohne die *fantasia*, weshalb er eben nicht einfach *übernimmt*, sondern *übersetzt*, das heißt, das Gesehene und Vorgefundene mit dem Imaginierten überblendet und mischt und es den jeweiligen Darstellungsabsichten anpasst.

Vulkans Schmiede ist weit mehr als ein amüsanter Nebenschauplatz. In ihr verbinden sich Gemachtes und Gewachsenes sowie Amorphie und Figuration zu einer dynamischen Synthese, ja sogar zu einem Vexierbild. Die Symbolfigur des Schmieds pointiert lediglich, was die morphologische Bühne in sich schon suggeriert: die Schmiede in der Felsenhöhle ist ein Ort der *transmutatio*. Der Schmied verweist auf die alchemistische Praxis, die wie das Schmieden und die Malerei auf

der Abfolge bestimmter Arbeitsschritte und der Dialektik von Verflüssigung und Verhärtung, Fluidität und Permanenz, ephemeren und stabilen Zuständen beruht. Auch wenn Mantegnas Vulkan augenblicklich nicht damit befasst ist, sein Handwerk auszuüben, so rufen seine dargestellten Werkzeuge doch eben dieses in Erinnerung. Die Arbeitsschritte des Schmieds umfassen dabei neben dem Schüren und Anfachen des Feuers, die Erhitzung der Erze beziehungsweise des Eisens, das Hämmern und Walzen und damit das Wechselspiel von Schlag und Druck, die Formung in der Weißglut sowie die Arbeitsschritte des Tauschierens, Blauanlaufens und Überziehens mit weiteren Metallen wie zum Beispiel Gold oder Zinn.

Alchemistische Lehren und Praktiken konnten sich einerseits metaphorisch-modellhaft in diesem mythologischen Rahmen spiegeln, andererseits kodierten sie im Zeichen der antiken griechisch-römischen Mythologie(n) ihre Lehren und Grundsätze von den Reaktionen der Stoffe und Materien untereinander. Auch hier spielte Vulkan eine prominente Rolle, denn ihm beziehungsweise dem durch ihn repräsentierten Feuer war es zu verdanken, dass Mars und Venus zueinander fanden und symbolisch Hochzeit hielten, was der im alchemischen Prozess hergestellten und geglühten Verschmelzung von Eisen und Kupfer entsprach.⁴⁹³

In Verbindung mit der mythischen Vorstellung vom göttlichen Schmied als eines Geburtshelfers, der im Falle Vulkans/Hephaistos' den unter Kopfschmerzen leidenden Jupiter/Zeus von der Quelle seines Leidens, der sich ankündigenden Niederkunft und der Geburt seiner Tochter Athene/Minerva, befreit, indem er diesem mit seinem Werkzeug den Schädel öffnet, dem daraufhin die bereits geharnischte Tochter entsteigen kann, erblickten auch die Alchemisten im Schmied eine markante Identifikationsfigur. Dem lag zudem die Vorstellung zugrunde, dass Erze, Steine und Metalle im Erdinneren gleich Embryonen wachsen und reifen, wodurch die Hüttenmänner und Metallurgen, hierin dem göttlichen Schmied vergleichbar, ihre Tätigkeit als Geburtshelferdienst deuten und damit ihr Wühlen in der Erdmutter legitimieren konnten.⁴⁹⁴ Demzufolge war es ihrem Eingriff in den Leib der Erdmutter geschuldet, dass die Dauer ihrer Niederkunft verkürzt und ihr somit Schmerzen erspart werden konnten.⁴⁹⁵

Diese mythologische Symbolik und Legitimationslogik bildete den historischen Vorläufer jener frühneuzeitlichen alchemistischen Ambition, die darauf ausgerichtet war, bestimmte Entstehungsprozesse in der Natur nicht nur erfolgreich im Laboratorium zu reproduzieren, sondern diese in ihrer Dauer zu verkürzen und damit den gesamten Prozess zu optimieren. Optimierung meinte hier Effizienzsteigerung. Es galt das, was die Natur vermag, schneller und besser zu realisieren.⁴⁹⁶

493 Zur Hochzeits- und Vermählungsmetaphorik als Bestandteil astrologisch-alchemistischer Vorstellungen in der Renaissance und im Barock (hier mit besonderem Bezug auf die allegorische Dichtung *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz*, 1616) Schütt 2000, S. 451 – 453 sowie zur Verwendung der Hochzeitsmetapher bei der Bezeichnung des Schmelzvorgangs im Hüttenwesen Schütt 2000, S. 98 – 99; zum spezifischen Symbolismus der Heirat von Mars (Eisen) und Venus (Kupfer) in der westlichen Alchemie siehe Priesner/Figala 1998, S. 123; hinsichtlich der Verwendung dieser Metaphorik in altorientalischen Kulturen siehe Jeremias 1929, S. 181.

494 Böhme/Böhme 2014, S. 232.

495 Mircea Eliade spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer alchemistischen Soteriologie, siehe Eliade 1992, S. 57 – 58. Siehe zudem Bredekamp 1984.

496 Eliade 1992, S. 55.

Die Akte und Prozeduren der Um- und Verwandlung im spezifischen Kontext von Schmiede und Laboratorium lassen sich dabei auch auf ein vorsokratisch-naturphilosophisches Fundament zurückführen, das Oskar Edmund von Lippmann in seiner Untersuchung zur *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie* als Teil seiner Ausführungen zur ionischen Philosophie bezüglich der Begriffe *metabolé* und *alloísis* prägnant umrissen hat:

Bei der Bildung und Auflösung der Elemente handelt es sich also nicht um ein Entstehen oder Vergehen, vielmehr erleidet der Urstoff eine bloße μεταβολή (Metabolé = Umänderung), und zwar nur eine qualitative Alloísis (ἀλλοίωσις = *Artverwandlung*), hervorgerufen durch mehr oder minder weitgehende Verdünnung oder Verdichtung unter dem Einflusse von Wärme und Kälte, deren Fähigkeit zu derlei umformenden und umgestaltenden Wirkungen dogmatisch feststeht. Demgemäß sind die Elemente potentiell (= der Möglichkeit nach) jedes in jedem enthalten und können wechselseitig ineinander übergehen, nach Regeln, die sich aus ihrem festen Sitze und natürlichem Orte im Weltall ergeben, - die Erde zuunterst, über ihr das Wasser, hierauf die Luft, zu oberst das Feuer-, und denen zufolge jedes sich am leichtesten in die ihm benachbarten zu verwandeln vermag, z.B. Luft in Feuer durch Verdünnung, dagegen in Wasser und sodann in Erde durch Verdichtung. In diesem Sinne lässt sich der gesamte Kosmos als Ergebnis einer, wenn auch nur allmählichen und stufenweisen, so doch einheitlichen Entwicklung des *einzigsten* und *göttlichen* Ursubstrats betrachten.⁴⁹⁷

Die Verbindung von Mantegnas Vulkan mit dem Feuer ist unverkennbar betont mittels des roten, von einem Windstoß in Richtung von Mars und Venus dramatisch aufgeworfenen und fast hinfort gerissenen Umhangs, dessen durchklüftete Draperie und vor allem seine wellenhafte Bewegung ihn den aus dem Fels hervorzüngelnden Flammen ähneln lassen. Es ist erneut diese Strategie einer partiellen Verähnlichung und formalen Annäherung von unterschiedlichen Bildelementen (hier Textil und Feuer), welche die leitmotivische Funktion eines Objekts oder einer Kraft andeuten soll.

⁴⁹⁷ Lippmann 1978 (1918), S. 121. Hervorhebungen im Original.

5.2.3 Von planetaren Konstellationen, Sphärenharmonien und sympathetischen Allianzen. Astrologie, Musik und Alchemie im Motiv- und Ideenhorizont des *Parnass*

Am 11. Februar 1490 wurde die damals siebzehnjährige Isabella d'Este mit Francesco II. Gonzaga in der herzoglichen Kapelle zu Ferrara verheiratet. Einen Tag später trat sie um die Mittagszeit zusammen mit ihrer weiblichen Verwandtschaft und höfischen Entourage sowie in Begleitung der Botschafter von Ungarn und Neapel ihre Reise nach Mantua an, wo ihr umjubelter Einzug schließlich am 15. Februar erfolgte, dem sich einwöchige Feierlichkeiten anschlossen.⁴⁹⁸ Die Wahl des Einzugsdatums verdankte sich der Ermittlung einer astrologisch bedeutsamen Konstellation, da an diesem Tag die Planeten Mars, Merkur und Venus sowie der hellste Stern des Sternbildes Pegasus im Zeichen des Aquarius (Wassermann) standen.⁴⁹⁹ Aby Warburg konstatiert in seinem Vortrag über die astrologische Semantik des Freskenprogramms im ferraresischen Palazzo Schifanoia:

Astrologie ist im Grunde nichts anderes als auf die Zukunft projizierter Namensfetischismus: Wen z.B. bei seiner Geburt im April Venus beschien, der werde, den Venusqualitäten der Göttermythe entsprechend, der Liebe und den leichten Freuden des Daseins leben.⁵⁰⁰

Die für den Tag des Einzugs in Mantua präferierte Konstellation legt nahe, dass sich die dynastische Verbindung der beiden Adelsfamilien nicht in erster Linie einer Heirat aus Liebe verdankte, sondern eher einem pragmatischen Kalkül, welches der Verbindung Eigenschaften wie Stärke, Verantwortung, Struktur, Festigkeit und den unerschütterlichen Willen zur Verteidigung des eigenen Herrschaftsgebietes sichern sollte. Eigenschaften, die sich aus der Nähe von Venus, Merkur und Mars zu saturnischen Zeichen ergaben.⁵⁰¹ Mit der Verheiratung fand eine anberaumte Verbindung zweier Dynastien ihre Verwirklichung, die bereits im Jahr 1480, als Isabella sechs Jahre alt war, vereinbart worden war. Umso entscheidender muss es aus Sicht des ferraresischen Herzogs Ercole I. d'Este und seiner Gemahlin Eleonora von Aragon gewesen sein, einen Termin für den offiziellen *adventus* ihrer Tochter in Mantua durch ihre Hofastrologen bestimmen zu lassen, der dem Paar eine starke, belastbare Verbindung und vor allem gelingende Regentschaft versprach.

498 Für eine detaillierte Schilderung der aus den Quellen rekonstruierbaren Abläufe des Einzugs in Mantua, dem Umfang der Mitgift, der Hochzeitskosten, der Festivitäten und der Zusammensetzung der Hochzeitsgesellschaft siehe James 2020, S. 27 – 28.

499 Manca 2006, S. 185.

500 Warburg 1998 (1912), S. 464.

501 Entscheidende Hinweise zur Deutung der Konstellation verdanke ich den Auskünften von Annett Klingner.

Isabella d'Este war durch die historisch sehr gut belegte Astrologiebegeisterung ihrer Familie bereits vorgeprägt, als sie nach Mantua aufbrach.⁵⁰² Die Ausstattung des Palazzo Schifanoja und die sich darin manifestierende Begleitung und Deutung der persönlichen und dynastischen Geschichte des Hauses der Este und ihres eigenen Lebens lassen es umso plausibler erscheinen, dass die Markgräfin ihren Hofmaler anwies, ebenjene astrologische Konstellation, unter deren günstigen, förderlichen Einfluss ihre Verbindung mit dem Haus der Gonzaga und ihrem Gatten stand, nicht allein in die Komposition zu integrieren, sondern als markante semantische Grundkoordinate zu gestalten. Diese Personifikationen und Assoziationen astrologischer Kräfte, Einflüsse und Relationen, die es im gelehrten (hermeneutischen) Spiel der Deutungen zu lesen und mit Blick auf die Poesie des Gemäldes im Disput vor dem Bild sowie im Umfeld seiner Präsentation zu erkunden galt, sollten deutlich machen, mit welchem Anspruch und welchem Selbstbild die Markgräfin ihre Rolle in Mantua und in ganz Italien verknüpft wissen wollte.

Ihre Person, ihre Ehe und ihre Regentschaft, so die Suggestion des Gemäldes, standen und stehen im Zeichen jener Eigenschaften und Wirkungen, die sich am Tag der Hochzeit durch die Position von konkreten Gestirnen am Firmament konstellierte hatten. Mantegnas Gemälde hatte nicht zuletzt die Funktion inne, an den festlichen Akt der Vermählung und den prozessionalen Einzug der erstgeborenen Tochter Ercole I. d'Estes in Mantua zu erinnern, und damit an das konkrete Datum, an dem sich die jeweiligen Eigenschaften und Wirkungen von Mars und Venus, Pegasus und Merkur dieser dynastischen Verbindung eingeschrieben hatten.

Die Rede von der *Einschreibung* ist in diesem Zusammenhang von besonderer Berechtigung, da Mantegnas Gemälde, das heißt sowohl die symbolische Komposition als auch der konkrete materielle Bildträger, im weiteren Kontext einer historischen kulturellen Praxis zur Herstellung magischer, unter anderem als Amulette und Talismane fungierender Steine situiert werden können. So hat jüngst Nicolas Weill-Parot an die diversen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Wissens-traditionen, Diskurse und Praktiken rundum die Herstellung und Deutung astrologischer Siegel erinnert, von denen angenommen werden muss, dass sie auch den Vorstellungsraum italienischer Renaissance-Fürstinnen des Quattrocento affiziert haben.

Unter den mittelalterlichen Gelehrtenautoritäten ist es vor allem Albertus Magnus, der in seiner Abhandlung *De mineralibus* den ideologischen Rahmen sowie die Bedingungen und Vollzugsmodi einer (animistisch-magischen) Praxis schildert, der zufolge der ausführende Handwerker, genauer gesagt der Steinschneider, dem jeweiligen Stein gemäß seiner Form und/oder seiner Substanz und der ihm zugeschriebenen besonderen magischen Wirkkräfte, zu denen vornehmlich Heil- und Schutzkräfte zählen, nur ganz bestimmte Motive und diese auch nur während einer spezifischen astronomischen Konstellation einarbeitet beziehungsweise eingraviert.⁵⁰³ Dieser an ein konkretes Zeitfenster gebundenen Vorgehensweise liegt die Überzeugung zugrunde, dass die dem Stein innewohnenden potentiellen Wirkkräfte durch das Zusammenspiel des Einflusses der jeweiligen konstellierenden Gestirne mit dem durch den Steinschneider eingearbeiteten Motiv überhaupt erst aktiviert werden und sich so dauerhaft mit diesem Artefakt verbinden können.

502 Federici-Vescovini 2006.

503 Weill-Parot 2019, S. 257 – 260.

Dadurch wird es seinem zukünftigen Träger möglich, von den jeweiligen Wirkkräften zu profitieren. Der Steinschneider muss also, je nachdem in welcher Tradition und in welchem Wissenshorizont er sich bewegt, um diese Verbindungen wissen, wobei die erwünschten Resultate entweder durch die jeweiligen primären Eigenschaften des Steins, eine Kombination (*complexio*) diverser Eigenschaften oder durch seine Form erzielt werden können.

Wie Weill-Parot am Beispiel von Camillo Leonardis *Speculum lapidum* (erstmalig 1502 gedruckt in Venedig) darlegt, veranlassten die von Albertus Magnus zusammengetragenen Informationen und erörterten Faktoren zu der Frage, wie und in welchem Umfang der ausführende Steinschneider (oder Magier) selbst eine kreative Regie übernahm. Dabei wird in Leonardis Ausführungen deutlich, dass es sich nicht zuletzt um eine Frage der Absichten handelt, das heißt, ob es darum geht, eine bestehende Qualität oder Tendenz zu verstärken oder diese durch das eigene kenntnisreiche Handeln überhaupt erst zu verleihen.⁵⁰⁴ So referiert Leonardis zum einen die Bedeutung, die der elementischen Anlage des Steins unter Bezugnahme auf sein Mischungsverhältnis zukommt und ihn mit einer astrologisch anschlussfähigen Disposition ausstattet, zum anderen betont er die Rolle des Steinschneiders, der durch seine handwerklichen Eingriffe bestehende Form- und Vermögenstendenzen⁵⁰⁵ aufgreift und verstärkt, wodurch er auch die magische Wirkkraft beeinflusst:

We will say that the substantial form of a stone is the specific being of this stone – being which stems from the mixing of the elements, with a certain proportion which leads to a certain species and not to another one. And through this [substantial form], as we will see in the second book, there are powers in the stones. And this form neither stems wholly from matter, nor is wholly instilled outside matter. But [this form] is something divine – i.e. the matter of a mixed body – into which it is instilled, and below the celestial powers by which it is given. [...]

And the power of the stone is led by this carved imprint to one or several particular effects. [...] we say that the power of the stone is compelled to a precise effect or power, whereas maybe it was not orientated towards this effect before the sculpture was made. And if a similar effect, which we want to produce by the carved figure, were previously in the stone because of its essence, therefore through the force of symbol it would be strengthened and would be more effective because of the double power.⁵⁰⁶

504 Weill-Parot 2019, S. 263.

505 Unweigerlich lässt diese Überlegung Leonardis an Leon Battista Albertis Einleitung zu seinem 1464 publizierten Traktat *De statua* denken, in der gleichsam in demselben topischen Umfeld, allerdings ohne jeglichen astrologischen Bezug, dafür mit besonderem Fokus auf die an der Natur orientierten Formfindungsprozesse in der Kunst, auf das Erkennen, Auflösen und Verstärken vorgebildeter Formtendenzen durch den Künstler eingegangen wird. Dieser sehe in einer Wurzel oder einem Fleck eine Form als Tendenz angelegt, die er durch seinen gestaltenden Eingriff (wie der Steinschneider Leonardis) aufnimmt und verstärkt, um sie einem spezifischen Zweck oder einer bestimmten (ästhetischen) Wirkung zuzuführen.

506 Englische Übersetzung zitiert nach: Weill-Parot 2019, S. 262. Lateinischer Wortlaut zitiert nach: ebd., S. 262 (dort Anmerkungen 21 und 23): „Dicemus quod forma substantialis lapidis est esse specificum ipsius lapidis quod esse ex elementorum commixtione provenit, cum quadam proportione quae ad unam determinatam speciem, et non ad aliam ducit; quae mediante, ut in secundo dicemus, virtutes insunt lapidibus. Nec talis forma a materia totaliter extra materiam funditur, sed est quoddam divinum super materiam complexionatam cui infunditur, et infra virtutes celestes, a quibus datur. [...] Et virtus lapidis tunc ducitur ab ipsa sculpta impressa ad unum aut ad plures effectus particulareS. [...] Pariformiter dicimus lapidis virtutem esse coartatam ad determinatum effectum seu virtutem ad quam forsan ante sculpturam non erat. Et si consimilis effectus quem intendimus a figura sculpta producere, prius esset in lapide ratione suae essentiae, tunc simboleitatis ratione magis fortificaretur ac efficator esset ex geminata virtute.“

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Leonardi, was Weill-Parot jedoch nicht zum Thema macht, eine alchemistisch konnotierte Interpretation des menschlichen Eingriffs vornimmt, wenn er in einer späteren Bemerkung darauf hinweist, dass der Steinschneider durch seinen Gestaltungsakt unter dem Patronat der astrologischen Konstellation einen Prozess anregt und zielführend beschleunigt, den die Natur an anderer Stelle in einem anderen Stein und gemäß ihrer Ordnungen und Bedingungen von sich aus zu verwirklichen vermag.⁵⁰⁷ Der Steinschneider tritt demzufolge an die Stelle der Natur, allerdings nur insofern, als er nicht außerhalb, sondern innerhalb ihrer Ordnungen operiert, und dort, wo sie selbst nicht tätig wird, es aber könnte, ihr Tätigwerden künstlich herbeiführt. In diesem Punkt ähnelt Leonardis Darstellung und Beurteilung der Bedeutung des handwerklichen Eingriffs der Selbstbeschreibung der alchemistischen Praxis, die oft dahingehend pointiert wird, dass das Handeln des Alchemisten als ein Beschleunigen und als Eingriff in die zeitlichen Abläufe und Rhythmen natürlicher Prozesse zu verstehen ist.

Diese Konstellation von Material, Praxis und Sternenglaube ist dabei nicht ohne Relevanz für die Wahrnehmung von Mantegnas Komposition. Wie bereits erörtert, war Marsilio Ficino der Überzeugung, dass schon allein die Betrachtung einer visuellen Darstellung astrologischer Konstellationen und Bedeutungszusammenhänge den menschlichen Geist dazu anregen und befähigen könne, die damit verknüpften positiven Einflüsse und Effekte gemäß der ihm eigenen Disposition zu empfangen beziehungsweise sich dadurch für diese empfänglicher zu machen. Es ist diese mediale Schlüsselposition, die in der hier skizzierten Diskursgeschichte einem *artifex* und seinem Produkt zukommt, die auch der Bedeutung und der intelligiblen Würde der Malerei zugutekommen konnte.

Legt man für einen Moment diese von Avicenna und Galen über Albertus Magnus zu Camillo Leonardi tradierte Thematik als historische Folie zugrunde, dann käme Mantegnas Gemälde nicht allein die memoriale Funktion zu, an die Vermählung und mittels des mythologischen Bildpersonals an deren astrologische Dimension zu erinnern, sondern selbst als magisches Artefakt im *studiolo* zu hospitiern. Es soll hier in keiner Weise behauptet werden, dass Mantegna seinem Werk diesen Status sichern wollte oder ihn anderweitig angestrebt habe, aber es mag eine Rezeptionsebene gewesen sein, auf welcher sich die Wahrnehmung und Deutung des Gemäldes durch Isabella d'Este selbst bewegt hat. Bei ihren Interessen und Leidenschaften für alchemistische und astrologische Themen, Vorstellungen, Praktiken und im Falle der Alchemie auch Rezepturen, erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass sie in Mantegnas Gemälde auch eine Verstetigung dieser positiven himmlischen Einflüsse (*virtutes celestes*) und damit eine dauerhafte Begünstigung ihrer Regentschaft durch dieselben gesehen hat, vergleichbar einem Amulett oder Talisman, die eine quasi-sympathetische Allianz von Medium und Botschaft, Material und Wirkung zugunsten ihres Trägers perpetuieren sollen.

507 Weill-Parot 2019, S. 266.

5.2.4 Die Morphologie des *Parnass* im Spiegel der Schriften des Agrippa von Nettesheim

Um das Spektrum des in Mantegnas Gemälde zur Geltung gelangenden astrologischen Symbolismus und die damit implizierten Eigenschaften und erwünschten Einflüsse zumindest partiell zu umreißen, sollen die mythologischen Personifikationen planetarer und astraler Agenten unter Bezugnahme auf die kompilatorischen Ausführungen des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim in seiner Abhandlung *De occulta philosophia*, die 1510, 1531 und 1533 in drei Bänden erschienen, erörtert werden.

