

## 6. Fazit

In seiner Studie *Die Natur in der Kunst* von 1903 formuliert Franz Rosen eine treffende Beobachtung hinsichtlich der Art und Weise, in der Mantegna auf *Natur* als Vorbild künstlerischer Formenbildung und mimetischer Repräsentation zugreift:

Mantegna liebt es seinen Bewunderern Rätsel vorzulegen. Er verfügt vielleicht, wie kein zweiter Quattrocentist, über eindringende und selbständige Naturstudien, aber fast niemals verwendet er sie, ohne sie zuvor in seine höchst subjektive Formsprache umgeprägt zu haben.<sup>584</sup>

Der Aspekt der subjektiven Umprägung benennt einen Phänomenhorizont, der auch einen wesentlichen Teil jener Überlegungen, Thesen, Vergleiche und Kontextualisierungen darstellt, die in dieser Arbeit vorgenommen wurden. Umprägung meint dabei nichts Geringeres, als dass Mantegna (trotz seines in der Forschung vielfach gepriesenen Naturalismus) nicht ausschließlich oder gar vorrangig an der Nachahmung konkreter natürlicher Erscheinungsformen interessiert war, an ihrer anhand von Ähnlichkeitsrelationen hergestellten (vermeintlichen) Abbildlichkeit, die ihm innerhalb eines bestimmten Dispositivs der *imitatio naturae* und der für das Kunstschaffen konstitutiven Forderung des *ad naturam* das Lob seiner Zeitgenossen sicherte.

Für Mantegna und andere seiner prominenten und durch Vasaris Künstlerviten einst kanonisch gewordenen Zunftgenossen stellte das *ad naturam* bei weitem keine verbindliche ästhetische Norm von unantastbarer Autorität dar. Und auch das kunsttheoretische aristotelische Diktum *ars imitatur naturam* bildete keinen selbstevidenten Nukleus frühneuzeitlicher Künstleridentität, sondern bedurfte der Interpretation und Aneignung.<sup>585</sup> Wie viele der bedeutendsten Künstler seiner Zeit war auch Mantegna an der konstruktiven Entdeckung der *Natur* als Gegenstand einer ästhetischen und (kunst-)philosophischen Betrachtung und Deutung beteiligt. Diese Betrachtungen und Gegenstandskonstitutionen dienten nicht zuletzt einer Standortbestimmung der Künste im Zusammenhang der Frage nach den kreativen Operationen und den jeweiligen Potentialen in Natur und Kultur. Natur ist niemals bloß vorgefunden worden und die frühneuzeitlichen

---

584 Rosen 1903, S. 211 – 212.

585 Für einen Überblick zum diskursgeschichtlichen Spektrum der Auslegungs-, Problem- und Begriffsgeschichte des aus der Antike tradierten Nachahmungskonzeptes siehe Peres 1990.

Künste geben ein beredtes Zeugnis davon.<sup>586</sup> Die sogenannte *Frührenaissance* bildet hier keine Ausnahme, sondern zeigt ein breites Feld experimenteller und durchaus wagemutiger Entwürfe, Form- und Motivschöpfungen.

*Natur* setzt sich aus zahlreichen Schauplätzen und Akteuren zusammen, aus passiven und aktiven Handlungsmomenten sowie diversen prozessualen Realitäten, die in der Naturphilosophie und Alchemie der Frühen Neuzeit im diskursiven Rahmen der Elementenlehre, des Verhältnisses der belebten zur unbelebten und unbeseelten Materie oder mit Blick auf die Frage nach der Entstehung des Lebens aus dem Leblosen (Aristoteles' Gedanke der Spontanzeugung) oder den durchlässigen Grenzen zwischen den Naturreichen im Kontext der Vorstellung einer *scala naturae* diskutiert wurden. So war es auch immer wieder der Blick auf die elementischen Qualitäten der Material- und Landschaftsinszenierungen Mantegnas respektive die elementische Konnotation des narrativen Stoffes, seine Geopoetik,<sup>587</sup> der in den hier vorliegenden Werkbetrachtungen wiederholt den Fokus vorgab. Dabei wurde die Beschreibung der Einzelform ebenso wie ihre Variation und Wiederholung innerhalb desselben Gemäldes oder des Œuvres als Indiz für eine morphologische Dramaturgie interpretiert, der es darum geht, durch Formwiederholungen in verschiedenen imitierten Materialien beziehungsweise durch die Verähnlichung von Texturen und Objekten die Idee des Übergangs, des morphologischen Nachlebens und der Verwandtschaft der Dinge untereinander offenzulegen, der Mantegnas ästhetisches Credo von der Lebendigkeit und schöpferischen Potenz des Steins angehört und die sich aus ihr herleitet. Diese Substitutionen und Verähnlichungen implizieren erweiterte Bedeutungszusammenhänge zwischen Aktionen, Ereignissen, Handlungen, Akteuren und deren materieller Ausstattung respektive Einbettung.