Darin versammelt, systematisiert und erläutert der in Nettesheim bei Köln geborene Arzt, Philosoph, Jurist, Theologe, Mineraloge und alchemistische Experimentator das von ihm zusammengetragene Erbe des antiken und mittelalterlichen astrologischen, naturkundlichen und alchemistischen Wissens, ergänzt um diverse Lehren der Kabbala und des Hermetismus. Dabei bezieht sich Agrippa auf alle antiken und mittelalterlichen Autoren, die um 1500 bereits vielzitierte, paraphrasierte und kommentierte Autoritäten waren: Platon, Aristoteles, Plinius der Ältere, Ptolemäus, Pythagoras, Orpheus.

Hierbei sind nun vor allem jene Aussagen zu den Eigenschaften, Wirkungen und sympathetischen Allianzen von Interesse, die Mars, Venus, Merkur und Apollo zugeschrieben werden können, wobei an dieser Stelle zuerst auf die drei erstgenannten eingegangen werden soll. Das zweiundzwanzigste Kapitel gibt zuerst Auskunft über die jeweiligen Organe und Bestandteile der menschlichen Anatomie sowie den Säftehaushalt, die unter dem Einfluss der Gestirne und Sternbilder stehen. Dort heißt es hinsichtlich der in Mantegnas Komposition erscheinenden planetaren Protagonisten:

Wie man von den Arabern weiß, steht [...] der Merkur der Zunge, dem Munde und den übrigen Sinneswerkzeugen, sowohl den innern als den äußern, überdies den Händen, Füßen, Beinen, Nerven und der Einbildungskraft [vor]; [...] Mars steht dem Blute, den Adern, den Nieren, der Gallenblase, dem Hintern, dem Rücken, dem Samengange und der Zornsucht vor; Venus den Nieren und Hoden, der Scham und Gebärmutter, dem Samen und dem Geschlechtstriebe, überdies dem Fleisch und dem Fette, dem Bauch, den Schamhaaren, dem Nabel und allem, was zum Venuswerke dient wie dem Heiligenbeine, dem Rückgrate und den Lenden; selbst dem Kopfe und dem Munde, womit der Kuß, das Liebespfand gegeben wird, soll sie vorstehen.⁵⁰⁸

Diesem Überblick über die anatomischen Wirkungsregionen der Gestirne ist bereits die Grundüberzeugung zu entnehmen, dass der Einfluss der himmlischen Agenten durch Mark und Bein geht und den ganzen Menschen in seiner seelischen und körperlichen Konstitution betrifft. Das sich

508 Nettesheim 2013 (1533), S. 91 – 92.

direkt an die Ausführungen zu Mars jene zu Venus anschließen, ist kein Zufall, sondern folgt einem Ordnungsmuster, das auch alle anderen Kapitel strukturiert. Die anatomischen Stichworte zu Mars und Venus lesen sich wie die Schilderung zweier komplementärer Einheiten. Ist es Mars, der dem Samengange und der Zornsucht vorsteht, entfallen die Zuständigkeiten der Venus auf den Samen und die Gebärmutter sowie auf den Geschlechtstrieb und den Mund/Kuss. Damit wird impliziert, dass die umfanglicheren Zuständigkeiten der Venus, denen elementare Größen wie der Samen und der Geschlechtstrieb angehören, durchaus als dominierend betrachtet werden können. In jedem Fall verstärkt sich in dieser und den folgenden Aussagen der Eindruck, dass die ungezähmten und oftmals destruktiven Potenzen des Mars erst durch die Ergänzung oder Beimischung der venerischen Komponenten gemäß des Sinnbildes eines stimmigen Naturganzen harmonisiert werden.

Von der anatomischen Ebene schreitet Agrippas Darstellung im siebenundzwanzigsten Kapitel weiter zur Zuschreibung von Elementen und Körpersäften, fokussiert dann auf die Auswirkungen der Gestirne auf Aromatik und Geschmack, ergänzt um Bemerkungen zu den Zuständigkeiten im Reich der Metalle und Minerale sowie in Flora und Fauna:

Dem Mars gehören unter den Elementen das Feuer, desgleichen alles Scharfe und Brenzliche; unter den Säften die Galle; unter den Geschmücken die bittern, scharfen, auf der Zunge brennenden, und die, welche zu Tränen reizen; unter den Metallen das Eisen, das rote Erz, und alles feurige, rötliche und schwefelige; unter den Steinen der Diamant, der Magnet, der Blutstein, der Jaspis, der Amethyst; unter den Pflanzen und Bäumen [...] alle wegen ihres Überschusses an Wärme giftigen Pflanzen, ebenso die, welche mit stechenden Dornen bewaffnet sind oder durch ihre Berührung auf der Haut ein Brennen verursachen, stechen oder Blasen ziehen [...]; Unter den Tieren gehören ihm die kriegerischen, räuberischen, kühnen und achtsamen an, wie das Pferd [...]; ferner alle räuberischen, fleischfressenden und Beine zermalmenden Vögel [...]. Unter den Fischen [...] welche sämtlich sehr gefräßig und räuberisch sind.⁵⁰⁹

Während hier Akte der Gewalt, der Wehrhaftigkeit, der Zudringlichkeit und Kollision in teils variierenden, teils gemeinsamen Qualitäten in allen Zuständigkeitsbereichen aufgeführt werden und leitmotivisch im semantischen Feld von Stechen, Brennen, Rauben und Fressen angesiedelt sind und oftmals per Analogieschluss (unter anderem über farbliche Gemeinsamkeiten) hergestellt werden, fungiert auch hier die anschließende Schilderung der Bereiche, die der Venus angehören, wie ein mildernder, harmonisierender Komplementärakkord:

509 Nettessheim 2013 (1533), S. 99.

Unter den Elementen gehören der Venus die Luft und das Wasser; unter den Säften der Schleim nebst dem Blute und dem Samen; unter den Geschmächen der süße, fette und angenehme; unter den Metallen das Silber und das safrangelbe und rote Erz. Unter den Steinen entsprechen ihrer Natur [...] alle schönen, bunten, weißen und grünen Steine; unter den Pflanzen [...] alle gewürzhaften Pflanzen sowie die angenehmen und lieblichen Obstarten [...]. Unter den Tieren gehören ihr die üppigen, mutwilligen und verliebten an [...].⁵¹⁰

Werden Mars zumeist kraftvolle, aggressive Merkmale und Wirkungen zugeordnet, wobei weiche oder sanfte fehlen, enthalten die Auflistungen der Wirkungen und Merkmale der Venus immer wieder auch solche aus den Reihen des Mars, wie beispielsweise der Bezug auf das „Blut“ oder das „rote Erz“. Diese partiellen Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten übernehmen hierbei eine vergleichbare Funktion wie jene Brückenprofile (*symbola*), die Aristoteles in seiner Darlegung elementischer Relationen angeführt hatte. Demzufolge geht es bei der aufeinanderfolgenden Beschreibung von Mars und Venus nicht vorrangig oder ausschließlich um die Offenlegung einer unversöhnlichen Polarität, sondern um die systematische Sensibilisierung der Rezipient:innen für deren Komplementarität und die Vorstellung, dass ein Lebewesen oder ein Prozess, der durch die Einflüsse beider geprägt wird, von deren vereinten positiven Effekten zu profitieren vermag, was wiederum an das von Mantegnas Gemälde propagierte Programm einer harmonischen und fruchtbaren gemeinsamen Regentschaft denken lässt.

Bereits diese wenigen Abschnitte weisen Verbindungen zu Mantegnas *Parnass* auf, die sich in konkreten Bildelementen niederschlagen. So erwähnt Agrippa unter den Beispielen für jene Mars angehörenden, unter anderem „kühnen“ und „achtsamen“ Tiere als erstes das Pferd. Die Tatsache, dass das Sternbild des Pegasus Bestandteil jener astrologischen Konstellation war, nach der sich die Festlegung des feierlichen Einzugsdatums richtete, und die darum auch die Personifikation des Sternbildes in Gestalt eines prachtvollen Pferdes nahelegte, ließ sich gleich mit zwei traditionellen Gonzaga-Rollen anspielungsreich verbinden. Zum einen handelte es sich dabei um die den Gonzaga als Regenten eines Kleinstaates seit dem Mittelalter zukommende Rolle, aus den Reihen ihrer männlichen Erben den *condottiere* zu stellen, so wie es auch Francesco II. Gonzaga zukam, zum anderen waren die Gonzaga für ihre ausgezeichnete Pferdezucht bekannt, auf die bereits Ludovico Gonzaga sehr stolz war und die Mantegna schon im Falle der *Camera*

Picta zu einer prominent platzierten Pferdedarstellung veranlasst hatte (Abb. 61). Daher eignete sich die durch die Konstellation bereits vorgegebene Darstellung von Mars und Pegasus in demselben Bildraum als Anspielung auf gleich zwei spezifisch-dynastische Domänen der Gonzaga-Linie.

510 Nettesheim 2013 (1533), S. 99–100.

Im dreißigsten Kapitel verdichtet Agrippa seine Ausführungen zum Einfluss der Planeten auf die sublunare Welt zu weiteren Eigenschafts- und Zuständigkeitskatalogen, die in die Aussagen zu Venus und Mars auch Merkur integrieren:

Alles, was sich in der Welt findet, steht unter der Herrschaft der Planeten und erhält von ihnen seine Kraft; so gehört beim Feuer das belebende Licht der Sonne, die Hitze dem Mars an [...]. Bei den mittleren Elementen [...] die gemischte [Feuchtigkeit, M.S.] aber gehorcht dem Merkur und der Venus. [...] die Fruchtbarkeit der Materie [hängt, M.S.] von der Venus, die Raschheit in der Wirkung von Mars und Merkur ab, von jenem wegen seiner Heftigkeit, von diesem wegen seiner Gewandtheit und Vielseitigkeit;⁵¹¹

Merkur wirkt als Interaktionspartner. Er flankiert und begleitet beziehungsweise teilt sich sowohl mit Mars als auch mit Venus bestimmte Einflussbereiche. Es ist diese beidseitige Teilhabe an Mars und Venus, die ihn auch in den folgenden Erläuterungen desselben Kapitels als in direktem Umfeld der beiden operierend und wirkend schildert:

In der Pflanzenwelt sind [...] alle Blumen von Venus, alle Samen und Rinde von Merkur, [...] das Holz von Mars. Alles, [...] was dagegen Blumen und Samen, aber keine Früchte hervorbringt, steht unter der Herrschaft der Venus und des Merkur [...]. [...] Alle Schönheit kommt von der Venus, die Stärke vom Mars her, und jeder Planet regiert und ordnet das, was ihm ähnlich ist. Auf gleiche Weise rührt [...] die Härte vom Mars, das Leben von der Sonne, Anmut und Schönheit von der Venus, die verborgene Kraft vom Merkur [...].⁵¹²

Die partielle Überschneidung und wechselseitige Ergänzung planetarer Einflüsse und Zuständigkeiten in der sublunaren Welt sind Ausdruck einer Lehre von den sympathetischen Allianzen zwischen irdischen und himmlischen Akteuren und Stoffen, die rhetorisch und semantisch auf einem Denken in Analogien basiert, denn „jeder Planet regiert und ordnet das, was ihm ähnlich ist“. Das Ähnliche findet sich und addiert sich zu wachsenden und immer komplexer werdenden Verflechtungen von Stoffen, Formen, Qualitäten und Wirkungen.

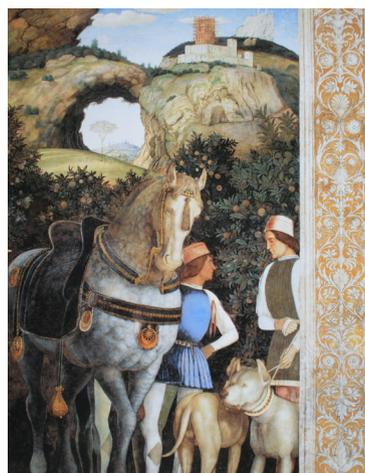


Abb. 61: Detail aus Andrea Mantegna: Westwand der Camera Picta, 1465 – 1474, Fresko, Palazzo Ducale, Mantua

511 Nettesheim 2013 (1533), S. 101.

512 Nettesheim 2013 (1533), S. 101 – 102.

Im direkt folgenden einunddreißigsten Kapitel wird eine weitere Dimension des sublunaren Einflusses der planetaren Akteure dargelegt. Dabei handelt es sich um die geopolitische Tragweite ihrer Zuständigkeiten und Allianzen:

Auch der Erdkreis ist mit seinen Reichen und Ländern unter die Planeten und Himmelszeichen verteilt. [...] Mars mit dem Widder regiert England, Frankreich, Deutschland, Cölesyrien, Idumäa und Judäa; [...] Venus mit dem Stier besitzt die Zykladen, die Seeküsten von Kleinasien, Zypern, Parthien, Medien und Persien; mit der Waage aber herrscht sie über die Baktrier, über die Einwohner am kaspischen Meere, über die Seen, über Thebais, Oasis und die Troglodyten. Merkur mit den Zwillingen besitzt Hyrkanien, Armenien, Mantiana, die Gegend von Cyrene, Marmarika und Unterägypten; mit der Jungfrau aber Griechenland, Achaja, Kreta, Babylon, Mesopotamien, Assyrien und Elam, woher die Elamiter in der Heiligen Schrift ihren Namen haben.⁵¹³

An diesen Ausführungen Agrippas ist vor allem interessant, dass sich die jeweiligen sublunaren territorialen Regenschaften der Planeten über die ihnen zugeordneten Tierkreiszeichen ergeben, um nun geografische Regionen und mit ihnen politische Systeme und kulturelle Formationen zu beeinflussen. Nun sind es nicht die interplanetaren Beziehungen beziehungsweise Konstellationen, die einen Wirkungsbereich definieren, sondern die jeweiligen alliierten Sternkonstellationen. Diese von Agrippa *dokumentierte* Erstreckung des Einflusses der Gestirne auf bestimmte Regionen des Erdkörpers, die er nach eigener Aussage „aus dem Ptolemäus geschöpft“ habe, wird mit dem letzten Satz nochmals um einen weiteren fundamentalen bibelhermeneutischen Aspekt erweitert:

Wer nun diese Einteilung der Länder nach den Gestirnen mit den Ämtern der regierenden Intelligenzen, den Segnungen der israelitischen Stämme, den Loosen der Apostel und den Sinnbildern der heiligen Schrift zu vergleichen weiß, der wird imstande sein, für jede Gegend höchst wichtige Weissagungen herauszufinden.⁵¹⁴

Auf Mantegnas Gemälde zurückkommend, folgt aus diesen bei Agrippa dargelegten Beziehungen, Interaktionsmodi und Bedeutungsebenen keine Herleitung eines Interpretationsschlüssels für den astrologischen Symbolismus seiner Komposition. Hier führen die Agrippa zu entnehmenden Informationen viel zu weit fort von den konstellierte mythologischen Figuren und ihren morphologischen Einbettungen beziehungsweise Umgebungen.

Was eine Bezugnahme auf Agrippas Kompendium im Rahmen dieser Untersuchung allerdings legitimiert, ist dessen Status als historische Quelle. Seine Abhandlung versammelt aus diversen Überlieferungen und Referenztexten astronomisches Wissen und dessen astrologische Interpretation. Die Heil- und Schutzkräfte wie auch die schädlichen Eigenschaften bestimmter Minerale, Metalle und Pflanzen werden mit Blick auf deren Morphologie und Genese ebenso referiert wie das Fortpflanzungs-, Jagd- und Sozialverhalten sowie die anatomischen Merkmale von Tieren

513 Nettesheim 2013 (1533), S. 102.

514 Nettesheim 2013 (1533), S. 102.

hinsichtlich der ihnen dadurch offenstehenden sympathetischen Allianzen. Die organische und die anorganische Welt stehen unter dem Einfluss der Gestirne. Nichts existiert unabhängig von dem durch sie determinierten Spektrum möglicher und unmöglicher Verbindungen. Dieses von Agrippa zusammengetragene und kompilierte Wissen war ein Wissen, das schon vor seiner Veröffentlichung zwischen 1510 und 1533, wenn auch verstreut, uneinheitlich und durchaus umstritten in seiner Vereinbarkeit mit christlichen Dogmen, in Europa verbreitet war.⁵¹⁵

Einige dieser äußerst facettenreichen astrologischen Wissenshorizonte werden Isabella, ihrem Berater und nicht zuletzt auch Mantegna selbst bekannt gewesen sein. Was aber als eine Gewissheit gelten kann, ist der Umstand, dass die Gestirne und hier vornehmlich die Planeten als Herrscherinnen und Herrscher geschildert und gedeutet wurden, was auch für die junge Markgräfin von Mantua von großem identifikatorischen Reiz gewesen sein wird. Ist es doch die bei Agrippa immer wieder konstatierte Einheit aus Regieren, Ordnen und Herrschen, die den sublunaren Einfluss der Planeten und ihrer Allianzen am angemessensten charakterisiert und die sich unter bestimmten Bedingungen als gutes oder schlechtes Regiment herausstellen kann, als der Befriedigung von menschlichen (lokalen wie globalen) Bedürfnissen zu- oder abträglich.

Das Wissen um diese Zusammenhänge sollte es ermöglichen, die natürlichen Ordnungen, die ihrerseits unter astralem Einfluss stehen, gemäß der eigenen Bedürfnisse und Interessen zu nutzen. Erkenntnis und Wissen erschließen Handlungsspielräume. Auf dieser Ebene bot die Aufnahme der astrologischen Konstellation von Mars und Venus, Pegasus und Merkur die Gelegenheit, die (gender- und kultur-)politische und ästhetische Eignung des Stoffes als Repräsentations- und Reflexionsmatrix zu erproben. Mantegnas *Parnass* wäre damit aber ebenfalls Ausdruck der machtvollen Allianz von Astrologie und Politik.⁵¹⁶

Konnte Isabella die Verknüpfung von Real- und Bildpolitik im spezifischen soziokulturellen Raumtypus des ersten *studiolo* einer Frau gemäß ihrer Vorstellungen und Ambitionen nicht nur abrufen, sondern musste dieses Szenario selbst konzipieren, war es Mantegna möglich, diese konzeptuelle Rahmung für seine eigenen Zwecke zu nutzen. Hatte das *studiolo* in seiner damaligen Lokalisierung im Castello di San Giorgio einen Maßstab zu formulieren und Isabellas Ruf als humanistisch gebildete Fürstin zu befördern, ihr ein Alleinstellungsmerkmal und eine Vorbildrolle zu sichern, bot der Raum und sein zu erwartender Ruhm Mantegna eine weitere Bühne, um nach der Camera Picta seine Malerei erneut durch einen exquisiten Ausstattungsauftrag als humanistisch fundierte und hochgradig inventive sowie selbstreflexive Kunst zu erweisen.⁵¹⁷ Für Isabella werden dabei auch die spezifischen charakterlichen und geistigen Prägungen eine Rolle gespielt haben, die bei Agrippa im achtunddreißigsten Kapitel als göttliche Gaben der Planeten an ihre menschlichen Empfänger aufgelistet werden und die sowohl dem Markgrafenpaar

515 Siehe zum kontrovers diskutierten Feld einer potentiellen Vereinbarkeit von jüdisch-christlicher Religion und antiker Astrologie unter besonderer Berücksichtigung von Geschichtsverständnis und Zeitrechnung sowie von Astrologie als politischem Instrument Stuckrad 2000.

516 Siehe Azzolini 2013, die sich in ihrer exemplarischen Studie mit den Einflüssen der Astrologie auf die politischen Karrieren und das dynastische Selbstverständnis der Mailänder Herzöge im Quattrocento befasst. Zur Verschränkung von Astrologie und Politik im nordalpinen Reformationskontext siehe Brosseder 2014, S. 27 – 80.

517 Unter den jüngeren Arbeiten zur künstlerischen Selbstreflexion Mantegnas im Bildprogramm der Camera Picta unter besonderer Berücksichtigung des antiken (aristotelischen) poiesis-Konzeptes siehe Koering 2015 und Campbell/Koering 2015.

als politischer und dynastischer Einheit applizierbar waren als auch (und vielleicht noch mehr) die vorhandenen oder für sich selbst gewünschten Qualitäten der Auftraggeberin in den Fokus rücken sollten:

[...] durch den Mars unerschrockene Wahrheitsliebe, Stärke und Tapferkeit, Tatkraft, ein feuriger Mut und ein unbeugsamer Sinn; [...] durch die Venus glühende Liebe, freudige Hoffnung, Sehnsucht, Ordnung, Begierde, Schönheit, Liebenswürdigkeit, und der Trieb nach Vermehrung und Fortpflanzung seiner selbst; durch den Merkur eindringlicher Glaube, klare Beweisführung, Gewandtheit im Auslegen und Sprechen, Schärfe des Geistes, dialektische Kunst und große Beweglichkeit der Sinne [...] ⁵¹⁸

Wie Agrippa im Anschluss an diese und andere Auflistungen immer wieder bemerkt, verdanken sich die Wirkungsweisen der Planeten auf die menschliche (seelische) Disposition und auf die natürlichen Ordnungen keiner autonomen Herrschaftsgewalt, sondern stünden ihrerseits unter der Regie der sogenannten „sieben Intelligenzen“, die wiederum unter der bevollmächtigenden Aufsicht Gottes operieren:

Diese Einflüsse gehen jedoch vornehmlich von jenen sieben Intelligenzen aus, die vor dem Angesichte Gottes stehen, und die die Seele zum Sitze solcher Kräfte bereiten. Die Planeten aber disponieren hiezu nur den Körper, indem sie seine Natur für alles Gute empfänglich machen, und sind sozusagen die Werkzeuge der Intelligenzen, während Gott, als die erste Ursache, allen Dingen Einfluß und Wachstum verleiht. ⁵¹⁹

Schließlich soll noch ein weiterer durch Agrippa erörterter Bereich des Gestirneinflusses thematisiert werden. Dabei geht es um die zentrale Position, welche der Musik als Reflexionsfigur zukommt und die hinsichtlich der Signifikanz von Allusionen auf die Musikalität Isabellas im Besonderen und jener der Malerei im Allgemeinen sowie nach den möglichen Anschlüssen für den astrologisch-alchemistischen Symbolismus fragen lässt. So eröffnet Agrippa seine Ausführungen wie üblich mit einer programmatischen Feststellung, die bereits schon selbst als Definition der musikalischen Harmonie auftritt:

Auch der musikalischen Harmonie mangelt es nicht an den Einflüssen der Gestirne, denn sie ist die vorzüglichste Nachbildnerin von allem. ⁵²⁰

518 Nettesheim 2013 (1533), S. 413.

519 Nettesheim 2013 (1533), S. 413.

520 Nettesheim 2013 (1533), S. 248.

Agrippa betont im Folgenden die starke affektive Wirkmacht der Musik, die eigens dann mit besonderer Kraft hervortritt, wenn sie sich „zur gelegenen Zeit nach den Himmelskörpern“ richtet und die es vermag die Zuhörer in bestimmte Gemütszustände zu versetzen oder sie aus solchen zu lösen sowie aktive oder passive Zustände herbeizuführen, indem sie Bewegungen, Gebärden und Haltungen sowie „Handlungen und Sitten“ beeinflusst.⁵²¹ Die Musik, die in astrologischer Kenntnis ausgeübt wird, erweist sich als universelles Medium beziehungsweise als eine Kunstform von universeller Geltung, denn in bester orphischer Tradition schildert Agrippa, dass die Melodien nicht allein den Menschen, sondern auch die Tiere in Stimmung und Verhalten zu beeinflussen vermögen. Doch dabei hat es nicht sein Bewenden. Auch die Elemente, die Erdmasse und selbst der Stein werden durch die Musik angerührt:

Selbst die Elemente erfreuen sich an Melodien. Die hoiesische Quelle, sonst ruhig und still, sprudelt beim Tone einer Flöte fröhlich empor und tritt aus ihrer Umfassung. In Lydien gibt es Inseln, welche Nympheninseln heißen. Diese trennen sich beim Flötenspiel vom Festlande, schwimmen mitten in der See, führen dort einen Reigen auf und kehren sodann wieder zum Ufer zurück. [...] Es gibt aber noch Wunderbareres, denn am attischen Ufer läßt das Meer selbst Zithertöne erklingen, in Megara gibt ein Stein bei jedem Schlage, den man auf ihn tut, Zithertöne von sich, so groß ist die Gewalt der Musik.⁵²²

Gerade in diesem Abschnitt wird deutlich, wie umfassend sich Agrippa auf diverse Topoi und Motive der antiken mythografischen Tradition bezieht. Vor allem die Referenzen auf das musikalische Spiel des Orpheus, seinen Gesang und die besänftigende oder belebende Wirkung, deren letztere sich nicht allein auf Menschen und Tiere erstreckt, sondern auch auf den Inbegriff des Unbeseelten, Harten und Unrührbaren: den Stein. Agrippas Beispiel ist insofern von großer gedanklicher Nähe zu Mantegnas vielbewegten Gesteins- und Felsenformen, zu seinen vor Latenzen wimmelnden Steininszenierungen als es impliziert, dass im Stein selbst eine Melodie wohnt, die es gilt zum Klingen zu bringen.⁵²³ Der Stein ist also nicht unbeteiligt an der Welt des Musikalischen, sondern er partizipiert als sublunare natürliche Erscheinung an einer universellen musikalischen Struktur des Kosmos, einer ebenfalls auf die Antike zurückgehenden Vorstellung, die auch im lateinischen westlichen Mittelalter eine breite theoretische Auseinandersetzung mit dem Modell der pythagoreischen Sphärenharmonie angeregt hat.⁵²⁴

Isabellas besondere Vorliebe für die Musik, die einherging mit ihrer Leidenschaft für die Poesie und die damit verbundene Grundüberzeugung, dass Verse per se dafür gemacht seien, gesungen zu werden, sowie ihr erheblicher Einfluss auf die Entwicklung der mantuanischen Musikkultur um 1500 wurden in dieser Untersuchung bereits thematisiert. In Anbetracht der Tatsache, dass das erste für das *studiolo* fertiggestellte und dort platzierte Gemälde die Musik im zentralen Motiv von Apollo und den Musen, dem Spiel auf einem Saiteninstrument, dem begleitenden Gesang

521 Nettesheim 2013 (1533), S. 248.

522 Nettesheim 2013 (1533), S. 248.

523 Im zehnten Kapitel des ersten Buches referiert Agrippa die verborgenen Kräfte, die in den Dingen existieren und verweist hier exemplarisch unter anderem auf den Bericht des Pausanias „von singenden Steinen.“ Siehe Nettesheim 2013 (1533), S. 72–73.

524 Mittelstraß 1995, James 1993, Schavernoeh 1981, Hütschen 1971, Haase 1969 sowie Abert 1905.

und dem Tanz als Leitmotiv für die Lektüre der Komposition empfiehlt, die wiederum grundlegend von der Reminiszenz auf eine astrologische Konstellation geprägt ist, gilt es nach der potentiellen Beziehung von Musik und Astrologie zu fragen und diese in einem zweiten Schritt auf ihr Verhältnis zur Alchemie hin zu prüfen. Dass die Beziehung zwischen der Musik und der Astrologie keine beiläufige und unbedeutende ist, macht Agrippa gleich zu Beginn seines fünf- undzwanzigsten Kapitels deutlich:

Daß dem Tone auch eine besondere Empfänglichkeit für himmlische Einflüsse inne-
 wohne, werden wir nicht leugnen, wenn wir mit Pythagoras und Plato annehmen,
 daß der Himmel selbst ein Werk der Harmonie ist, daß er alles durch harmonische
 Töne und Bewegungen leitet und vollbringt.⁵²⁵

Auch diese Grundüberzeugung verdankt Agrippa einer ausgiebigen Überlieferung des Konzeptes der klingenden Sphären und der rhythmischen Gliederung der Bewegungen der Gestirne am Himmel durch die mittelalterliche Rezeption antiker Autoren. Hinsichtlich der historisch belegten musikalischen Erziehung Isabellas, ihrer Fähigkeit auf der Lyra zu musizieren und ihrer Vorliebe für den Gesang, ist von besonderem Interesse, dass Agrippa dem Gesang eine herausragende intelligible und mediale Rolle attestiert:

Der Gesang vermag noch mehr als der Ton eines Instrumentes, insofern er harmo-
 nisch aus der Vorstellung des Geistes und dem gebieterischen Willen der Einbildungs-
 kraft hervorgehend, zugleich mit der gebrochenen und von ihm geleiteten Luft den
 der Luft verwandten Geist des Hörenden, der das Band von Leib und Seele ist, leicht
 durchdringt, und da er (der Gesang) die Leidenschaft und das Gefühl des Singenden
 mit sich führt, so bewegt er durch dieses Gefühl das Gefühl des Hörenden, affiziert
 dessen Phantasie durch die seinige, das Gemüt durch das Gemüt, ergreift das Herz
 und dringt bis ins Innerste der Seele, indem er den Sinn des anderen nach seinem
 eigenen stimmt, wie er auch die Glieder und das Blut desselben in Bewegung setzt
 und wieder anhält.⁵²⁶

Der Gesang der neun Tänzerinnen bei Mantegna, der sich unter dem Spiel Apollos erhebt und der harmonischen Liebe von Mars und Venus gewidmet, ja seinerseits als fundamentaler Ausdruck der Rechtmäßigkeit ihres Zusammenseins zu deuten ist, verbindet sich im Kontext der Ausführungen Agrippas auch mit Apollo und Merkur. Die astrologische Konstellation am Tag des Einzugs Isabellas in Mantua brachte Mars, Venus, Merkur und Pegasus im Zeichen des Wassermanns (*Aquarius*) zusammen. Der Wassermann ist ein Luftzeichen so wie die Venus über das ihr zugeordnete Element Wasser auch dem Brückenelement Luft verbunden ist, jenem Trägermedium, durch welches der Gesang „den der Luft verwandten Geist des Hörenden, der das Band von Leib und Seele ist, leicht durchdringt“. Darüber hinaus ist der Gesang als apollinische Kunstform eine logosnahe Kunst, weil er Ausdruck des Wortes ist, der gesprochenen rhythmisierten Sprache. So galt in den Auslegungen des Ausgangs des mythischen Wettstreits zwischen

525 Nettesheim 2013 (1533), S. 250.

526 Nettesheim 2013 (1533), S. 249–250.

Apollo und Marsyas der Gott des Lichts und der schönen, maßvollen Form nicht allein darum als Favorit, weil er das höhere Wesen war, sondern weil er die Lyra spielte, ein Saiteninstrument, welches ihm gestattet während des instrumentalen Musizierens zu singen. Diese Zusammenführung von Klang und Wort, Musik und Logos war Marsyas nicht möglich, da er nur ein Blasinstrument zu spielen verstand, das Ausdruck seiner Logosferne war.⁵²⁷

Diese Logosnähe des apollinischen musikalischen Vortrags findet in Merkur ihr Äquivalent, da dieser der eloquenten Rede und der dialektischen Argumentation vorsteht sowie der Inspiration der dichterischen Einbildungskraft und dem kunstvollen Vortrag der poetischen Rede. Der Gesang der Musen bei Mantegna profitiert also von einer dreifachen musischen Rahmung durch göttliches Patronat: durch Apollo, Merkur und Venus. Agrippas Erörterungen zur astrologischen Semantik der Musik enden jedoch nicht mit dem Hinweis auf die Geistförmigkeit des Gesanges und seiner Wirkungen auf das Gemüt, das Gefühl und das „Innerste der Seele“. Im sechsundzwanzigsten Kapitel wird die Differenzierung des planetaren Einflusses nach Stimmen, Tönen, Melodien und Akkorden vorgenommen, dem sich die Zuordnung der Musen zu den Einzelsaiten der sieben-saitigen Leier anschließt. Im Folgenden sind aber nur die Aussagen zu den Stimmen, den Melodien und den Saitenzuordnungen zitiert:

[...] dem Mars [gehören von den Stimmen, M.S.] die rauhen, scharfen, drohenden, raschen und zornigen [...]; [...] der Venus und dem Merkur aber kommen die Melodien zu [...]; der Venus die üppigen, wollüstigen, weichen, schmachtenden und gedehnten; dem Merkur aber die sanften, vermischten und bei einem gewissen Ernst zugleich heitern und angenehmen. Nach den besonderen Akkorden und Verhältnissen aber stehen dem Tone auch die neun Musen vor. [...] Thalia [...] hat gar keine eigene Weise, sondern sie gehört dem Schweigen und der Erde an; Klio dagegen besitzt mit dem Monde [...] die G-Saite, Kalliope gleich dem Merkur [...] die A-Saite, Terpsichore gleich der Venus [...] die H-Saite, Melpomene gleich der Sonne [...] die C-Saite, Erato gleich dem Mars [...] die D-Saite, Polyhymnia gleich dem Saturn [...] die E-Saite, und Urania gleich dem Sternenhimmel [...] die F-Saite [...].⁵²⁸

Agrippa geht in den daran anschließenden Abschnitten immer detaillierter auf musikalische Relationen und deren Analogie zu mathematischen Modellen ein, um auf diese Weise die auf „Zahlen, Maße[n] und Verhältnisse[n]“ gegründeten Beziehungen zwischen den Entfernungen der Planeten zur Erde und zueinander, den Zusammenhang der Geschwindigkeiten ihrer Bewegungen mit ihren Tönen sowie die musikalisch-geometrischen Verbindungen der vier Elemente untereinander offenzulegen.

Was aus den hier zusammengetragenen Aussagen über die Einflüsse der Gestirne und durch die aspektorientierte Skizzierung der enormen Fülle an zuschreibbaren Zuständigkeiten, Wirkungen und Eigenschaften der Planeten deutlich werden sollte, ist die Polyphonie der astrologischen, alchemistischen und musikalischen Implikationen des Parnass. Der selektive Durchgang durch

527 Ellrich 2006, S. 104.

528 Nettessheim 2013 (1533), S. 251 – 252.

den Text Agrippas, unter besonderer Berücksichtigung seiner Ausführungen zu Mars, Venus und Merkur, diente nicht einer Beweisführung, sondern dem Aufzeigen jenes Spektrums tradierten astrologischen Wissens und der diesem Wissen eingeschriebenen mythologischen Bildsymbolik, aus dem auch die Markgräfin, ihr(e) Berater und ihr Hofmaler in unterschiedlichem Ausmaß ihre Kenntnisse geschöpft und das Bildprogramm des *Parnass* ersonnen haben werden. Dabei gilt es nun in einem abschließenden Schritt, ein weiteres Detail im Profil von Isabella d'Estes musikalischen Interessen und deren Reflexionen in der symbolischen Architektur ihres *studiolo* zu ergänzen. Es ist die Frage nach dem konzeptuellen Design beziehungsweise dem Dialog von Mantegnas *Parnass* und Isabellas *impresa di tempi e pause* und damit von Musik, Alchemie und Malerei im Zeichen des Rhythmus.

5.2.5 Isabellas Imprese: Musik und Alchemie

Die musikalische Imprese Isabella d'Estes, die sogenannte *impresa di tempi e pause*, war spätestens ab 1502 durch die Markgräfin in Gebrauch (Abb. 62). Entwickelt wurde sie wahrscheinlich ab 1497. Starke Präsenz erhielt die Imprese durch ihre prominente Platzierung im Dekorationssystem der zweiten *grotta*, die nach dem Tode Francesco II. Gonzaga und im Zuge der Umsiedlung Isabellas in Räumlichkeiten des *Corte Vecchia* errichtet wurde. Dort befindet sie sich im Zentrum der holzgeschnitzten, vergoldeten Deckenkonstruktion, einem Tonnengewölbe, das in seiner Form wesentlich zur Verbesserung der Raumakustik beitragen und somit die Aufführung musikalischer Darbietungen begünstigen sollte.

Bei dieser Imprese handelt es sich nicht um ein figurliches, inschriften- beziehungsweise motto-tragendes Rätselbild, sondern um ein durch eine profilierte Leiste gerahmtes, rechteckiges Feld, auf dessen goldenem Grund eine in Schwarz ausgeführte musikalische Notation aufgetragen ist.



Abb. 62: Isabella d'Estes *impresa di tempi e pause* im Deckengewölbe ihrer *grotta*, 1519–1522, Palazzo Ducale, Corte Vecchia, Mantua

Von links nach rechts und verteilt über fünf Notenlinien sind dort ein C-Schlüssel, vier übereinander platzierte Mensurzeichen, ein Ensemble symmetrisch angeordneter Pausen und ein Wiederholungszeichen notiert. Kommt den Mensurzeichen die Funktion zu, diverse Tempi zu markieren, verweisen die Pausen auf Episoden des Schweigens. Das Wiederholungszeichen impliziert, dass dieser Wechsel von Tempi und Pausen unendlich fortgeführt werden kann.

Tim Shepard hat in seiner umfangreichen Studie *Echoing Helicon* diverse Deutungsansätze der Forschung kurz umrissen, darunter die neoplatonische Interpretation im Kontext der Philosophie Ficinos als eines „symbol of the perfect harmony of the spheres“.⁵²⁹ Hier referiert Shepard vor allem Lauriane Fallay d’Estes Deutung des Notenschlüssels als eines orphisch konnotierten Symbols der universalen Musikalität des Seins, während die Verteilung der Mensurzeichen auf eine Entwicklung vom Unvollkommenen zum Vollkommenen schließen lasse und zwar hinsichtlich ihres musikalischen Strukturwechsels vom Zweier- zum Dreiertakt:

[...] and meanwhile the central rest represents the harmony resulting from the eight other rests orbiting around it, which are the celestial spheres; the total being located within the cosmos, represented by the five lines of the staff. The ensemble refers, according to this view, to Isabella’s penetration of the world soul, and her familiarity with Ficino’s silent *inspired music*.⁵³⁰

Shepard selbst schließt sich dieser Deutung nicht an, verwirft sie allerdings auch nicht. Stattdessen fokussiert er auf das in der Zeichenstruktur der Imprese selbst vorgegebene hintersinnige, paradox anmutende Wechselspiel von ostentativem Schweigen und verklungenem Gesang, das er mit Mario Equicolas Kommentierung der Imprese und Isabellas Petrarkismus kontextualisiert. So konstatiert Shepard hinsichtlich der semiotischen Basis der Imprese und ihrer fragwürdigen musikalischen Plausibilität und Lesbarkeit:

The stack of mensuration signs after the clef is present, very likely, as much to give the beginning of the staff of visual symmetry with the repeat mark at the end as to convey any musically defined meaning. Similarly, the arrangement of the rests does not appear to have a music-technical significance beyond indicating a lengthy silence; but the rests are placed to form the letter M (i.e. Musica). As Iain Fenlon has pointed out, the clef of the *impresa* is one that would have suited Isabella’s voice, and the repeated silence the *impresa* dictates can therefore be read as hers.⁵³¹

529 Shepard 2014, S. 92.

530 Shepard 2014, S. 92.

531 Shepard 2014, S. 93.

Die Tatsache, dass die Imprese zwar Mensur- und Pausenzeichen aufweist, aber keine einzige Note, hat schon die zeitgenössischen gebildeten Betrachter:innen zu Deutungen inspiriert, die eher im Bereich moralisch-sittlicher Anschauung angesiedelt sind als im Feld musikalisch-technischer Praxis. In diesem Zusammenhang ist es vor allem der Humanist, Diplomat, Dichter und Hofmann Mario Equicola, der bei Marsilio Ficino den Neuplatonismus studierte und seit 1519 am mantuanischen Hof als Sekretär Isabellas beschäftigt war, und der in seinem *Libro de natura de amore* die Imprese der Markgräfin als Symbol der *prudencia*, der Tugend der Klugheit interpretierte. Equicola sieht in der visuellen Dominanz der Anordnung der Pausenzeichen eine deutliche Wertschätzung des Schweigens zum Ausdruck kommen. Ihm zufolge kommuniziert die Imprese wie ein visueller Imperativ das Gebot, zur rechten Zeit zu schweigen und diesen Moment durch Klugheit zu erkennen. Eine tugendreiche Fähigkeit, die vor allem Isabella attestiert werden könne.⁵³²

Dass dem Schweigen eine moralisch-sittliche Qualität zugewiesen wird, die sich mit der Klugheit verbindet, die wiederum als höfische Tugend sowohl Männern als auch Frauen ansteht, ist vor allem hinsichtlich der musikalischen Interessen und Aktivitäten Isabellas von Belang. Shepard verortet Equicolas Kommentierung und Deutung der Imprese vor dem Hintergrund jener moralischen Ambivalenz, die musizierenden Frauen zukommen konnte. Da Musik in Verbindung mit Gesang als Verführungskunst ausgelegt und Sängerinnen, Musikerinnen und Tänzerinnen als lasterhaft kompromittiert werden konnten, sobald sie ein gewisses Maß an Eigenständigkeit und Ambition an den Tag legten, das heißt, sobald sie außerhalb der durch Restriktionen implementierten genderspezifischen Muster operierten, galt es die Rolle der Musizierenden oder der Musikliebhaberin deutlich zu definieren, um solche Vorwürfe gar nicht erst aufkommen zu lassen. Genau diesem Zweck, wenn auch nicht ausschließlich ihm, sollte die Imprese dienen. Shepard resümiert Equicolas Deutungsansatz daher unter dem Aspekt der (präventiven) Vorwurfsabwendung:

Equicola's interpretation is certainly in accordance with the potential moral anxieties over female musical agency [...]: Isabella's voice is morally safe because she knows when not to sing. It is equally in accord with a stock contemporary complaint addressed to musicians; [...] The impresa, then, is conciliatory. It reassures the world that prudent Isabella, though certainly musically accomplished, will not endanger herself and her companions by using her voice inappropriately, and thus inviting opprobrium. As a prominent decorative element in Isabella's private apartment, such a message seems apt.⁵³³

532 Originaler Wortlaut der Passage bei Equicola zitiert nach: Shepard 2014, S. 93 (dort Anmerkung 117): „Habia in memoria il sapientissimo Biante di haver parlato, esserse piu volte pentito ne mai de haver taciuto. Questo in figure ingeniosamente ha significato la prudentissima Isabella da Este de Mantua Marchesa [principe deleted] con tucte le pause della musica pratica le quali ci admoniscono et quelli ad viva voce ne dicono at tempo taci.“ Englische Übersetzung zitiert nach: Shepard 2014, S. 93: „I remember the very wise Biante to have said, that he often regretted not having remain silent. This the most prudent Isabella d'Este, Marchesa of Mantua, has signified in an ingenious image with all the rests of practical music, which admonish us and those of lively voice, telling them stay silent at the right time.“ Zur Bedeutung der Tugend der *prudencia* im Kontext von Equicolas Deutung der Imprese *Nec Spe Nec Metu* siehe Kolsky 1991, S. 96.

533 Shepard 2014, S. 94–95.

Wann immer die Musik in Isabellas *studiolo* als leitmotivische Komponente in den Gemälden zur Geltung gelangt, wird sie als tugendbefördernde Kunst ausgewiesen. Der Markgräfin war bewusst, dass sie die Musik sowohl als Gegenstand mäzenatischer Zuwendung als auch als Sammlungsobjekt in Form von Musikinstrumenten sowie als allegorische Bildmacht und nicht zuletzt auf dem Feld eigener künstlerischer Betätigung als Medium der Identitätsbildung und kulturpolitischen Selbstinszenierung nutzen konnte. Ihr aktives und forderndes Auftreten hinsichtlich der Ausstattung ihres *studiolo* und der damit verbundenen Steigerung von dessen Ruhm diente nicht zuletzt dem Zweck, die Sichtbarkeit der eigenen kulturschöpferischen Initiativen innerhalb Italiens und darüber hinaus in ganz Europa zu erhöhen. „The visual strategies deployed in her *studiolo* and *grotta*“, konstatiert Shepard, “suggest that she was aware of the need to negotiate a moral license for her agency in artistic and literary spheres.”⁵³⁴ Dieser Erwerb einer moral license beziehungsweise dieses programmatische Grundinteresse an einer Legitimation ihrer eigenen künstlerischen Ambitionen als Frau, die sich sowohl auf das Gebiet der Poesie als auch jenes der Musik erstreckten, und einen Großteil ihrer Zeit sowie ihrer höfischen Ressourcen in Anspruch nahmen, sollten sie gegen jedweden (auch noch so leisen) Vorwurf der Eitelkeit oder Unkeuschheit wappnen.

Auch die *impresa di tempi e pause* hatte eine doppelte Funktion inne. Zum einen sollte sie die Leidenschaft für die Musik in einer kodierten Form zum Ausdruck bringen, in Gestalt einer über dem Geist des *studiolo* thronenden, musikikonografischen Signatur des intellektuellen Anspruchs und kulturellen ferraresischen Erbes. Dies war naheliegend, hatte doch auch schon Isabellas Vater diese kulturelle, spezifisch-dynastische Erinnerungsfunktion im Rahmen seines Verlobungsgeschenkes einer musikalischen Form, der Notation eines Chansons, anvertraut.⁵³⁵ Zum anderen konnte die Imprese eine Spur legen, indem sie diverse Fragen aufgab. Wer pausiert hier wovon? Welcher Art war oder ist die musikalische Form und deren Inhalt, die hier in rudimentärer Weise lediglich angedeutet werden? Den Versuch einer Beantwortung unternimmt Shepard mit Blick auf die poetisch und musikalisch gestaltete Liebesthematik, die in Isabellas *studiolo* ebenso zum Ausdruck kommt wie in ihrer nachweislichen Vorliebe für Liebeslyrik im Allgemeinen und Petrarca im Besonderen:

Though in the *impresa* Isabella’s voice is silent, the presence of the staff, clef, and rests indicates unmistakably that her silence unfolds within a song. Thus, whilst Equicola could interpret it cautiously as a symbol of prudent silence, the device actually affirms her voice. [...] The point is made even clearer when the *impresa* is placed within the immediate context of Isabella’s song – that is of her poetic interests. In amatory lyric poetry both in antiquity and in Renaissance Italy, silence and the destruction of voice are associated paradigmatically with love: either the debilitating burning of proximate desire, or the grief prompted by the absence of the subject of desire. Illustrations are supplied in numbers by Petrarch, in whose poetry Isabella took an active interest.⁵³⁶

534 Shepard 2014, S. 94–95.

535 Meine 2009.

536 Shepard 2014, S. 96.

Von besonderem Interesse ist Shepards Verweis auf den Canzone XXIII der *Rerum Vulgarium Fragmenta*, in dem Petrarcas poetisches Ich beziehungsweise seine „poetic voice“ diverse Metamorphosen durchlebt und schildert. All dies wird erlitten um der Liebe willen, einer Liebe, die den unter ihr Leidenden zum Schweigen bringt beziehungsweise zu schweigen gebietet. Shepards Deutung, die sich teilweise den Interpretationen William Prizers anschließt, soll hier im Detail nicht referiert werden. Entscheidend ist an dieser Stelle lediglich der Befund, dass Isabella durch die Dichtung Petrarcas eine Trope bekannt gewesen sein muss, die sich auch bei Dichtern ihrer Zeit wie Francesco d'Ana, Tromboncino und Marchetto Cara findet. Es handelt sich um die vielfältig variierte paradoxe Aussage, dass der an der Liebe Leidende sich im Schweigen ausspricht und redend schweigt: „tacendo parlo et ragionando taccio.“⁵³⁷ Auch die unter Isabellas Engagement erblühende musikalische Gattung der *frottole* hat mehrfach diese Trope aufgegriffen. Für Shepard steht fest,

that she is silenced not by prudence but by love – in her actual voice. At the same time, it makes clear the further implication of the *impresa* that Isabella's silence is only figurative, and in fact evidences her voice: we know that Isabella's voice is broken not because she is silent – not because it is actually broken – but because she has sung it.⁵³⁸

Demzufolge würde die *Imprese* mit ihrer Abwesenheit von Noten und ihrer ikonischen symmetrischen Präsentation von Pausenzeichen um ein kompositorisches Zentrum nicht auf die Tatsache hindeuten, dass *prudencia* den Gesang unterbindet, sondern dass die Pause das Ende eines bereits dargebotenen Gesanges anzeigt und auf das Anheben zu einem neuen verweist. Die semiotisch überdeutlich markierte Abwesenheit der Stimme lenkt in bester petrarkistischer Manier die Aufmerksamkeit umso mehr auf die Stimme als eines Objekts der Begierde, das im Schweigen noch heller erstrahlt.

Wie auch immer man das Verhältnis von Pause und Stimme und die spezifische Wertschätzung einer Rhetorik des Schweigens auf musikikonografischer Ebene deuteten mag, bleibt in dem thematischen Rahmen dieses Kapitels die Frage zu stellen, inwiefern die Musik als Symbol und Reflexionsfigur Anchlüsse für alchemistische Motive ebenso wie für die Selbstreflexion der Malerei geboten haben mag. Diesbezüglich ist es erneut sinnvoll, Mantegnas Gemälde für das *studiolo* als Dialogpartner aufzufassen und davon auszugehen, dass die Rezeptionssituation im *studiolo* eine wechselseitige Erhellung der Kompositionen anregen sollte.

Der *Imprese* wird in ihrer prominenten Platzierung im Deckendekor der *grotta*, jenem Ort, der für die musikalischen Darbietungen vorgesehen war und der als Sammlungsraum auch die von Isabella erworbenen Musikinstrumente beherbergte, nicht weniger auferlegt als die Funktion einer universellen Signatur. Sie übernimmt eine Art Schirmherrschaft über das musisch-ästhetische und philosophische Profil von *studiolo* und *grotta*. Die *Imprese* ist wie auch die Malerei selbst eine stumme Poesie. Sie bedarf der verlebendigenden Deutung durch die Imagination und das hermeneutische Geschick der sich aufmerksam durch *studiolo* und *grotta* bewegenden Rezi-

537 Zitiert nach: Shepard 2014, S. 97.

538 Shepard 2014, S. 99.

piant:innen, um sich mit den sie begleitenden Artefakten und künstlerischen Positionen zu einem ausbalancierten Kompositum zu verbinden.

Dass die Musik respektive musikalische Praxis als wiederkehrendes Bildthema auch auf eine musikphilosophisch-kosmologische Dimension bezogen werden konnte, wurde bereits dargestellt. Jedoch konnte sich dieser Rolle der Musik als kosmischer Relation auch eine alchemistische Semantik verbinden. Christoph Meinel stellt zwar generell unter Verweis auf die Quellenlage eine in konkreter musikalischer Praxis fundierte Prägung der Alchemie durch den Vorstellungs- und Handlungsraum der Musik in Abrede, geht aber davon aus, dass eine eher allgemeine, metaphorisch-modellhafte Bezugnahme auf musikalische Relationen und einzelne Musikinstrumente hinsichtlich des Symbolismus alchemistischer Abhandlungen und Ikonografien nachweisbar ist.

Eines der von ihm thematisierten Bildbeispiele ist ein Kupferstich, der das *Amphiteatrum Sapientiae Aeternae* des Heinrich von Kunrath bebildert (Abb. 63). Der Stich wurde 1595 von Peter van der Doort nach einer Vorlage von Hans Vredeman de Vries ausgeführt und zeigt einen zwischen Oratorium und Laboratorium platzierten Tisch, auf dem sich neben den Utensilien eines Schriftgelehrten und praktizierenden Alchemisten auch Notenbücher sowie direkt am äußersten Rand der den Betrachter:innen zugewandten Schmalseite eine Harfe, eine Viola und zwei Lauten befinden (Abb. 64). Eine lateinische Inschrift, die unmittelbar unterhalb dieses Ensembles auf dem Überhang des Tischtuches zu lesen ist, preist die Musik als freudenspendende Kunst, die schützt und kräftigt: *Musica sancta, tristitiae spirituumque malignorum fuga, quia spiritus Jehova libenter psallit in corde gaudio pio perfuso* („Heilige Musik, Vertreiberin der Traurigkeit und böser Geister, der Geist Gottes spielt auf im von frommer Freude erfüllten Herzen.“). In dieser Konstellation und in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Instrumenten des Alchemisten wie Mörtel, Mörser und Schmelztiegel beschwören die Musikinstrumente den „antimelancholischen Einfluß der Musik“.⁵³⁹

Musik fungiert in der alchemistischen Überlieferung immer wieder als Analogon und Metapher, um die Praxis und das Erkenntnisstreben des Alchemisten, seinen Umgang mit Instrumenten und Worten, als ein Aufdecken und Interpretieren bestehender gesetzhafter Relationen und Ordnungen zu verdeutlichen. Das *opus alchemicum* ist in Analogie zur musikalischen Komposition und deren Interpretation durch den Musiker respektive Sänger Ausdruck des Wissens um eine universelle Harmonie, die allen Dingen und Wesen zugrunde liegt, vor allem auch den Prinzipien und Strukturen, die das Verhältnis von Geist und Materie konstituieren und regulieren. Musik ist Inbegriff einer Kunst, die sich als Bindeglied zwischen Geist und Materie versteht und wird so beispielsweise durch Anschluss an durch Stephanos von Alexandria beeinflusste Diskurse „zum Gleichnis und Modell für das Verhältnis der wenigen, diskreten Elemente zur Vielzahl der natürlichen Stoffe und Umwandlungsprozesse“.⁵⁴⁰ Hieran erinnert auch noch die Bemerkung Agrippa von Nettesheims, der zufolge die Entstehung und Wertschätzung des antiken Tetrachords auf

539 Meinel 1986, S. 202.

540 Meinel 1986, S. 203.

Auch hier wird das Vorhandensein von Musikinstrumenten durch eine Beischrift kommentiert, um die ebenso stimulierende wie kurierende Wirkung der Musik mitzuteilen: *Harmonia sancta spirituum malignorum fuga seu Saturnali intemperiei Medicina est* („Die Heilige Harmonie ist eine Vertreiberin böswilliger Geister und eine temperierende Medizin gegen den Einfluß Saturns“). „Darüber hinaus“, betont Meinel, „fand die Musik aber auch deshalb in die Bildwelt der Alchemie Eingang, weil sie im Phänomen der Resonanz von Klangkörpern einen empirischen Beleg für die Manifestation sympathetischer Wirkungen in der Natur lieferte.“⁵⁴³

Ogleich Meinel Spekulationen über die Verankerung musikalischer Praxis in alchemistischen Handlungszusammenhängen eher skeptisch gegenübersteht, ist eine solche Verbindung, bei der Alchemisten beispielsweise Musiker engagierten, um daraus für ihre Betätigungen bestimmten Nutzen zu ziehen, im Einzelfall nicht auszuschließen. Für die Überblendung alchemistischer, astrologischer und musikikonografischer beziehungsweise musiksymbolischer Bedeutungsebenen in Mantegnas *Parnass* und im *studiolo* selbst ist es jedoch nicht relevant. Entscheidend ist hier allein, dass solche Anspielungen erwünscht gewesen sein dürften und dem Status von Mantegnas Gemälde als Programmbild durchaus angemessen gewesen wären. Ging es hier doch nicht darum, eine historische Praxis abzubilden, sondern das Interessenspektrum und Betätigungsfeld der Markgräfin im noch durch *invenzione* zu prägenden Sujet einer mythologischen Allegorie zu repräsentieren.

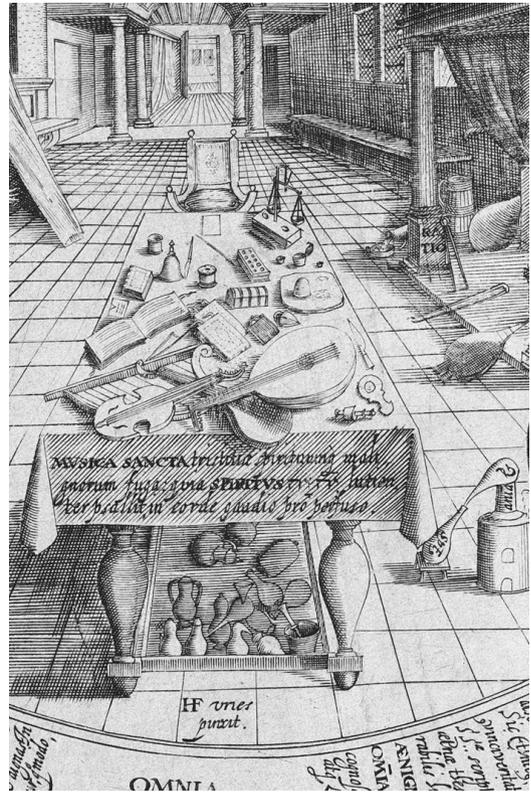


Abb. 64: Detail aus Abbildung 63

Ließen sich bereits Analogisierungen der Transmutation mit dem in Vulkan repräsentierten Schmiedehandwerk und der Malerei als potentielle Sinnsichten und Anspielungen des *Parnass* ausmachen, ist es nun ebenso die Analogisierung von Transmutation und Musik, die in Mantegnas Gemälde vermutet werden darf.

Als maßgebliche Prägung der abendländischen Musiktheorie gilt zurecht die platonisch-pythago-reische Tradition. Ihre in der Forschung umfanglich aufgearbeitete Wirkungsgeschichte erstreckt sich über das Mittelalter bis weit in die Frühe Neuzeit hinein, wobei die Systematisierungen des Boethius als Vermittlungs- und Modifikationsleistungen nicht weniger relevant zu veranschlagen sind als die Fundierung der Musiktheorie im *Quadrivium*, wo sie neben Arithmetik, Geometrie

543 Meinel 1986, S. 203.

und Astronomie bereits aufs engste verknüpft war mit mathematisch-astrologischen Modellbildungen. Meinel verweist auf die weitergehende Trennung von Musiktheorie und musikalischer Praxis. Hinsichtlich der in der Renaissance virulenten Korrelationen von Musik und Transmutationssemantik konstatiert er:

Recht verbreitet waren hingegen numerologische und kosmologische Spekulationen über musikalisch-harmonische Verhältnisse zwischen den vier Elementen oder den Metallen, die aber, wie schon in der Antike, bloß metaphorisch oder modellhaft-analog gedacht waren und in keinem einzigen mir bekannten Fall auch nur ansatzweise zu einer wirklichen Materielehre oder gar zu einer Theorie des alchemischen Prozesses ausgebaut worden sind.⁵⁴⁴

Marjorie A. Roth erwähnt den Musiktheoretiker und Komponisten Don Nicola Vicentino, dessen Abhandlung *L'antica musica ridotta all moderna practtica* im Jahr 1555 in Rom erschien, als ein Beispiel für die Verwendung alchemistischer Termini in musiktheoretischen Lehrschriften. In diesem Traktat verwendet Vicentino das Wort *transmutatio*, „to describe the process of moving from the diatonic genus to the more ethically elevated chromatic *genus*“.⁵⁴⁵ Das hierbei eine alchemistische Referenz mitschwingt, ist schon dem Umstand zu entnehmen, dass Vicentino das diatonische System als *genus* bezeichnet und durch dessen Verwandlung in ein chromatisches *genus* auf die alchemistische Vorstellung von der Zweigeschlechtlichkeit der Materie anspielt.

Die Übernahme des Terminus *transmutatio* aus tradiertem alchemistischem Gedankengut darf nicht überschätzt werden, allerdings lässt sie vermuten (was Roth jedoch nicht anspricht), dass Vicentino und vor ihm beispielsweise bereits Franchino Gaffurio und Stephano Vanneo im Kontext der Beschreibung von Rhythmuswechseln, durch solche terminologischen Anleihen ihre eigene Kunstform zu nobilitieren hofften. Bot doch die implikationsreiche Verwendung des Wortes *transmutatio* die Gelegenheit, die Wahrnehmung und Wertschätzung der Musik als einer universellen Kunst voranzutreiben, einer Kunst, die wie die Alchemie universelle Strukturen und Prinzipien erkennt sowie sichtbar und ihren jeweiligen instrumentellen Operationen und Zwecken dienstbar macht.

Hinzukommt die Nuance, dass die Etablierung der Rede vom Chromatischen im musiktheoretischen Kontext Bezug nahm auf die Vorstellung, dass die stufenweise Verwandlung von Metallen in alchemischen Prozeduren von spezifischen Farbveränderungen derselben begleitet und dadurch der jeweilige Fortschritt indiziert wurde. Wie Roth bemerkt, war in der Renaissance die Herleitung des Begriffes vom griechischen *chroai* bekannt, „a term that described subtle tonal colorations with the melodic genera achieved through intervallic alteration“.⁵⁴⁶

Besondere Evidenz gewinnt das Argument einer Prägung musiktheoretischer Fachsprache durch gelegentliche Allusionen auf die Alchemie aufgrund zweier weiterer Details, auf die Roth

⁵⁴⁴ Meinel 1986, S. 207.

⁵⁴⁵ Roth 2010, S. 65.

⁵⁴⁶ Roth 2010, S. 65 – 66 (dort Anmerkung 33).

hinweist. So verwendet Vicentino im Titel seines Traktates das Wort *ridotta*, das Anklänge an alchemische Prozeduren des Reduzierens wie das Eindampfen und Einkochen zulässt. Dass solche Analogisierungen und Allusionen allerdings nicht im Oberflächlichen verbleiben, wird spätestens dann ersichtlich, wenn Roth hinsichtlich des bei Vicentino qualitativ-hierarchisch gedachten Verhältnisses zwischen diatonischen und chromatischen genera ausführt,

that the chromatic is already present in the untransformed diatonic, needing only to be drawn out of it. Once accomplished, the transformed chromatic genus is an improved resource for setting ethically elevated texts and creating more spiritually edifying music. The similarities of this description to the alchemical process of drawing gold out of base metals are striking.⁵⁴⁷

Überträgt man diese Überlegungen auf Mantegnas Komposition ist es wahrscheinlich, dass die Vorstellung, der zufolge sich harmonische Proportionen als mikrokosmische Spiegelungen makrokosmischer Strukturen und Ordnungen lesen und „durch ganzzahlige Längenverhältnisse schwingender Saiten darstellen“⁵⁴⁸ lassen sowie die Überzeugung, dass der (alchemistisch) Gelehrte ein melancholisch-saturnischer Typus ist und der kurierenden Wirkung der Musik bedarf, auch den Ideenhorizont seiner Auftraggeberin affiziert haben. Im Falle Isabella d’Estes ist dies auch darum sehr wahrscheinlich, weil sie an allen erwähnten Wissensbereichen und Praktiken partizipierte. Sie musizierte, sie mischte *composizione* und wies eine ausgeprägte Affinität zur Astrologie auf. Der multimediale Kunst-, Sammlungs- und (Re)Präsentationsraum, der durch die Kopplung von *studiolo* und *grotta* zustande kam, gestattete es, dass sie ihre Fertigkeiten, Kenntnisse und Talente verbinden, durchdringen, aufgreifen, rahmen und auf repräsentative Weise zum Ausdruck bringen konnte durch das Mit- und Nebeneinander von Gemälden, Skulpturen, Reliefs, Plastiken, Büchern und Handschriften, Münzen und Medaillen, Gemmen und einigen *naturalia*, echten oder als Intarsien ausgeführten Musikinstrumenten, stummen (oder besser: im Schweigen beredten) Impresen und konkreten musikalischen Aufführungen.

Die singenden Musen und der ebenfalls singende, die Kithara spielende Apollo konnten so beispielsweise mit den fruchtbaren Latenzen, die in Fels und Feuer liegen, mit der Erweckung sub-lunarer Kräftekonstellationen durch den Einfluss der Gestirne und der Sphärenharmonie, mit der Verschmelzung von Eisen und Kupfer (symbolisiert in der durch sie jubilierten Heirat von Mars und Venus), mit dem elementischen Spiel schöpferischer Potenzen wie Wasser (Venus) und Feuer (Mars) und ihrer Konstellierung unter dem (astrologisch legitimierten) Band harmonisierender Liebe in Verbindung gebracht werden, ergänzt um die Feier des *ingenium* durch die einträchtige Zeugenschaft von Merkur und Pegasus. Und wie ein Emblem beziehungsweise die musikalische Imprese Isabellas gerade dann ihren Zweck elegant erfüllen, wenn sie statt auf plumpe Eindeutigkeit zu drängen, das Spiel der Deutungen und Assoziationen in Bewegung halten, sind auch Mantegnas Beiträge zum *studiolo* dadurch ausgezeichnet, dass sie gerade durch ihre Deutungsoffenheit beziehungsweise das Offenhalten von Deutungsmöglichkeiten dem Anspruch des Gesamtkonzeptes gerecht werden.

⁵⁴⁷ Roth 2010, S. 66 (dort Anmerkung 34).

⁵⁴⁸ Meinel 1986, S. 206.

Es ist in diesem Zusammenhang auch geboten, den potentiellen Einfluss des *Corpus Hermeticum* nicht zu unterschlagen. So gibt Meinel zu bedenken:

Ließ sich doch der ägyptische Hermes, der Stammvater der Alchemie, mit dem griechischen Gott verbinden, den die Homerischen Hymnen als den Erfinder des ersten Musikinstruments, der aus der Schildkröte gefertigten Leier, der Chelys, besingen. Lag es da so fern, die gleichfalls seinem Einfallsreichtum zugeschriebene Syrinx, die schon seit der Antike siebenrohrig dargestellt worden war, mit den Planeten- und Metallsymbolen zu versehen und Hermes damit zum Gewährsmann für die harmonikale Beziehung von kosmischer und Materiewelt zu machen.⁵⁴⁹

Inwiefern Isabella Kenntnisse von Inhalten der hermetischen Überlieferung hatte, die durch die Übersetzung des *Corpus Hermeticum* durch Marsilio Ficino einem gelehrten Fachpublikum zugänglich waren, lässt sich nicht sicher bestimmen.

Auch in Mantegnas Gemälden kommt es nicht darauf an, eine bestimmte musikalische Struktur darzustellen, um mittels ihrer eine naturmagische oder alchemische Formel oder einen ganz spezifischen Gedanken auszudrücken. Das Programm des *studiolo* ist ein poetisches, ein anspielungsreich-allegorisches, aber eben kein formelhaft-statisches. Auch wenn sich Leitmotive und thematische Hauptstränge in der Ausstattung von *studiolo* und *grotta* ausfindig und in vielfacher Hinsicht auf Isabella selbst als einer, um es mit Petrarca zu sagen, *optima nutrix ingeniorum*⁵⁵⁰ beziehen lassen, wurde hier Musik nicht als konkretes Stück evoziert, sondern als relationales Gewebe, in das sich unterschiedliche *Stimmen* und *Instrumente* verweben lassen. Daher ist sie bei Mantegna und damit auch ganz im Sinne seiner Markgräfin kein dekoratives Element, sondern ein Grundzug aller Kunst. Sie verbindet Malerei und Dichtung sowie Alchemie und Astrologie, Praxis und Theorie.

Was im Argumentationsverlauf dieses in vielen Einzelfragen nur skizzenhaft verfahrenen Kapitels herausgearbeitet und akzentuiert werden sollte, sind die diversen partiellen Überschneidungen und Analogisierungen von Malerei, Alchemie und Musik, die am Ende des Quattrocento in einem höfischen Kontext und hier vor allem im spezifischen semantischen Rahmen des *studiolo* Isabella d'Estes über Faktoren wie Rhythmus und Resonanz, Tempi und Pausen, die symbolische oder (die im Falle der Alchemie angestrebte) technische Verdichtung von Zeitverläufen, die kompositorisch-praktische oder musiktheoretisch-kosmologische Definition harmonikaler Proportionen Auswirkungen auf die Konzeption und Rezeption eines Gemäldes wie Mantegnas *Parnass* haben konnten. Es wurde deutlich, dass Isabella sowohl über die materiellen als auch personellen Ressourcen beziehungsweise Kontakte verfügte, um ihrem Hofmaler diverse Anregungen oder Vorgaben unterbreiten zu können, die ihm dabei behilflich sein konnten, das Spektrum ihrer Interessen und Aktivitäten in seiner Komposition aufzugreifen und damit den konzeptuellen Rahmen für alle folgenden Gemälde zu definieren. Doch neben diesen Vorstellungen, Ansprüchen und manchen Instruktionen, die Isabella d'Este ihrem Hofmaler zugemutet haben mag, darf man

549 Meinel 1986, S. 208.

550 Petrarca, Ep. fam. XXIV, 7, 4.

zu keinem Zeitpunkt unterschätzen, wie selbstbewusst und kraftvoll sich Mantegna in diesen Rahmen einzubringen und ihn zu seinen eigenen Konditionen zu gestalten wusste. Diesen Zusammenhängen und Aspekten ließen sich noch viele weitere Fragen abgewinnen. Was jedoch im letzten Abschnitt dieser Untersuchung thematisiert werden soll, sind die den Gemälden Mantegnas gemeinsamen Leitmotive der Transformation, die zum einen das Feld der Entwicklung durch Prozesse des Wachstums und der Schichtung und solche der Metamorphose aufrufen, zum anderen jenes alchemistisch konnotierte der Transmutation zu implizieren scheinen.⁵⁵¹ Dabei ist es das Verhältnis von natürlichen Formkräften und Prozessen, mythoalchemischen Perspektiven und der Frage nach dem Status einer morphologischen Dramaturgie der Latenz als Medium der Kunstreflexion, welches es am Beispiel einiger mythologischer Figuren abschließend zu erläutern gilt.

551 Zur engen Verknüpfung des Leitmotivs der Metamorphose mit der mythoalchemischen Emblematik in der Frühen Neuzeit siehe Kühlmann 2002.

5.3 Der lange Schatten Daphnes. Die Poesie der Latenz und ihre Rolle als Reflexionsfigur der Malerei

Wie Ronald Lightbown betont, trägt Mantegnas Daphnebaum keine Lorbeer-, sondern Olivenblätter und verweist mit diesem Detail auf seine Zugehörigkeit zu Minerva.⁵⁵² Die botanische Exaktheit wickelt die Hervorhebung einer Interessen- und Wertegemeinschaft zwischen Göttin und Nymphe. Die keusche Göttin der Weisheit, die sich gerüstet hat, um ihre Aufgabe als Beschützerin der Tugenden und in einem weiteren Sinne der Wissenschaften und Künste wahrzunehmen, ist, so scheint Mantegnas Suggestion nahezu legen, durch das anthropomorphe weibliche Baumwesen über die Invasion der Laster alarmiert worden. Die verwandelte und verwurzelte Nymphe Daphne hat ihre Astarme erhoben, um Minervas Angriff zu flankieren, wodurch diese Haltung sowohl etwas Abwehrendes als auch Hilfesuchendes und Wehrhaftes erhält. Ist Minerva bereits eingetroffen und im Ansturm begriffen, schweben die durch den Daphnebaum um Unterstützung gebetenen Kardinaltugenden erst herbei. Eindeutigkeit schafft Mantegna durch das bereits erwähnte Schriftband, welches sich um den Körper der Verwandelten emporwindet.

Diese Verwebung von Bild- und Textzeichen, von stummem Rufen und lesbarer Botschaft (zumindest was den lateinischen Text betrifft) darf auch in seiner metaphorischen Evidenz nicht unterschätzt werden. Sind die Beischriften zuvörderst dem pragmatischen Zweck geschuldet, in einem sehr konkreten Sinn die Lesbarkeit des Bildes zu erleichtern, indem bestimmte Zusammenhänge nahegelegt und die Identifizierung von Bildpersonal sichergestellt wird, darf man nicht vergessen, dass Mantegna in vielen seiner Werke an inhaltlich zentralen Bildpositionen mit antikisierenden Inschriften arbeitet und eine wahre epigrafische Lust am Schriftbild an den Tag legt, an der Klarheit und Eleganz von Typografien, die es für seine Zeit unter Besinnung auf das klassische Altertum wiederzufinden und zu erfinden galt.⁵⁵³ Der Verwendung von Schriftzeichen und Text oblag für Mantegna nicht die Funktion, ein Defizit der Malerei zu kompensieren oder ihren Status als *stumme* Poesie zu monieren. Ein solches, die eigene Kunstform unterschätzendes und über Mängel definierendes Verständnis passt nicht im Geringsten zu Mantegnas ausgeprägtem künstlerischen Selbstwertgefühl und zu seinem unverkennbaren Anspruch, die Malerei als universelle Erzählkunst zu erweisen, die mit ihren Mitteln alles zu sagen und zu thematisieren vermag, was das *ingenium* des schöpferischen Menschen prägt, inspiriert und antreibt.

Die außergewöhnliche Schirmherrschaft, die der filigrane Daphnebaum mit seiner imposanten Baumkrone über die Geschehnisse des Gartens und das Eingreifen der Minerva ausübt, lässt danach fragen, ob ihm eine zentrale Rolle als Leitmotiv und Reflexionsfigur bildinterner sowie *studiolo*-spezifischer Semantiken zukommt. Vor allem der Daphnemythos selbst weist eine hohe Affinität

552 Lightbown 1986, S. 202.

553 Siehe zur Deutung der jeweiligen Platzierung von Signaturen und Inschriften im Werk Mantegnas Arasse 2014 und zur typografischen Invention bei Mantegna, der *Littera Mantiniana*, siehe Meiss 1957, S. 52 – 67.

zu den wiederkehrenden Thematiken von Mantegnas Gemälden auf: das metamorphotische Potential der Naturkräfte, ihr schöpferischer Eigensinn und die ihm zugrundeliegenden Prinzipien sowie der Eros der Kunst.

Wurde Petrarca, wenn nicht als alleiniges Interpretament so doch als ein möglicher Einfluss auf die konzeptuelle Anlage der musikalischen Imprese Isabellas in Betracht gezogen, ist es nun weit aus offenkundiger, ihn als Ideengeber Mantegnas für die Nutzung des Daphnemythos als einer poetologischen Reflexionsfigur zu thematisieren. Die populärste leitmotivische Verwendung von Allusionen auf den Daphnemythos findet sich bei Petrarca zweifelsohne in seinem *Canzoniere* respektive in den *Rerum vulgarium fragmenta*, ein Werk, das im Quattrocento bereits zu den herausragenden Beiträgen zur italienischen (toskanischen) Dichtung zählte und dessen Autor gemeinhin in einem Atemzug mit Dante und Boccaccio genannt und gewürdigt wurde. Auch in Isabellas Bibliothek gab es ein Exemplar der 1501 erschienenen Manuzio-Ausgabe des *Canzoniere*, in deren Besitz sie durch die Vermittlung Pietro Bambos gelangt war.⁵⁵⁴ Die Tatsache, dass diese Dichtung in der italienischen Volkssprache verfasst wurde und die in ihr besungene unerfüllte, beklagte und dennoch gefeierte Liebe zu einer Frau namens Laura, die nicht nur neben Dantes Beatrice zu einer der bekanntesten Figuren der italienischen Literaturgeschichte avancierte, sondern deren Name durch Paronomasie mit diversen Anklängen an das italienische Wort für Lorbeer (*lauro*) versehen wurde, legen nahe, dass auch die konzeptuelle Anlage von Mantegnas zweitem Gemälde für Isabellas *studiolo* davon beeinflusst wurde.

Es ist doch sehr unwahrscheinlich, dass eine Petrarkistin wie Isabella d'Este, die vermutlich auch die Vertonung einer Dichtung des *Canzoniere* in Auftrag gegeben hat, keinen Reiz darin gesehen haben soll, die Erscheinung eines anthropomorphen weiblichen Baumwesens in einem ihrer ersten *studiolo*-Gemälde in petrarkistischer Manier unter anderem als Sinnbild keuscher Liebe und erhabener Tugend auftreten zu lassen und auf diese Weise erneut und im Dialog mit dem *Parnass* das Thema der loyalen, treuen und harmonisierenden Liebe aufzugreifen. Dann könnte es sich bei Mantegnas Baumwesen um die malerische Interpretation einer Ovid-Rezeption durch Petrarca handeln. Wohlgemerkt wäre diese Ebene nur eine von mehreren, denn es ist ausgeschlossen, dass Mantegnas oder Isabellas Kenntnis des ovidischen Daphnemythos erst in Vermittlung über Petrarca zustande kamen. Schließlich war spätestens mit der zwischen 1375 und 1377 entstandenen Übersetzung der *Metamorphosen* durch Giovanni Bonsignori, die 1497 in Venedig im Druck erschien, eine volkssprachliche Textversion verfügbar.⁵⁵⁵ Die schöpferische Aneignung des Mythos durch Petrarca wird jedoch für Isabella wie auch ihren Hofmaler aus unterschiedlichen Gründen ein hohes Identifikationspotential besessen haben.

Für Isabella wird im Rahmen der jeweiligen Verhandlungen von Weiblichkeit in ihrem *studiolo*, vor allem hinsichtlich ihrer eigenen Rolle als Regentin, Mutter und Humanistin, die sich mit Musik und Poesie nicht nur in einem vorgegebenen Gender-Raster für adlige Frauen befasste, sondern selbst Kompositionen in Auftrag gab, musizierte, Verse schrieb und kunstkritisches Urteil einholte, also aktive Gestaltung und kreative Kontrolle forcierte, die enge Paarung von

⁵⁵⁴ Hirdt 1981, S. 87.

⁵⁵⁵ Zur Rezeptions- und Übersetzungskultur der *Metamorphosen* Ovids im Due- und Trecento siehe Peteghem 2020, S. 13–69.

Minerva und Daphne von besonderer Attraktivität gewesen sein. Waren doch beide Figuren dazu prädestiniert, ihre Rolle als zehnte Muse um weitere allegorische Konnotationen zu ergänzen. Minerva stünde dann für Isabellas herausragendes mäzenatisches Engagement für die Künste, sowohl für die Musik als auch die Bildkünste und die Poesie. Sind ihr im *Parnass* die Rollen der Venus genetrix und Herrin der Musen zugewiesen, so erscheinen im zweiten *studiolo*-Gemälde Minerva und Daphne als komplementäre Paarung, die dem Aspekt des Erblühens von Kultur und Herrschaft unter dem Patronat der Venushaftigkeit Isabellas nun jenen der klugen, aber auch wehrhaften, zum Schutz der Künste und Tugenden entschlossenen Weiblichkeit hinzufügen. So lässt sich die ausschließlich positiv konnotierte Allianz von Daphne und Minerva auch als strategisch klug gewähltes Korrektiv oder zumindest Regulativ zur latenten moralischen Ambivalenz des *Parnass* interpretieren.

Ließ sich die Gegenwart Vulkans durch missgünstige Rezipient:innen als deutlicher Hinweis auf den Ehebruch der Venus betrachten und daher in gewisser Weise als Anlass nutzen, um Isabellas Status als treue, loyale Gattin in Zweifel zu ziehen oder gar als kompromittiert anzusehen, wurde Vulkan nun selbst durch Daphne und Minerva als Mann, der moralisch im Recht zu sein scheint, vollkommen kompromittiert. Den Hintergrund bildet erneut die Mythologie. War es Vulkan, der Minervas Geburt aus dem Haupt des Jupiter einleitete, so war auch er es, der ihr nachstellte und sie zu vergewaltigen versuchte.⁵⁵⁶ Minerva vermochte sich seinem Zugriff zu entziehen und dieses Detail verbindet sie mit der Geschichte Daphnes, die sich, wenn auch unter anderen Umständen und Voraussetzungen, ebenfalls dem Nachstellen und der Übergriffigkeit eines Gottes zu entziehen vermochte (wenn auch nicht aus eigener Kraft). Anstatt also Venus als Identifikationsfigur der Markgräfin zu beschädigen, wird sie in dem spezifischen Szenario der erfundenen mythologischen Allegorie Mantegnas ihrer moralisch-sittlichen Ambivalenz entkleidet. Vulkan wird somit als zu Recht gehörnter und der Lächerlichkeit preisgegebener Mann wahrnehmbar, welcher der Venus unwürdig war und nun glücklicherweise durch die ebenbürtige Verbindung mit Mars triumphal überwunden ist.

Mantegna wiederum wird in der Figur Daphnes und ihrer leitmotivischen Verknüpfung mit dem Lorbeer und dem Namen der Geliebten ein anderes Potential goutiert haben, und zwar eben jenes, welches Petrarca selbst darin erkannte, nämlich als poetologische Reflexionsfigur zu dienen. Oder anders gesagt: die Möglichkeit, im Schicksal der Nymphe und ihrer Verwandlung ein Sinnbild für das Streben des Künstlers nach Ruhm zu erblicken und zu gestalten. Es ist daher sehr richtig, wie Katharina Münchberg feststellt, nicht von einer Nacherzählung oder Imitation des Mythos bei Petrarca zu sprechen, was er de facto auch nicht leistet, sondern von einer Adaption oder „Neuschöpfung des antiken Daphnemythos“⁵⁵⁷. Hierin besteht literaturgeschichtlich auch die fundamentale Neuerung, die Petrarca im Umgang mit antikem Mythenmaterial in den geist-

556 Ovid, *Met.*, II, V. 550–595.

557 Münchberg 2008, S. 205.

igen Horizont seiner Zeit einführte.⁵⁵⁸ Katharina Münchberg resümiert diese dem Lorbeer-Motiv inhärente Ruhmsemantik wie folgt:

Der Daphnemythos wird bei Petrarca zu einem Künstlermythos: der Dichter Petrarca erscheint als neuer Apollon, der im Liebesbegehren und in der elegischen Klage um die abweisende Geliebte den Lorbeer der Dichtung begehrt. Dabei spielt er mit der Analogie zwischen Daphne und Laura, deren körperliche Abwesenheit (Tod) die Bedingung für ihre poetische Vergegenwärtigung ist.⁵⁵⁹

Auch Mantegnas Ruhm gründete sich nicht zuletzt auf seinem herausragenden Talent für Bilderfindungen und die dadurch erreichte Verlebendigung antiker Stoffe und Formen. Auch er reproduzierte nicht einfach das vorfindliche Muster, so sehr er die jeweilige antike Vorlage auch schätze, sondern nutzte dessen Struktur, um eigenen narrativen und inszenatorischen Maßstäben und Ansprüchen zur Umsetzung zu verhelfen.⁵⁶⁰ Die antike Bild- und Formenwelt bot die Gelegenheit, wenn nicht gar die Notwendigkeit, ihr seine eigenen Reflexionsebenen einzuschreiben.

Invenzione war auch in der Malerei nicht ohne Adaption zu haben, wollte man nicht den Vorwurf des bloßen Epigontums auf sich ziehen, des unselbständigen Nachahmers. Alberti hatte den Malern seiner Zeit empfohlen, auf die Stilmittel und rhetorischen Strategien der Dichter und Redner zu achten und sich von ihnen zu eigenen Gestaltungs- und Inszenierungsmodi inspirieren zu lassen. Im Anschluss an Petrarca gehörte dazu, den mythischen Stoff auf seine Eignung als Medium der Kunstreflexion zu prüfen und auch zu gebrauchen, als Träger und Garant der eigenen *fama*. Der Mythos unterwirft nicht, er ermächtigt die Kunst beziehungsweise den Künstler dazu, durch das antike Erbe zu neuen Perspektiven auf ihre eigene Zeitgenossenschaft zu gelangen. Jede Wiederentdeckung bildet den Auftakt zu einer Wiederbelebung durch Aneignung.

Im *Canzoniere* wird der Daphnemythos nicht nacherzählt, stattdessen sind die jeweiligen Bezugnahmen auf die bei Ovid geschilderte Verwandlungsgeschichte und ihre näheren Umstände immer schon integriert in das höhere paronomatische Wechselspiel von *Laura*, *il lauro*, *l'aureo* und *l'aura*, und selbstverständlich die Selbsttitelierung des Dichters als poeta laureatus. Das Neue am Zugriff auf den Mythos besteht nun unter anderem darin, dass Petrarca sich selbst als zum immergrünen Lorbeer verwandelt beschreibt und sich daher zu Beginn nicht mit Apollo, sondern mit Daphne identifiziert, die ihrerseits nie explizit bei ihrem Namen genannt wird:

558 Petrarca belässt es nicht dabei, antike Mythen unter veränderten Konditionen neu auszurichten und den eigenen Aussageabsichten anzupassen, sondern er kreiert in seinen Werken selbst fiktive Mythen, die Teil eines eigenen werkimmanenten mythologischen Systems werden. Siehe zu den diversen Aspekten von Petrarcas Mythenadaption und seiner Rolle als Mythenschöpfer im Kontext seiner *renovatio*-Ambitionen (vor allem im *Canzoniere* und in *De viris illustribus*) Hennig 2011, S. 107 – 112.

559 Münchberg 2008, S. 205.

560 In diesem Zusammenhang sei an Mantegnas monumentales Spätwerk, den Gemäldezyklus vom *Triumphzug Cäsars* und an die Invention des Bildmotivs vom Empfang des Kybele-Kultbildes in Rom verwiesen, zwei Werke, in denen sich die kreative Verzahnung von Elementen, die der Maler antiker historiografischer Literatur und Dichtung entnehmen konnte, mit solchen des Studiums antiker Reliefs deutlich ablesen lässt. Dabei greift Mantegna verschiedene Vorlagen auf, um sie dann sowohl im bildnerischen Detail als auch in der narrativen und dramaturgischen Substanz durch eigene Eingriffe und Deutungen zu modifizieren und dabei gerade die Lücken der Überlieferung für seine eigenen Imaginationen zu nutzen. Siehe zu diesen Aspekten am Beispiel des *Triumphzugs Cäsars* Martindale 1979, S. 75 – 91, zum Kybele-Gemälde siehe Blumenröder 2008, S. 15 – 26.

Zum Lorbeer wurd' ich, der im Winter friert / und doch zur kalten Zeit kein Blatt verliert. / Wie war mir, als ich mich zuerst erkannte / in meiner so verwandelten Person, / da, wo das Haar sonst, grünes Laub nun sprießt / von dem ich einst erhofft den höchsten Lohn, die Füße, drauf ich stand und ging und rannte, / wie jedes Glied tut, was die Seel' beschließt, / zwei Wurzeln wurden, wo das Wasser fließt, / nicht der Peneus, nein, ein schöner Fluß; / die Arme mir als Zweige jetzt verharren.⁵⁶¹

Auf diesen Rollentausch wurde bereits in der venezianischen Erstausgabe der *Rerum vulgarium fragmenta* von 1470 mit einer bildlichen Darstellung Bezug genommen, die den Dichter zeigt, wie er am Ufer eines Flusses Wurzeln geschlagen hat, Lorbeerblätter aus seinem Kopf sprießen und die Arme, die er starr zum Himmel erhoben hält, in überlängten, sich zu Ästen und Zweigen auswachsenden Formationen enden (Abb. 65). Bei dieser Metamorphose belässt es Petrarca jedoch nicht. Direkt im Anschluss an seine Schilderung der Verwandlung in einen Lorbeerbaum, folgen weitere Gestaltwechsel. Das poetische Ich schildert, wie ihm weiße Federn wachsen und es zum Schwan wird, der seine verlorene Hoffnung „im Wasser suchend und an seinem Rand“ vergeblich wiederzufinden begehrt. Darauf folgt die Verwandlung in einen „lebenden, entsetzten Stein“ (*d'un quasi vivo et sbigottito sasso*), in dem immer noch das Herz des Liebenden schlägt, in eine Quelle, einen Feuerstein und schließlich in einen Hirsch.



Abb. 65: Detail aus Petrarca: Trionfi, Petrarca, sich in einen Lorbeerbaum verwandelnd, 1470, Miniatur, BQ BS, Inc.G.V.15, Biblioteca Queriniana, Brescia

Laura ist Mensch und Phantasma, gefühltes Gegenüber und Ideal, individuelle Obsession und gleichnishafte universelles Paradigma künstlerischer Ambition. Wie Daphne für Apollo ist Laura für Petrarca unerreichbar und doch sind ihrer beider Schicksale unauflöslich verbunden. Petrarca muss dichten und beschwört doch selbst immer wieder die Unzulänglichkeit der Sprache, wenn

561 Petrarca 2011 (1374), S. 27. Italienischer Wortlaut zitiert nach: Petrarca 2011 (1374), S. 26: „facendomi d'uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde. / Qual mi fec'io quando primer m'accorsi / de la trasfigurata mia persona, / e i capei vidi far di quella fronde / di che sperato avea già lor corona, / e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi, / com'ogni membro a l'anima risponde, / diventar due radici sovra l'onde / non di Peneo, ma d'un piú altero fiume, / e'n duo rami mutarsi ambe le braccia!“

es darum geht, der Schönheit der Geliebten und der Liebe selbst in ihrem Facettenreichtum Ausdruck zu verleihen. Die Aufgabe, der Liebe in der Dichtung gerecht zu werden, ist zu groß und erscheint wie die Liebe selbst unerfüllbar. Laura kann nicht mehr erreicht werden, da der Tod sie ihm genommen hat und als sie noch lebte, erwiderte sie seine Liebe nicht. Doch Petrarca würde die Liebe nicht besingen, wäre sie nur etwas wert, wenn sie erwidert wird. Er verehrt die Liebe und weiß auch den Schmerz, den sie zufügt, zu würdigen, denn aus ihm vermag er Klarheit über sich selbst und den Impuls zum Dichten zu gewinnen und zu bewahren.

Was in Bezug auf Mantegnas Malerei in diesem Zusammenhang interessiert, ist die kunstreflexive Dimension der Daphne-Adaption. Der Mythos ist für Petrarca Sinnbild einer unerfüllten und unerfüllbaren Liebe. Zurückgewiesenes Begehren und die Einsamkeit des Liebenden bilden zentrale Identifikationspunkte für Petrarcas eigene Liebespassion (sei diese nun real oder fingiert oder ein Hybrid). Die Erinnerung an die Geliebte und das symbolische Durchschreiten dieser Erinnerungen im Imaginations- und Bildraum der Dichtung bewahren und verklären das Andenken gleichermaßen, denn wie Apollo die Lorbeerblätter von der verwandelten Geliebten pflückt, um sich daraus einen Kranz zu flechten und etwas von ihr in sich beziehungsweise an sich zu bewahren, erblickt Petrarca im Streben nach Ruhm ein Äquivalent zum Liebesbegehren und zur Sehnsucht. Damit erhält seine Adaption des Daphnemythos die Funktion einer poetologischen Reflexion.⁵⁶² Diese poetologische Reflexionsebene wird nun eigens durch den Vergleich mit und die Anrufung von Apollo legitimiert, pointiert und schließlich mit der Rolle der (fiktiven) Landschaft als posthumen Offenbarungsraum der Geliebten verknüpft:

Apoll, wenn noch in dir der schöne Brand, / der dich entflamte an thesaal'scher
Quelle, / wenn des geliebten goldnen Haares Helle / nicht mit den Jahren deinem
Sinn entschwand, nach dunkler Zeit und trägen Eises Schlaf, / der dauert, wenn
dein Blick sich von uns wendet, / sei nun dem heiligen Laub dein Schutz gespendet, /
wo dich zuerst, dann mich der Zauber traf. / Und durch des Hoffens liebende Gewalt,
/ die dich erhielt in deines Hierseins Pein, / befrei die Luft von Nebel und von Nacht,
/ so wird als Wunder dann uns die Gestalt der Herrin hier im Grün vor Augen sein,
/ die mit den Armen selbst sich Schatten macht.⁵⁶³

⁵⁶² Siehe hierzu Mann 2000, S. 29.

⁵⁶³ Petrarca 2011 (1374), S. 43. Italienischer Wortlaut zitiert nach: Petrarca 2011 (1374), S. 42: „Apollo, s'anchor vive il bel desio / che t'infiammava a le thesaliche onde, / et se non ài l'amate chiome bionde, / volgendo gli anni, già poste in oblio: / dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio, / che dura quanto 'l tuo viso s'asconde, / difendi or l'onorata et sacra fronde, / ove tu prima, et poi fu' invescato io; / et per vertù de l'amorosa speme, / che ti sostenne ne la vita acerba, / di queste impression' l'aere disgombrà; / sí vedrem poi per meraviglia insieme / seder la donna nostra sopra l'erba, / et far de le sue braccia a se stessa ombra.“

Petrarca selbst legt seine Identifizierung mit Apollo nahe und er tut dies zum einen mit Blick auf die geteilte Erfahrung eines irreversiblen Liebesleids, das den Gott zum privilegierten und prädestinierten Mitwissenden und Mitfühlenden seines eigenen Verlustes macht und dem Dichter somit als Werkzeug seiner Selbstmythisierung dient; zum anderen lenkt die Invokation Apollos, die an ihn gerichtete Bitte, er möge „Nebel und Nacht“ vertreiben, damit ihnen beiden „die Gestalt der Herrin hier im Grün vor Augen“ stünde, die verwandelte Gestalt, „die mit den Armen selbst sich Schatten spendet“, die Aufmerksamkeit auf die Landschaft als figurierendem Erinnerungsraum. Laura, die Gemeinte, aber wie Daphne nicht direkt namentlich Benannte, emaniert aus der Natur. Ihre ersehnte Gegenwart verkörpert sich in bestimmten Qualitäten und Erscheinungsformen der Landschaft, durch die sich das poetische Ich bewegt. Petrarca sieht „die Gestalt der neu erwachten Welt in Grün sich kleiden“, in Sonnenauf- und Sonnenuntergang erblickt er ein natürliches Pendant zum Auf lodern und Erkalten wechselhafter Stimmungen und Gefühle in seinem Innern, zwischen verzehrendem „Liebesfeuer“ und dem Erhaschen eines Augenblicks der Vollkommenheit. Frisches Laub, Veilchenwiesen, der Lauf der Gestirne, sonnenbeschienener Schnee, Regen, Rosen oder ein Windhauch, der die Blumen bewegt, lassen vor seinem Auge das Bild der Geliebten von Neuem entstehen und erinnern ihn an Facetten ihrer Schönheit und Einzigartigkeit. Im Wechsel von Berg, Tal und Ufer, den Tages- und Jahreszeiten sowie den dort sich entfaltenden natürlichen Erscheinungen spiegelt sich dem poetischen Ich das Spektrum an ambivalenten Gefühlen und Erfahrungen, die es der Liebe verdankt. Karlheinz-Stierle hat die Tragweite dieses Zusammenhangs von exponiertem Selbsterleben und einer den Erinnerungen des Liebenden antwortenden Landschaft sehr deutlich benannt:

Im Innenraum einer in sich entzweiten, unruhigen Subjektivität verdichtet sich die Epiphanie der Laura zur Gestalt, die dem einsam in der Landschaft einhergehenden Ich erneut entgegenzutreten scheint. So wird die mit subjektiver Erregung aufgeladene Landschaft gleichsam (l)auratisiert. Je mehr sich die Geliebte der Kommunikation versagt, desto mehr tritt die Landschaft an ihre Stelle und wird zum Partner eines imaginären Dialogs. Petrarca setzt damit den Anfang einer Dichtung der subjektivierten Landschaft als Projektionsraum des einsamen Ich, die zu einem wesentlichen Element der neuzeitlichen Lyrik in Europa werden sollte.⁵⁶⁴

Daher verwundert es nicht, wenn Bartolomeo Sanvito in einer um 1500 entstandenen Miniatur dieses Motiv aufgreift und zu einer *Allegorie der Poesie* verdichtet (Abb. 66). Dort haben Apollo und Petrarca einander gegenüber am Ufer eines kleinen Baches Platz genommen, der sich zwischen ihnen in die Bildtiefe schlängelt und den Blick der Betrachter:innen über Wiesen und bewaldete Hügel in die Ferne führt, in eine Landschaft, in der Stadtmauern, Türme, Häuser und vermutlich auch das Kolosseum zu erkennen sind. Der Gott hält ein Streichinstrument samt Bogen in den Händen, während der Dichter von einem Buch in seinem Schoß auf- und diesen anblickt, den Griffel in der Luft haltend, bereit ihn zum Schreiben anzusetzen.

⁵⁶⁴ Petrarca 2011 (1374), hier zitiert aus dem Nachwort von Karlheinz Stierle, S. 260–261.

Zwischen den beiden nahezu bildmittig befindet sich ein schlanker, beinahe bis zum oberen Rand das Bildzentrum einnehmender Lorbeerbaum, in dessen Baumkrone Amor selbst mit Pfeil und Bogen auf den Dichter zielt. Sein linker Fuß findet dabei Halt auf dem Kopf der verwandelten Nymphe Daphne, deren Oberkörper unter dem Chiton und deren Oberarme noch die menschliche Form bewahrt haben, während der Rest ihres Körpers mit Stamm und Ästen eins geworden ist. In der oberen linken Bildecke wird die Szene von Pegasus überfangen, der auf einem Felsenplateau stehend wohl soeben die Hippokrene durch seinen Hufschlag entfesselt hat, die von dort herabfließt und sich mit dem Bach zu Füßen von Apollo und Petrarca vereinigt.

Petrarcas Dichtung ist einer Poesie der Latenzen verpflichtet. Und hierin manifestiert sich ein weiterer Zug, der ihn mit Mantegnas Minerva-Gemälde verbindet. Daphne besitzt in Mantegnas Komposition nicht allein die Funktion, eine tugendallegorische Bedeutung zu transportieren. Die Figur darauf zu reduzieren, würde heißen, Mantegnas Talent, dass darin besteht, gerade dort das Eigene zu finden und zur Geltung zu bringen, wo externe Vorgaben im Spiel gewesen sein sollten, ausgerechnet in einem seiner bedeutendsten Spätwerke neutralisiert zu sehen. Mantegna hat mit seinem weiblichen anthropomorphen Baumwesen, das selbst nirgends explizit als Daphne tituliert wird, durchaus eine ähnliche Ambition und Sinnbildhaftigkeit verknüpft, wie es Petrarca in seinen *Rerum Vulgarium Fragmenta* vermochte. Dann wäre das auf den Daphnemythos alludierende Baumwesen ein kraftvolles Symbol für Mantegnas eigenes Streben nach Ruhm, nicht als *poeta laureatus*, sondern als *pictor laureatus*.

Und mehr noch: Er würde Petrarca auch darin *beerben* und zugleich dessen literarisches Verfahren den eigenen künstlerischen Vorstellungen und seinem Ehrgeiz, eine kluge, der Poesie ebenwürdige humanistische Allegorie zu erschaffen, anpassen, dass er natürliche Erscheinungsformen beziehungsweise die Landschaft und den Garten als Träger schöpferischer, unruhiger Latenzen auffasst und gestaltet. Ist es Petrarcas poetisches Ich, das die Leserschaft dazu einlädt, mit ihm den Gang durch den phantasmagorischen Bildraum der Landschaft anzutreten, um das Vexierspiel von Natur, Landschaft und Erinnerung zu erleben, fällt diese dramaturgische Aufgabe bei Mantegna dem Daphnebaum zu, der in Begleitung Minervas die Betrachter.innen dazu einlädt, den Spuren, genauer gesagt, den Spiegelungen und Resonanzen der metamorphosierenden Bildwelt mit Umsicht und Weisheit zu folgen. Mantegnas *istoria* spielt in Daphnes Reich, in einer Zone der abgeschlossenen und noch ausstehenden Metamorphosen (Daphne-Tugendmutter im Steingefängnis). In seiner Gestaltung der unteren Bildhälfte dominiert die Farbe Grün, das

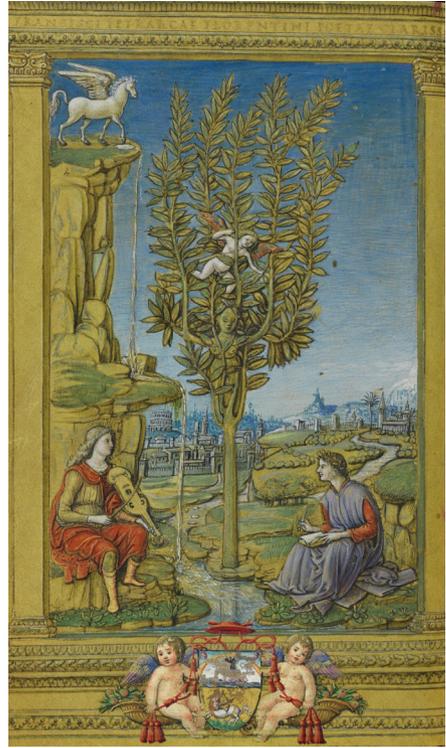


Abb. 66: Bartolomeo Sanvito: Allegorie der Poesie (aus Petrarcas Triumph), fol. 10v, um 1500, Codex Bodmer 130., Foundation Martin Bodmer, Cologny

Grün Daphnes, aus dem alle anderen Nuancen des Farbtons in dieser Bildzone abgeleitet zu sein scheinen. Auf diese Weise, so ließe sich diese Beobachtung zu einer Deutung pointieren, markiert Mantegna die gesamte Gartenzone als transitorische Zone, als Bühnenraum mit Auf- und Abgängen, in dem nicht allein mythologisches Personal agiert und Handlung formt, sondern Metamorphose selbst das Thema ist.

Wie Petrarca entwickelt auch Mantegna aus dem Daphnemythos eine Sinn- und Reflexionsfigur, die nicht allein für sich wirkt, sondern die gesamte Komposition grundlegend durchdringt. Mit der Dominanz der Farbe Grün scheint Mantegna zudem ebenfalls an eine Leitmotivik Petrarcas anzuschließen. Karin Westerwelle hat in ihrer Auseinandersetzung mit der Frage nach der Landschaftsdarstellung im *Canzoniere* den besonderen Symbolwert und die elaborierte Reflexionsfunktion der Farbe Grün als Bestandteil der Laura-Symbolik erörtert. Dass Gold und Grün die zentralen Farbkodierungen der Figur *Laura* bilden, ist in der Petrarca-Forschung schon verschiedentlich festgestellt worden. Was Westerwelle jedoch prägnant herausarbeitet, ist die facettenreiche (säkularisierende) Aufladung der Farbe im Kontext einer nicht auf theologisch-allegorische Bedeutungen reduzierbaren Verwendung bei Petrarca:

Bei Petrarca hat die Farbe Grün nicht mehr die theologisch-allegorische Bedeutung der Hoffnung, sondern ihre Übermalung durch das auch landschaftlich suggestive Grün führt zu einer sinnlichen Veranschaulichung. In der Farbe manifestiert sich ein Ablösungsprozess von der religiösen Allegorie, ein neuer, ästhetisch wahrgenommener Landschaftsraum bildet sich aus. [...] In der Sichtbarmachung des Hell-Strahlenden im Schatten (*ombra*) und im Schattenwerfen (*ombreggiare*) ist Grün die Hauptfarbe der Laura-Erscheinung. Zum Wortfeld von verde gehören auch Ergrünen (*verdeggiate*) und Wiederergrünen (*riverdire*). Grün ist die Farbe der Smaragdsteine, Grün gehört zum mythologischen Lorbeerbaum. Grün (*verde*) lässt sich zunächst als Attribut der landschaftlichen Elemente – wie *erbe, colle, campagne, rive* – verstehen. Dabei verhält es sich im *Canzoniere* aber keinesfalls so, dass sich Grün in seiner phänomenalen Erscheinung mimetisch auf die äußere Welt beziehe. Petrarca erfasst die Erscheinungsweise von Natur oder äußerer Landschaft nicht an sich, sondern im Verhältnis zu Laura und damit im Verhältnis zum dichterischen Wort. Die Farbe Grün dient nicht der realistischen Darstellung eines vorgegebenen Raumes, sie leuchtet die Potenz der dichterischen Sprache aus.⁵⁶⁵

Das Grün Petrarcas ist „eine Farbe imaginativen Sehens“⁵⁶⁶, die sowohl als Attribut als auch als Dispositiv fungiert. Aus dem werkinternen Anspielungsreichtum einer einzigen Farbe, mit der psychologische und räumliche Wirkungen und Beschaffenheiten bezeichnet beziehungsweise ausgemalt (*pingendo*) werden können, entwickelt Petrarca eine Erfahrung von säkularer poetischer Landschaft. Seine Landschaftserfahrung ist dabei offene Bilderfahrung, insofern das Grün neben dem Gold die Emanationen der Geliebten, die sich aus dem Fundus der eigenen Erinnerungen speisen, einfärbt und sie dadurch nicht einfach als Erinnerungtes, sondern auch als Erdichtetes kenn-

⁵⁶⁵ Westerwelle 2014, S. 303–304.

⁵⁶⁶ Westerwelle 2014, S. 307.

zeichnet, als Leistung lebendiger Vorstellungskraft. Petrarca schildert nicht, wie sich die konkreten Züge der Geliebten in den Merkmalen einer Landschaft abzeichnen. Stattdessen erscheint sie, wie Westerwelle treffend formuliert, als „eine im Raum sich verstreue und ausbildende Figur“.⁵⁶⁷

Landschaft als Amalgam aus Abstraktion und Konkretion, Farbe als Sinnliches, das Gedachtes, Erinnertes und Assoziiertes ausspricht. Die eine unverwechselbare Geliebte, die fragmentiert in einer Vielzahl von Einzelaspekten und unterschiedlichen Ansichten als landschaftliche Erfahrung mitteilbar wird und in ihrer unauflöselichen Verbundenheit mit dem Lorbeer dem Dichter das Streben nach Ruhm eingibt. Der Daphnemythos wird adaptiert, um die eigene Kunstform als Medium der Verwandlung zu erweisen, zu ehren und die Leser:innen zur Reflexion über das Wesen der Dichtung zu animieren, denn in Petrarcas Dichtung wird Natur zum Objekt der Gestaltung, so wie Laura zur Chiffre verschiedener phantasmagorischer Tendenzen wird. Natur wird zum artifizialen Raum, dem offenen Raum miteinander verbundener landschaftlicher Details, die eben keinen bloß dekorativen Zweck erfüllen und als Schemata blutleer im Raum stehen, sondern das Erleben von Natur als Landschaft der Subjektivität konstituieren.

5.3.1 Von der Phantasmagorie zur Hypnagogie. Mantegnas Feier verborgener Formpotentiale

Von diesen Spezifika bei Petrarca gilt es auf Mantegna zurückzukommen. Was den Maler mit dem Dichter verbindet, ist die tragende Rolle einer poiesis der Latenz. Anders jedoch als Petrarca, der seine „(l)auratisierte“⁵⁶⁸ Landschaft als phantasmagorisches Areal entwirft und durchschreitend erlebt beziehungsweise seinem Publikum erlebbar macht, nutzt Mantegna den Erfindungsreichtum der Malerei, um durch *hypnagogische Sehtiefe* den Betrachter:innen den gesamten dargestellten Natur- und Gartenraum, der auch bei ihm ein Landschaftsraum ist, als Bühne verborgener Wirkkräfte erfahrbar werden zu lassen.

Der Daphnebaum fungiert dabei für die Betrachter:innen als unbewegt-bewegter Ausgangspunkt einer Entdeckungsreise durch das Bild. Von seiner Figur geht der Bogen aus, in dem Baumwesen, Fels- und Wolkenformation zu einer deiktischen Einheit werden, die das anthropomorphe mythische Wesen mit den figurierenden Wolkenmassen verbindet. In ihrer kontrastiven Position zur im Mauerwerk gefangenen *Mutter der Tugenden* (VIRTUTUM MATRI) drängt sich zudem die Frage auf, ob und wann diese Unglückliche von ihrer Gefangenschaft erlöst wird und wie diese Befreiung vorzustellen ist: als ein Aufbrechen des Steins oder als eine Rückverwandlung der Gefangenen in ihre originäre Form. Mantegna scheint es gerade auf diese zusätzliche Fokussierung

⁵⁶⁷ Westerwelle 2014, S. 303: „Ein Porträt Lauras als gestalthaft umrissene Form, wie es die Rezeption des *Canzoniere* in der bildenden Kunst in Gemälden, Bildern und Buchdrucken gestalten wird, liefert Petrarca nicht. Zwar suggerieren die Gedichte des *Canzoniere* ständig in der wiederholten Nennung des „schönen Antlitz“ (*bel viso*) – viso meint das Gesehene und das Antlitz, auch das heilige Andachtsbild – die gestalthafte Form des Gesichts. Die bedichtete Dame erscheint jedoch als eine im Raum sich verstreue und ausbildende Figur.“

⁵⁶⁸ Petrarca 2011 (1374), hier zitiert aus dem Nachwort von Karlheinz Stierle, S. 261.

auf das Thema der Metamorphose anzukommen, wenn er Daphne, die selbst Opfer war, nun zur alarmierenden, handelnden Anwältin einer Gefangenen und damit auch zur treibenden Kraft hinter einer Befreiungsaktion (durch Rückverwandlung) macht.

Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung sind Tugenden, die Minerva und Daphne zukommen und deren Beistand sich zudem dadurch plausibilisiert, dass die Klugheit als vierte philosophische Tugend der Befreiung durch ihre Schwestern harrt. So sind es auch *Iustitia* und *Prudentia*, die in der Tugendikonografie als geschwisterliche Paarung auftreten, da Gerechtigkeit allein durch umsichtige und kluge Urteile gesprochen und geschaffen werden kann. Ein Urteil, das ohne den Beistand der *Prudentia* gefällt wurde, kann kein gerechtes sein. Dass es sich bei der namenlosen Hilferuferin in Mantegnas Gemälde, die sich selbst als Mutter der Tugenden tituliert, aller Wahrscheinlichkeit nach um *Prudentia* handelt, betont auch Lightbown, der hierzu auf Philostrats *Imagines* verweist, in denen es allerdings die Wahrheit ist, die als Mutter der Tugend (nicht der Tugenden!) bezeichnet wird.

Lightbown vermutet nun, dass es sich in Mantegnas Szenario um *Prudentia* handeln muss, da sie, hierin der Wahrheit durchaus vergleichbar, die Voraussetzung dafür bildet, dass die anderen Tugenden sich einstellen können. Dabei bezieht sich Lightbown unter anderem auf die Opposition von *Sapientia* und *Voluptas* bei Cicero sowie auf die exponierte Rolle der *Prudentia*, die dieser im *Anteros* des Battista da Campo Fregoso beim Kampf gegen und Sieg über die fleischliche Liebe als Feindin des Geistes und der Tugenden zugewiesen wird. Aus dem Kontext dieses kritischen Liebesdiskurses ergibt sich für Lightbown dann auch eine schlüssige Deutung der eingemauerten *Prudentia* bei Mantegna:

Almost certainly then she is *Prudentia*, the fourth moral virtue, figuring prudence and reason, which were considered indispensable to the acquisition of the other virtues. Accordingly *Prudentia* was also often depicted as the queen of the Liberal Arts. Her figuration as *Mater Virtutum* has a classical sanction in Cicero's observation in the *De Legibus* that wisdom is the mother of all good things (*mater enim omnium bonarum rerum sapientia est*), while voluptuousness is the mother of all evils (*voluptas malorum autem mater omnium*). [...] The imprisonment of *Prudentia* in a dark cell where she can neither see nor be seen, but only make herself known by a desperate cry for divine aid, is a visual image of the imprisonment of man's rational mind where the appetite of love rules. The motif perhaps incorporates another standard concept of the debate on love, in which love is condemned as an enslaver.⁵⁶⁹

569 Lightbown 1986, S. 203.

Mantegnas Konstellierung von Daphnebaum und im Steingefängnis vermeintlich gebannter Tugendmutter ist für die Frage nach einer *poiesis* der Latenz in seinen Gemälden für Isabellas *studiolo* auch insofern relevant, als es nicht nur um die Variation eines zentralen ovidisch konnotierten Bildthemas wie der Metamorphose geht, sondern auch um den Wechsel zwischen Modi der Sichtbarkeit, der Sichtbarmachung und der Sichtbarwerdung. Ist Daphne im Rahmen der Tradierung des Mythologems aufgrund des mythologischen Vorwissens der Betrachter:innen eine vertraute Figur und kontextualisiert, wird sie auf der unkommentierten Bildebene aufgrund ihrer weiblichen anthropomorph-vegetabilen Züge als in einen Baum verwandelte Nymphe wiedererkennbar. Ganz anders verhält es sich mit der ungenannten und nur im Titel des beigefügten Schriftbandes implizierten *Prudentia*. Hier wird nicht wiedererkannt, sondern Sichtbarkeit verweigert. Die Gefangene ist ungehört und ungesehen. Ihr steinernes Gefängnis wird zur Bildchiffre eines nicht mehr und noch nicht Sichtbaren. Damit erhält die Konstellierung der verwandelten Nymphe und der inhaftierten Tugend einen kunstreflexiven Zug. Kann Mantegna die Gestaltung Daphnes und die Adaption des Mythos durch sein Gemälde zum Anlass nehmen, die Kraft der Metamorphose *in persona* auftreten zu lassen, bildet die *Virtutum Matri* im Kempischen Sinne eine markante Leerstelle und bietet sich gerade darum als Projektionsfläche an. Die Betrachter:innen sind gefordert, die Gestalt der ungezeigten Gefangenen zu imaginieren, was ihnen beispielsweise, wenn auch nicht ausschließlich, durch die Assoziation der Tugendikonografie oder, falls ihnen diese nicht bekannt und vertraut ist, durch Anregung und Vergleich mit den anderen weiblichen Figuren des Bildes möglich wird.

Die Figuren bilden nun die beiden Pole des dem Gemälde eingeschriebenen hypnagogischen Spektrums. *Liest* man Mantegnas Gemälde konventionell von links nach rechts, was eigens durch die Richtungsvorgabe der Bewegungen von Minerva und Daphne und nicht zuletzt durch die Fluchrichtung der Laster vorgegeben wird und bedenkt man den morphologischen Bogen, der von Daphne über Fels- und Wolkenformation zur *Prudentia* geschlagen wird, ergibt sich ein Wechsel vom anthropomorphen Baumwesen zum amorphen (weil nicht figurierenden) unruhig wuchernden Felsmassiv und von dort zu den anthropomorphen Wolkengesichtern und hinab zur im Stein gebannten und selbst unkörperlich bleiben *Prudentia*. Mantegna entfaltet einen morphologischen Rhythmus, der den stetigen Wechsel von Form zu Formpotential beschreibt, von innewohnender Kraft zu angenommener respektive sich abzeichnender, agierender Gestalt.

Kraft als ein Vermögen, etwas zu tun, wird im Bild gekoppelt mit Faktoren wie Wachstum, Metamorphose und Vitalität, die nicht allein dem Daphnebaum als Akteur aus dem Reich der Pflanzenwelt zukommen, sondern ebenso Stein und Wolke inkludieren. In dem dreifigurigen Wechsel der Materialität und des Aggregatzustandes von Baum zu Fels zu Wolke äußert sich nicht zuletzt das einzigartige Verlebendigungsgeschick des Malers und seiner Kunstform. Der Daphnebaum konnotiert die Wahrnehmung der umgebenden und vor allem der in Gestalt von Fels und Wolke schon zu bildnerischer Tätigkeit prädestinierten Natur als eines Reichs der Ver- und Umwandlungen.

Als markante kompositorische Achse und als Indikator eines semantischen Feldes, jenem der Metamorphose, nimmt das Publikum nicht nur den Formimpuls wahr, der in der strengen Vertikalen des Baumwesens seinen Anfang nimmt. Es wird darüber hinaus durch die Kenntnis

der mythologischen Episode um die Verwandlung Daphnes für die Wahrnehmung metamorphotischer Potentiale als Teil der Natur- und Landschaftsdarstellung sensibilisiert und ist darauf gefasst, eine Fortführung oder Variation des Motivs vorzufinden, wie beispielsweise im figurierenden Vexierspiel der sich in zwei Wolkenformationen abzeichnenden physiognomischen Profile. Nun geht mit dem Wechsel der Materialität und des Aggregatzustandes aber auch eine Verschiebung des Motivs der Metamorphose einher, denn im Fall des Baumwesens ist die Verwandlung dauerhaft, wohingegen sie im bildnerischen Spiel der Winde nur temporäre Gestalt erlangt.

Dieser vermeintlich fundamentale Unterschied wird durch die Malerei aber gleichsam neutralisiert, da sie die Kunstform ist, die das Flüchtige, Instabile und Wechselhafte in einem bestimmten Augenblick der Bewegung zeigt und in diesem Augenblick gleichsam versiegelt.

Es ist kein Zufall noch eine beliebige dekorative Maßnahme, dass Mantegna zwischen das im Schreiten festgewachsene Baumwesen und die aus der amorphen Wolkenmasse auftauchenden Gesichter im Profil das Felsmassiv als Übergangszone und Mediator eingesetzt hat. Es fungiert als morphologische Brücke und Überleitung, die selbst nicht als Träger offen gezeigter oder verborgener Gesichter auftritt. Stattdessen soll der Fels Ruhe ins Bild bringen und gleichzeitig die Entdeckung der Wolkenbilder vorbereiten. Auf der anderen Seite bleibt er selbst als Träger von Latenz virulent, vor allem, wenn man bedenkt, dass er selbst die Möglichkeit zu figurierender Formenbildung durch sein wucherndes Ausgreifen auf die Wolkenmasse suggeriert, so als wäre er vorbereitend-bildnerisch tätig und die Wolkengesichter Manifestationen eines ihn durchpulsenden Willens zur Gestaltung, der sich nun durch einen (von der Hand des Malers gewirkten) Mediensprung in einem anderen Material (Wolke) realisiert.

Diese *poiesis* einer spezifisch mineralischen Latenz wird eigens durch den *Parnass* vorbereitet und verstärkt beziehungsweise spielen sich die beiden Gemälde diesen Impetus gegenseitig zu und versetzen dadurch das Publikum in die Erwartungshaltung, Verborgenes und Lebendiges aus der Erscheinung des vermeintlich Starren und Unbelebten hervortreten zu sehen. Solche landschaftlichen Elemente wie Wolken und Felsen, die Potentiale zur Verwandlung und Verlebendigung aufweisen, wurden von Jacob Wamberg mit Blick auf Luca Signorellis Gemälde *Hof des Pan*, in italienischen Publikationen oft unter dem Titel *L'Educazione di Pan* geführt, sehr treffend als „objects of material identity shifts“⁵⁷⁰ bezeichnet (Abb. 67). Dieses vermutlich 1945 zerstörte Werk, dessen ikonografisches Sujet Wamberg als „complex neo-pagan Sacra Conversazione“ bestimmt, stellt wie Mantegnas *Parnass* eine mythologisch-allegorische, höfisch anmutende Zusammenstellung diverser antiker mythologischer Figuren dar, die sich allesamt um das Zentrum einer Gottheit, hier Pan, versammelt haben, um ihm zu huldigen und ihrer besonderen Beziehung zu ihm Ausdruck zu verleihen. Diese Beziehung gilt es aber erst durch die Rezipient:innen zu erschließen respektive durch Erkundungen des Verhältnisses von Figur und Landschaft zu durchwandern. Wamberg thematisiert den Entstehungshintergrund des Gemäldes, demzufolge die Medici als Auftraggeber in Frage kommen und das Werk für ihre Residenz in Careggi vorgesehen war. Als treibende Kraft hinter der inhaltlichen Konzeption vermutet Wamberg keinen Geringeren als Marsilio Ficino und legt eine Identifikation des von Signorelli gemalten *Pan Saturnus* mit

570 Wamberg 2006, S. 74.



Abb. 67: Luca Signorelli:
Die Erziehung des Pan (auch als
Hof des Pan bezeichnet, um 1490,
Öl auf Leinwand, 194 × 257 cm,
ehemals Kaiser-Friedrich-Museum,
Berlin (vermutlich im Mai 1945
im Leitturm des Flakbunkers im
Berliner Friedrichshain zerstört)

Cosimo de' Medici nahe. Damit liegt für Wamberg eine neoplatonische Lesart nahe, deren Anfang er bei den Wolkenbildern nehmen lässt:

If we focus on the cloud images, they could thus be interpreted as windy passages for the soul into and out of the cycle of life, the winged horseman to the left representing emanatio, the passionate entrance to the world governed by Zephyr, and the flute player to the right representing remeatio, the contemplative exit governed by Hermes. The concept of soul should be understood not only as the individual human soul, but as any kind of creative force – whether musical, erotic, poetic, philosophical, religious or pictorial – that channels itself through the world and the body. In Ficinos' commentary on Plato's Phaidros, Ficino thus establishes a heavenly loop of such creative forces, that stretches from the spring of Pan and the nymphs to Socrates' mouth filled with furor divinus and goes back through the choir of the cicadas to the good demons to the muses of the heavenly spheres [...]. Signorelli probably reflects this loop by, among other things, representing Pan's spring through the enthroned Pan Saturnus Medicea, Socrates through the double figure of the old shepard who is to be understood simultaneously as Ficino attaining philosophical insight, and the Muses through the two philosophical Muses, Urania and Calliope.⁵⁷¹

Wamberg vermutet auf der Grundlage einer Ficino durch seine eigene Übersetzung zur Kenntnis gelangten Aussage des Byzantiners Michael Psellus, dem zufolge die guten Dämonen mit Leichtigkeit ihre Gestalten gleich Wolken zu wechseln vermögen, dass Signorellis Wolkenbilder der Idee eines kosmologischen Kreislaufs Ausdruck verleihen. Ficino vergleicht das sich in mannigfachen Formen manifestierende Erscheinen und Wirksamwerden des Geistes in der Seele mit Sonnenstrahlen, die sich, wenn sie auf eine Wolke treffen, zu einem Farbfächer brechen. Für Wamberg erschöpft sich Signorellis Komposition allerdings nicht darin, die „transformational possibilities

571 Wamberg 2006, S. 72.

of form and matter“ allein in Gestalt von anthropomorphen Wolkenbildern anzudeuten, auch die Bäume und Felsen scheinen sich in immerwährendem Fluss zu befinden („flow turbulently“), „as if they were only stiffened forms of cloud images, furthermore, softened versions of the foreground figures.“⁵⁷² Diese Anmutung und Andeutung der dargestellten Materialität und Formkraft als einer im Fluss befindlichen oder per se nur in Zuständen temporärer Verfestigung vorliegenden und in erneute Verflüssigung strebenden Materie impliziert für Wamberg bereits eine geistige Nähe zur Alchemie.⁵⁷³

Auch wenn an dieser Stelle den alchemistisch konnotierten Relationen in Signorellis Gemälde nicht nachgegangen werden kann, sollte das Beispiel verdeutlichen, dass zeitgleich zu Mantegna und im Fall von Signorellis Pan-Gemälde, das wahrscheinlich um 1490 entstanden ist, noch vor der Arbeit am *Parnass* das junge experimentelle Genre der neopaganen mythologischen Allegorie vielfältige Möglichkeiten bot, Kraft, Potentialität und Latenz als Qualitäten der Natur und Gestaltungsfelder der Malerei auszuweisen. Und ähnlich wie Mantegna scheint auch Signorelli den Reiz erkannt zu haben, der darin liegt, Wolken und Felsen als hypnagogische Spielräume zu nutzen, um Reflexionen des Verhältnisses von Natur- und Kunstformen, von *mimesis* und *fantasia* anzustoßen.

Dabei sind es eben nicht die Innenräume, in denen das Potential dieser Konstellierung zur Geltung kommt, sondern die landschaftlichen Ausblicke und Einbettungen, der Landschaftskörper als solcher, aus denen die *varietas* im Albertischen Sinne geschöpft wird.

Mantegna gelingt eine stimmige Mischung aus aktiven und passiven Akteuren und Aktanten. So sind es im *Parnass* die Musen, Vulkan und Cupido, die unter dem dargestellten mythologischen Personal als Agierende auftreten, zu denen man auch Apollo zählen könnte, den Musizierenden, während Mars und Venus sowie Pegasus und Merkur, hierin Signorellis neopaganer *Sacra conversazione* vergleichbar, eher eine statische Figurengruppe bilden. Zu diesen göttlichen Akteuren treten nun einzelne morphologische *hotspots* hinzu, Kernzonen, an denen sich die schöpferische Unruhe der Natur als „Latenz einer aktiven Materie und einer bildaktiven Form“⁵⁷⁴ manifestiert.

Auch wenn sich Landschaft bei Mantegna nicht ästhetisch autonomisiert und nicht als selbstzweckhaftes Ereignis der Schönheit aufgefasst wird, ist es durchaus angemessen, von Landschaftsmalerei zu sprechen. Doch wie schon bei Petrarca ist es nicht eine konkrete reale Landschaft, die ins Bild gelangt, sondern eine artifizielle landschaftliche Matrix, in der Natur in ihrer bildnerischen Tätigkeit beziehungsweise ihrer eigenwilligen Formkraft ein landschaftliches Profil erhält. Ein Ausschnitt der Natur gilt als Repräsentant des Ganzen der Natur. Der *Parnass* oder der *Helikon* oder, wie vom Autor dieser Arbeit favorisiert, ein Hybrid, der sich auf der Folie verschiedener mythographischer Überlieferungen abwechselnd als das eine oder andere interpretieren lässt, ist

572 Wamberg 2006, S. 74.

573 Wamberg 2006, S. 74–75: „If art in general consists in articulating the wanderings of the soul through different material media, natural magic, including alchemy, expands the repertoire by also controlling the transformation of matter itself. By alluding to such material identity shifts and making ambiguous whether they take place in the world, the viewer’s imagination or in the very substance of paint, Signorelli probably signals that the art of painting, too, is a sort of alchemy.“

574 Bredekamp 2019, S. 42.

charakterisiert durch eine Flora und Fauna, die ihn als Ort des Wachstums und der Fruchtbarkeit ausweist (Lorbeer, Quitten, Myrthe, Hasen und Eichhörnchen) und dies nicht obwohl, sondern weil der Anteil des Mineralischen so viel Raum einnimmt. So unter anderem im Fall des Felsenplateaus beziehungsweise der Mars und Venus präsentierenden Felsenbrücke, die wie eine Grotte beziehungsweise das Portal zu einer Grotte das transitorische Moment betont und die Vorstellung impliziert, dass die Natur weniger aus festgefügtten Grenzen, denn aus Schwellenzonen und Übergängen besteht.

Dieser Eindruck, diese Deutung wird aber erst eigens dadurch gestärkt, dass Mantegna Stein und Fels als Träger vitaler Kräfte und schöpferischer Potentiale markiert, indem er neben diversen Sprösslingen (unter anderem ein Quittenbaum sowie die Myrthe-Wand hinter Mars und Venus), die ihm entwachsen, insgesamt drei Quellen zeigt, die alle mineralischen Gründen entspringen und indem er die enge Verbindung von Feuer und Fels betont. Letztere wurde dem naturtheoretisch gebildeten Publikum des Quattrocento im Kontext der Schmiede Vulkans als Hinweis auf die Herkunft der wachsenden Metalle aus dem Erdinneren, den Geburtshöhlen der Erde deutbar und konnte, wie bereits gezeigt, die Brücke zur alchemischen Praxis der *transmutatio* als einer weiteren Reflexionsfigur des Bildinhalts schlagen.

Daher ist es unerlässlich, darauf hinzuweisen, dass beide Gemälde Mantegnas als konzeptuelle dialogische Einheit geschaffen wurden. Der Daphnebaum, die Wolkengesichter sowie das sich im verschatteten Mauerwerk des *Prudentia*-Gefängnisses abzeichnende Profil stehen nicht allein, sondern antworten auf zwei zentrale Komponenten des *Parnass*, die sich direkt oberhalb der Schmiede Vulkans befinden. Zum einen handelt es sich um jene bizarr anmutende und sich farblich sowie strukturell deutlich vom umgebenden Gestein unterscheidende kristalline Felsformation, zum anderen um die unmittelbar daneben anschließende Gesteinsmasse. Mit diesem letztgenannten Objekt hat Mantegna dem hypnagogischen Sehen einen Stimulus verschafft, denn in seiner Form lassen sich die groben Züge eines steinernen Riesenkopfes ausmachen (Abb. 68). Der kaskadierende Wasserverlauf der kleinen unscheinbaren Quelle führt durch dessen gesamte Physiognomie. Sie entspringt aus seiner Stirn, leicht oberhalb der rechten Stirnwulst und ihr Wasser fällt dann seitlich des markanten Nasenrückens hinab. Dort durchstößt es das Gestein beziehungsweise den steinernen Nasenflügel etwas oberhalb des rechten und in klarer Untersicht gegebenen Nasenlochs und fällt durch die Nasenhaupthöhle (*Cavum nasi proprium*) und das Nasenloch. Dann fließt es seitlich des Philtrums entlang und trifft auf die Oberlippe, von der es schließlich herabfällt auf die Höhlendecke der Schmiede.

Diese Konstellation ist rätselhaft. Was sie jedoch auszeichnet und was für Mantegnas morphologische Dramaturgie als charakteristisch angesehen werden kann, ist das Nebeneinander von Abstraktion und Figuration. Die kristalline Formation lässt sich aufgrund ihrer strukturellen Merkmale weder eindeutig einem Bergkristall oder Quarz zuordnen noch einem Pyrit, obwohl es den Anschein hat, als hätte Mantegna hier ein Mineral vor Augen gehabt oder selbst imaginiert, das einzelne Formeigenschaften dieser kristallinen Minerale durchaus aufweist. Das leicht Wuchernde der Strukturen lässt an einen Quarz oder Amoniten denken, die geschichteten Partien legen eher Basalt oder Schiefer nahe, während die zum Teil glatt und geschliffen erscheinenden Flächen an einen Vertreter des kubischen Kristallsystems wie den Pyrit mit seinen würfelförmigen

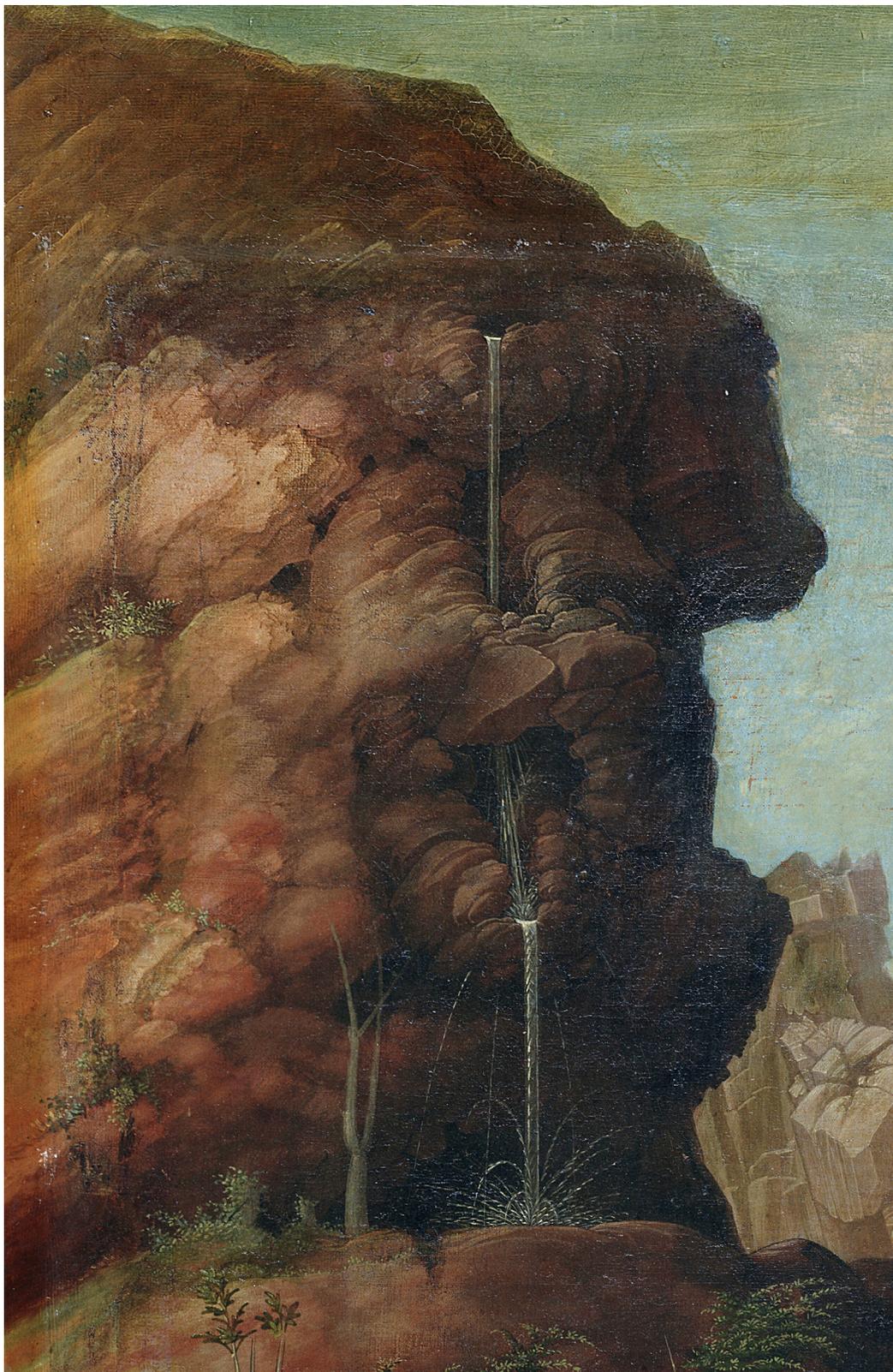


Abb. 68: Detail aus Abbildung 32

Körpern erinnern (Abb. 69). Welches Mineral Mantegna auch im Sinn gehabt haben mag, es ist sehr wahrscheinlich, dass es (wie der Pyrit) eine symbolische und/oder empirisch fundierte Verbindung zum Feuer besaß und sich auch darum als mineralisches Attribut der Schmiede Vulkans empfohlen hat.

Hinzukommt, dass eine weitere kristallin anmutende Gesteinsformation im Bild anzutreffen ist und zwar am Boden direkt im Bildvordergrund zur Rechten des Pegasus und neben dem Eichhörnchen, das fast an der vordersten Bildkante platziert wurde (Abb. 70). Obwohl wesentlich kleiner, grauer im Farbton und von größerer Form sind es auch hier unregelmäßig geschichtete und in verschiedene Richtungen auskragende Strukturen, die das mineralische Gebilde auszeichnen und es wie einen verkleinerten, artverwandten Zwilling oder Doppelgänger der kristallinen Formation oberhalb der Schmiede erscheinen lassen.

Das Inventar Isabella d'Estes liefert keinen Anhaltspunkt, welcher der Identifizierung einer Vorlage dienlich wäre, obgleich die Sammlung der Markgräfin nachweislich auch einige Kristallgefäße umfasste und ein solches unbearbeitetes Objekt, wie Mantegna es zeigt, durchaus in ihrer *grotta* am Platze gewesen wäre. Ließ sich doch ein solcher Sammlungsgegenstand zum Anlass einer Kontemplation über die Natur als Bildnerin nehmen, die Formen hervorzubringen versteht, welche den Eindruck erwecken, sie seien von Menschenhand geschaffen.⁵⁷⁵



Abb. 69: Pyritkristalle aus Navajún, La Rioja, Spanien



Abb. 70: Detail aus Abbildung 32

⁵⁷⁵ Es ist jedoch auch denkbar und soll hier als ergänzendes, nicht als konkurrierendes Detail Erwähnung finden, dass die kristalline Formation als Anspielung auf die Strukturen eines ungeschliffenen Rohdiamanten gemeint gewesen sein könnte. Bildete der Diamant doch ein zentrales Wappensymbol der Este, weshalb Isabella bei ihrem Einzug in Mantua sogar unter abwechselnden Jubelrufen von Isabella und Diamante begrüßt wurde. Siehe Shaw 2019, S. 26.

Vor allem im Rahmen der sich zunehmend ausdifferenzierenden Wissens- und Ordnungssysteme der Kunst- und Wunderkammern mit ihren Präsentationen von Ensembles aus *naturalia* und *artificilia* hätte ein solches kristallines Mineral eine reizvolle (Vermittlungs-)Position zwischen Natur- und Kunstformen einnehmen können. Das gewaltige steinerne Haupt nimmt sich neben der unruhigen Textur der kristallinen Formation als Ruhepol aus und fast gewinnt man den Eindruck, als hätte Mantegna diese die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Unruhe nutzen wollen, um es dem Publikum nicht allzu leicht zu machen, die deformierten anthropomorphen Züge seines titanenhaften Felsengesichtes zu entdecken.

Es sind diese polymorphen Felsformationen, die auf die Natur als Bildnerin anspielen, welche das scheinbar Lebloseste und Unbeseelteste, den Stein, als Wachsendes und Wucherndes, als *petra genatrix* offenbart und dadurch demonstriert, dass jegliche Materie Anteil am Leben besitzt oder diesen zumindest erlangen kann. Diese vielfältige Aufladung des Mineralischen mit Vermögen und Attributen des Lebendigen und Lebensschaffenden kulminiert dabei fast unbemerkt in der künstlerischen *poiesis* des Mineralischen, die nicht nur dem produktiven Handwerk Vulkans in Gestalt der Höhlenschmiede einen Ort der Entfaltung bereitstellt, sondern ihrerseits im titanischen Felsenhaupt, das sich auf der Schmiede befindet, selbstreferentielles anthropomorphes Bild wird. Es ist die der Natur und dem Werk des Künstlers innewohnende Formkraft, die sich selbst ein zwischen Amorphie und Figuration changierendes (emblematisch anmutendes) Monument geschaffen hat.

Dieses morphologisch diverse Vibrieren der Landschaft wird noch eigens gesteigert im Minerva-Gemälde, welches die Impulse und die konzeptionelle Vorarbeit des *Parnass* aufnehmend der Latenz zu weiterer leitmotivischer Zugkraft verhilft. Die Versammlung der Protagonisten im Garten ist dabei nicht zufällig gewählt, denn mit dem Garten als Ort der Handlung ist den Betrachter:innen bereits signalisiert, dass der Naturraum, der eben als gestalteter Landschaftsraum vorliegt, zur Kontemplation einladen soll, zur sorgfältigen Betrachtung der Natur beziehungsweise zur Reflexion dessen, was als Natur überhaupt in den Blick zu gelangen vermag. Der Garten, der dem Daphnebaum Heimat und Zuflucht ist, wie er auch zum steinernen Gefängnis der Mutter der Tugenden ein Gegenbild abgibt, steht im Zeichen der Metamorphose.⁵⁷⁶ Vom Raum des Gartens ausgehend, gilt es seine landschaftliche Rahmung, seine Umgebung zu erschließen und den Garten als einen Vermittler von Sichtbarkeiten und Naturwahrnehmungen zu begreifen, in denen das Verborgene als Gestaltungsmacht permanent mitschwingt. Es scheint, als habe Mantegna in seinem zweiten Gemälde für das *studiolo* mit dem Themen- und Motivhorizont des Gartens auch die Idee des Wachstums mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt und dies erneut, wie schon im *Parnass*, unter prononcierter Rollenverteilung an Stein und Fels.

Womöglich lag für Mantegna (beziehungsweise seinen humanistischen Ko-Autor Paride da Ceresara) der Reiz dieser Verbindung gerade darin, dass sie es gestattete, in der augenfällig inszenierten Nachbarschaft von naturwüchsigem Fels und figurierender Wolkenformation der

⁵⁷⁶ Isabella d'Este ließ sich zudem nach 1519 und im Zuge ihrer Umsiedlung in den Corte vecchia einen giardino segreto anlegen, der „die Maße eines Innenraums hat“ und von ihren dort neu angelegten Räumlichkeiten von *studiolo* und *grotta* sowie älteren Bauteilen „schachtartig“ umgeben ist. Siehe Forssman 1961, S. 78.

Idee einer Verwandtschaft des Disparaten Ausdruck zu verleihen sowie der Vorstellung, dass die Natur selbst eine Grenzüberspielerin ist. Mantegna und Paride da Ceresara werden beide aus unterschiedlichen Gründen auch daran interessiert gewesen sein, ihr gemeinsames Produkt auf die Bedürfnisse ihrer Markgräfin auszurichten, ohne es sich darin erschöpfen zu lassen. Beide Gemälde dienen keiner kurzweiligen Unterhaltung und Zerstreuung. Sie haben den Charakter emblematischer Chiffren, die, zumindest was eine Reihe von Nuancen betrifft, nur Eingeweihten verständlich sein konnten. Dazu gehört auch eine hybride Figur, die neben dem anthropomorphen Daphnebaum zu den bemerkenswerten, der Symbolik der Alchemie zugehörigen Protagonisten des Gemäldes zählt: der affengestaltige Hermaphrodit. Ihm sollen die abschließenden Betrachtungen dieser Untersuchung gelten.

5.3.2 Daphne und der Hermaphrodit. Facetten eines morphologischen Dramas um Umwandlung und Polarität

Die Figur des Hermaphroditen, der bei Mantegna in affenartiger Gestalt auftritt, scheint auf den ersten Blick ausschließlich negativ konnotiert zu sein. Da er wie die übrigen Laster vor dem kraftvollen und entschlossenen Aufbegehren Daphnes und Minervas erschrocken zurückweicht und die Flucht antritt, steht seine Zugehörigkeit zur Gruppe der unerwünschten Eindringlinge außer Frage. Zusätzliche Eindeutigkeit kommt durch die vier beschrifteten, seitlich herabhängenden Säcklein zustande, die der Hermaphrodit, der eine weibliche und eine männliche Brust besitzt, an Riemen beziehungsweise dünnen verknoteten Stricken trägt, von denen zwei über Kreuz über seinen Oberkörper und ein weiterer von der rechten Schulter hinab direkt zum Schambereich führen, der jedoch vom rechten Oberschenkel nahezu vollständig verdeckt ist.

Auf den Säcklein finden sich die lateinischen Worte SEMINA, MALA, PEIORA und PESSIMA. Mantegnas Hermaphrodit, der den Kopf eines Affen mit den Merkmalen und Proportionen eines menschlichen androgynen Körpers kombiniert, ist ein Säer, der die Samen des *Bösen*, des *Böseren* und des *Bösesten* bei sich trägt. Worum es sich dabei handeln könnte, scheinen die übrigen Beischriften zu klären. So hält der Hermaphrodit in seiner linken Hand ein Schriftband, das sich wie beim Daphnebaum zum Teil um seinen Oberarm windet, mit der Aufschrift: IMORTALE ODIUM / FRAUS ET MALIZAE. Diese Worte identifizieren die verderblichen, unheilvollen Früchte, die seine Samen hervorbringen, wenn sie einmal ausgesät wurden: unsterblicher Hass, Hinterlist/Betrug und Boshaftigkeit. Ein schmaler Papier- oder Pergamentstreifen, der leicht oberhalb des Schamhügels platziert ist, enthüllt zwei weitere Laster, die Eifersucht und den Verdacht, zwei Komponenten, die das gemeinschaftliche, friedvolle Miteinander der Menschen vergiften und sabotieren. Dieses gesamte Programm destruktiver, unheilvoller Saat gibt die affenartige Figur als Gegenbild zur positiv konnotierten Idee des Gartens zu verstehen. Ist der Garten ein bukolischer Ort, in dem das Leben gefeiert, bedacht, gewertschätzt und in ständiger Erneuerung begriffen bewahrt wird, konterkariert der äffische Säer diese Verhaltensweisen und Eigenschaften, indem er als Bringer des Übels nur falsche und boshafte Frucht heraufbeschwört

kann. Er erschrickt vor Minerva und dem Daphnebaum, wobei ihn mit dem letzteren das Schicksal der Metamorphose verbindet.

Ovid schildert die Entstehung des ursprünglich männlichen Hermaphroditus aus der Vereinigung von Hermes und Aphrodite.⁵⁷⁷ Das Kind, das die Gesichtszüge beider Eltern trägt, wird in die Obhut der Nejadene gegeben und wächst in den Höhlen des Berges Ida heran. Als er das fünfzehnte Lebensjahr erreicht, treibt ihn die Neugier hinaus in die Welt und er verlässt den Berg. Zur schicksalhaften Wende wird ihm während seiner Reise die Begegnung an einem Teich mit der Nymphe Salmakis, die sich in ihn verliebt und ihn zu besitzen wünscht. Sie versucht den Sohn des Hermes und der Aphrodite für sich zu gewinnen, der sich ihrem Begehren und ihren Wünschen schamhaft entzieht. Salmakis will aber nicht von ihm ablassen und beginnt, ihn zunehmend zu bedrängen, woraufhin er sie schließlich von sich stößt und ihr damit droht, sie zu verlassen. Der schwelende Konflikt eskaliert schließlich, nachdem Salmakis, die vorgegeben hatte, sich zurückzuziehen, dem sich unbeobachtet wählenden Hermaphroditus dabei zusieht, wie er sich entkleidet, um nackt zu baden, und daraufhin ihr Begehren nicht zu bändigen vermag, ebenfalls in den Teich steigt und Hermaphroditus mit Küssen und Umarmungen schlangengleich umwindet. Als der Begehrte nicht aufhört, sich zu wehren, bittet die Nymphe Hermes und Aphrodite darum, dass sie auf ewig untrennbar beieinander bleiben mögen. Gott und Göttin erhören ihr Flehen, woraufhin die Körper von Hermaphroditus und Salmakis zu einer Zwittergestalt miteinander verschmelzen. Fortan sind sie untrennbar verbunden und besitzen sowohl männliche als auch weibliche Attribute.

Diese göttlich gewirkte Metamorphose bringt somit einen Hybriden hervor, der auch für die alchemistische Symbolik von großem Reiz war, ließ sich doch mit der mythischen Figur des Hermaphroditen die Vorstellung von der Zweigeschlechtlichkeit der Materie verbinden. In ihm fand der Gedanke Ausdruck, dass sich zwei unterschiedliche Prinzipien und Wirkkräfte zu einer höheren Einheit zu verbinden vermögen, so wie im Fall der Vereinigung von Quecksilber (Mercurius) und Schwefel (Sulphur) zum merkurialen Hermaphroditen, der *prima materia*, die einen wesentlichen Schritt auf dem Weg zur Herstellung des Steins der Weisen ausmacht. Die im Hermaphroditen Bild gewordene Kopräsenz von männlicher und weiblicher Substanz als *Rebis (res bina)* verweist zum einen auf die zentrale „Überzeugung von der Umwandelbarkeit der Elemente“⁵⁷⁸ durch Transmutation, zum anderen auf die damit aufs engste verknüpfte Annahme, dass der Materie und den sie konstituierenden Elementen ein Trieb zur Vereinigung inhärent sei. Dem Werk des Alchemisten obliegt die Aufgabe, die zum Teil dominierenden Gegensätze zwischen den Stoffen durch seine transmutatorische Versöhnungskunst aufzuheben und zu synthetisieren.

Die Vorstellung von der allen Konflikten und Gegensätzen in natürlichen Prozessen vorausgehenden, ursprünglichen Zweigeschlechtlichkeit der Materie kulminiert konsequenterweise im *lapis philosophorum*, einer Substanz, die alle unedlen Stoffe (in der Regel Metalle) in Gold oder

577 Ovid, *Met.*, IV, V. 285 – 388.

578 Aurnhammer 1986, S. 181.

Silber umzuwandeln vermag.⁵⁷⁹ Auch die Metamorphose Daphnes erfuhr eine mytho-alchemische Ausdeutung. Daphne und Hermaphroditus sind auch darin verbunden, dass sie beide ihre schicksalhaften Verwandlungen gerade dadurch erfahren, dass sie sich der zudringlichen Liebe und dem Begehren eines Anderen entziehen wollen. Als markanter Unterschied bleibt allerdings bestehen, dass Apollo, anders als Salmakis, nicht von sich aus in Liebe entbrennt, sondern von Amor instrumentalisiert wird, wohingegen im Unterschied zum Fall Daphnes nicht der Geliebte, sprich Hermaphroditus, darum bittet, seiner Verfolgerin zu entkommen. Stattdessen ist es die unerbittlich nachstellende, zudringliche Nymphe, deren Wünschen und Drängen durch göttlichen Beistand entsprochen wird. In mehrfacher Hinsicht kommt es also zu Umkehrungen und zum Rollentausch im direkten Vergleich der beiden mythischen Episoden. Obgleich Mantegnas Inszenierung des Hermaphroditen, vor allem seine überdeutliche Markierung als ominöse Figur, keinen Zweifel daran aufkommen lässt, dass es sich um eine Gestalt handelt, vor der sich die Auftraggeberin wie auch die Rezipient:innen des Bildes distanzieren sollten, ist die Möglichkeit einer zweiten Deutungsebene nicht kategorisch auszuschließen.

Hatte der *Parnass* bereits eine mythologische Ebene mit einer sowohl neoplatonischen als auch astrologisch-alchemistischen korreliert, in der die Vereinigung und Befriedung von Gegensätzen durch die Heirat von Mars und Venus unter der Zeugenschaft und dem Patronat Merkurs demonstriert wurde, und dies nicht zuletzt als Ausdruck effizienter humanistischer Image-Politik, dominiert im Minerva-Gemälde ein anderer oder zumindest abweichend kalibrierter Geist. Nun sind es keine Planetengötter, die sich zu einer verheißungsvollen Konstellation zusammengefunden haben, sondern Tugenden und Laster, die eben keine Synthese bilden und sich stattdessen in offener, unrelativierter Konfrontation befinden.

Der Blick, den der Hermaphrodit zurück auf den Daphnebaum wirft, betont noch einmal eigens die Nähe der Mythen zueinander, ihr gegenseitiges Aufeinanderverwiesensein. Die sittlich-moralische Kodierung konnte für das eingeweihte Publikum, so lässt sich zumindest vermuten, durch eine alchemistische Interpretation ihrer Beziehung zeitwillig irritiert oder unterwandert werden. Es ist doch anzunehmen, dass einem mytho-alchemisch beschlagenen Publikum beim Anblick von Mantegnas Figurenkonstellation andere Referenzen und Bedeutungsebenen in den Sinn gekommen sein werden, als ausschließlich die tugendallegorische Konnotation. So sehr der affen-gestaltige Hermaphrodit als unmoralische oder gar dämonische Figur gemeint ist, unterstreicht er dennoch die der Komposition als solcher eingeschriebene Dominanz des Leitmotivs der Metamorphose und der Möglichkeit der Entstehung des Lebendigen aus dem Unbelebten beziehungsweise die bereits im *Parnass* mehrfach anklingende transmutatorische Dimension der Relation von Landschaft respektive natürlichem Umgebungsraum und Figur.

579 Zur Schwierigkeit der Unterscheidung zwischen einer praktisch-operativen und einer symbolischen Alchemie angesichts einer elaborierten Kryptografie innerhalb des alchemistischen Diskurses und den leitenden Prinzipien einer Hermetik der alchemistischen Semiose siehe Eco 2004, S. 100–106.

Der Hermaphrodit stellt in diesem Szenario eine plausible Figurenwahl dar, die das Verbindende im Trennenden aufscheinen lässt. Achim Aurnhammer hat auf die mittelalterlichen Überlieferungsstränge einer astrologisch-zeugungstheoretischen Allegorisierung des ovidischen Hermaphroditus hingewiesen. Die enge Verknüpfung der jeweiligen Vorkommen, Entstehungsbedingungen und Qualitäten der sieben Metalle mit den Eigenschaften und Wirkweisen der Planeten und der diesen zugewiesenen Planetengötter umfasste auch eine sexuelle Dynamik beziehungsweise eine Beschreibung der Interaktionen unter Verwendung sexueller Metaphorik. Da Mercurius in der Mitte zwischen Gold und Silber stand, kam ihm eine zentrale Vermittlungsfunktion zu, die ihn zudem als bisexuellen Akteur profilierte:

Durch die Personifikation von Gold und Silber in Sol und Luna wird ein entscheidender Geschlechtsdimorphismus geschaffen, zwischen dem Mercurius vermittelt. Die antike und die ihr verpflichtete mittelalterliche Astrologie haben dem Planeten Merkur beide Geschlechter zuerkannt, da er je nach Konstellation männlich oder weiblich sein könne und ein ihm zugeordneter Mensch mit *utriusque sexus concupiscentia* ausgestattet sei. [...] Die Alchemisten haben in der Vorstellung vom Mercurius philosophorum die hermaphroditische Natur Merkurs bewahrt.⁵⁸⁰

Diese astrologische Komponente wird ergänzt durch eine zeugungstheoretische, „eine mittelalterliche Fortpflanzungs- und Geschlechtstheorie, die in einer Fortentwicklung der antiken Rechts-Links-Theorie den Hermaphroditen einbezieht“⁵⁸¹ und auf der Annahme beruht, dass der Uterus der Frau aus sieben Zellen aufgebaut sei. Je nachdem, ob die Zellen der linken oder rechten Seite befruchtet werden, entstehen entweder weibliche oder männliche Embryonen. Die siebte Zelle befindet sich in der Mitte. Wird sie befruchtet, geht aus ihr ein Hermaphrodit hervor. Auch hier tritt der Hermaphrodit als Vermittlungsfigur in Erscheinung, die Gegensätze eint. Mit Blick auf die oftmals belegbare Personalunion von Mediziner und Alchemist im Mittelalter konstatiert Aurnhammer:

Die medizinische Zeugungslehre bot allein schon aufgrund der Siebenzahl eine Entsprechung zu den Transmutationen der sieben Metalle. Zudem weist sie dem Hermaphroditen als Prinzip des Ausgleichs der Gegensätze den Mittelplatz zu, wie ihn der *filius Hermaphroditus* der Alchemisten üblicherweise einnimmt. Auch wenn der Nachweis einer expliziten Rezeption im alchemischen Fachschrifttum noch geführt werden muß: die Strukturanalogie von Transmutationslehre und Zeugungstheorie sowie die weitgehende Identität medizinischer und alchemischer Wissensträger sprechen für einen Einfluß. Die Tatsache, daß ein den Alchemisten bestens bekannter Autor wie Vinzenz von Beauvais im *Speculum naturale* diese Zeugungstheorie neben langen Ausführungen über den *lapis* vorstellt, erhärtet diese Annahme.⁵⁸²

580 Aurnhammer 1986, S. 183.

581 Aurnhammer 1986, S. 185.

582 Aurnhammer 1986, S. 186. Hervorhebungen im Original.

Diese astrologisch-zeugungstheoretischen Kontexte bilden allerdings eine sekundäre und durch die Inszenierung der Figur klar relativierte Deutungsoption. Schon die Entscheidung, den Hermaphroditen nicht, wie es etwa Giulio Romano im zeichnerischen Entwurf einer Karyatide tat (Abb. 71), als zweigeschlechtlichen antikischen Kontrapost darzustellen oder gar als engelgleiches geflügeltes Wesen in nobler Schönheit und Anmut zu zeigen, wie im Falle einer Illumination des *Splendor Solis* (Abb. 72), sondern als dunkelhäutigen anthropomorphen Affen, der seine Zuflucht zum Sumpf nimmt und die Saat des Verderbens in seinen Säcklein als ominöses Attribut mit sich führt, scheint ihn hinsichtlich einer Eignung als positive Reflexions- oder Identifikationsfigur gänzlich zu disqualifizieren.

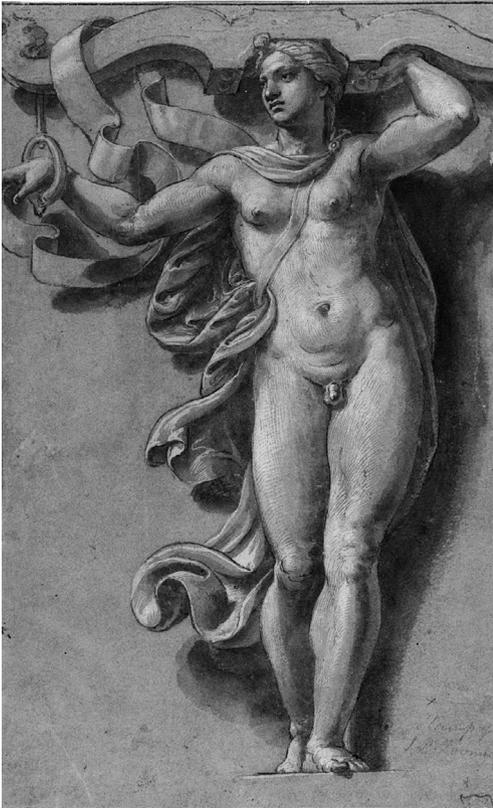


Abb. 71: Giulio Romano: Hermaphrodit mit Joch, 1515–1521, Zeichnung mit Feder und Tusche auf Papier, 27,5 × 15 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Abb. 72: Jörg Breu (der Ältere): Hermaphrodit oder Alchemischer Rebis, 1531–1532, Miniatur aus dem *Splendor Solis*, Deckfarben auf Pergament, 33,1 × 22,8 cm, fol. 17v., Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin

Der Sumpf, in den die Laster waten, scheint ihre angestammte Heimat zu sein, jener trübe Grund, dem sie entstiegen sind und in den sie nun zurückgetrieben werden. Im starken Kontrast zum filigranen Daphnebaum ist die äußere Erscheinung der Laster bestimmt durch Deformation, Fettleibigkeit, welke und von Ausschweifung ausgezehnte Haut und daraus resultierende Hässlichkeit. Steht Daphne für eine edle Metamorphose, die dem Bewahren der Keuschheit diene, sind die Körper der Laster geprägt vom offensichtlichen Verfall, der Zeichen gibt von ihrer

inneren Verderbtheit. Dass die innere Verrottung beziehungsweise Verderbtheit der Seele sichtbar nach außen dringt und eine physiologische Symptomatik aufweist, steht im weiten Traditionshorizont christlicher Sündensymbolik.⁵⁸³

Dabei wäre die bloße Entscheidung für die Chiffre des Affen kein Ausschlußkriterium für eine positive Symbolfunktion gewesen. Statt der mittelalterlichen pejorativen Auffassung der Figur als teuflischer Nachäffer Gottes, hätte Mantegna auf den positiven Aspekt einer Symbolisierung der *imitatio* zurückgreifen können, nicht so sehr als Sinnbild der *imitatio christi* als der *imitatio naturae* in den Künsten, wie es später im Emblem unter dem Stichwort *imitatione* in der bebilderten Ausgabe der *Iconologia Cesare Ripas* von 1611 der Fall sein wird (Abb. 73). Damit wäre dem Hermaphroditen sowohl eine alchemistische als auch eine künstlerische Würde zugewiesen worden, da der Künstler durch die naturnahe Nachahmung zu eigenen Schöpfungen zu gelangen vermag und der Alchemist, der die geheimen Vorgänge und Prinzipien, die hinter den natürlichen Erscheinungen stehen, zu ergründen sucht, durch das Nachvollziehen und Nachstellen beziehungsweise den experimentellen Nachbau ihrer Ordnungen und Prozesse (*ars alchemiae*) die Entdeckung und Herstellung des *lapis philosophorum* vorantreibt, der es ihm gestatten wird, den natürlichen Prozess der Goldentstehung radikal zu beschleunigen.

Für den Renaissance-Maler Mantegna wie auch den alchemistisch-naturtheoretisch Gelehrten Paride da Ceresara hätte der affengestaltige Hermaphrodit daher durchaus reizvolle Identifikationspunkte geboten, vor allem wenn man bedenkt, dass *imitatio* nicht den Endzweck, sondern den Auftakt für wahres Schöpfertum bildete. Wurde doch in der Kunsttheorie und im alchemistischen Diskurs die Auffassung vertreten, dass die perfekt beherrschte Nachahmung den entscheidenden Schritt bilde auf dem Weg zum Ziel, die Natur zu übertreffen und damit nicht länger im Schatten ihres Schöpfertums zu stehen, sondern mittels der eigenen Kunst ihre Unvollkommenheiten und Defizite auszugleichen, sie sogar zu vollenden.

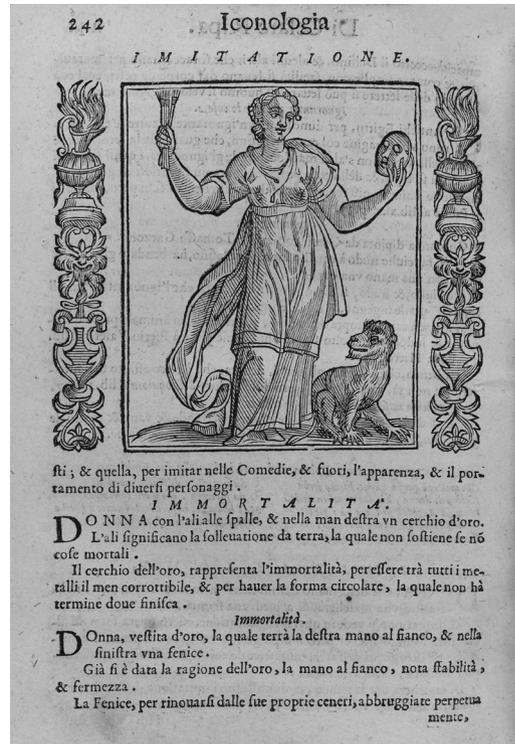


Abb. 73: Cesare Ripa: Imitatione, Stich aus der *Iconologia*, Padua 1611, Gilbert Collection, Duke University, North Carolina

583 Siehe die Erläuterungen der Motivik bei Blöcker 1993, Fink 1969, Schade 1962.