Das Konstrukt *Natur* war stets die Projektionsfläche und das Resultat unterschiedlicher Bedürfnisse und Befindlichkeiten aufseiten der Betrachter:innen, die sich in Differenz zu ihr zu bestimmen suchten. Mantegna nähert sich der *Natur*, also dem Ensemble von Konzeptionen eines pulsierenden, produktiven und in seinen theologischen sowie philosophischen Be- und Verurteilungen ambiguen Phänomenbereichs über das Material Stein, über das Naturreich der Minerale. Leben zu vermuten, wo keines erwartet wird, Übergänge zu implizieren, wo harte Schnitte und unüberwindliche Grenzen Gesetz zu sein scheinen – das ist eine Perspektive, die der Malerei Mantegnas inhärent ist und die den unter den gelehrten, den Hermetismus verbreitenden und rezipierenden Zeitgenossen Mantegnas, man denke an Marsilio Ficinos Auffassung von der Lebendigkeit der Elemente als auch an Giovanni Pico della Mirandolas fünfte seiner zehn Konklusionen „gemäss der altehrwürdigen Lehre des Ägypters Hermes Trismegistos“ („Nichts in der Welt ist ohne Leben. / Nihil est in mundo expers uitae.“)<sup>588</sup> in seinen *Neunhundert Thesen* (1486) geistig verwandt zu sein scheint.

---

586 Siehe die vielfältige, quellenreiche Studie von Böhme/Böhme 2014, die den diversen Naturkonzeptionen und ihren Ambiguitäten in der Frühen Neuzeit nachgeht. Siehe zudem Aurenhammer 2017a, Aurenhammer 2017b.

587 Schellenberger-Diederich 2006.

588 Pico della Mirandola 2018 (1486), S. 72–73.

Mantegna ist wie kaum ein anderer Maler der zweiten Hälfte des Quattrocento ein Künstler der hintersinnigen und in einem Dispositiv des Steinernen verankerten Natur- und Kunstreflexion, die sich in seine vor Detailfülle strotzenden Erkundungen antiker mythologischer und historischer Stoffe mischt. Die christlichen Sujets bilden hier keine Ausnahme. Dabei sind seine Natur- und Materialreflexionen stets in die übergeordnete Aufgabe der Kunstreflexion integriert.

Mantegnas Lust am Material ist eingebettet in ein implizites Erzählinteresse, das von naturkundlichen, naturphilosophischen und alchemistischen Implikationen begleitet wird. Die Wahrnehmung der Schönheit und Spezifik des jeweiligen Materials wird durch den Maler vorbereitet, der durch sein Werk die Betrachter:innen zum reflektierten Nachvollzug von morphologischen Dramaturgien einlädt. Die dabei entstehenden jeweiligen Verknüpfungen von Raum, Material und Bewegung können neben der *istoria* eine eigene kommentierende Ebene in die Themen- und Bildwahrnehmung einbringen, sodass bestimmte Formcluster oder Schauplätze gestaltender Naturtätigkeit, sei es der polychrome Steingrund des *Einzugs des Kybele-Kultes in Rom* oder die kristalline Felsformation oberhalb der Schmiede Vulkans im *Parnass*, als naturkundliche, astrologisch-alchemistische oder kosmologische Stellungnahmen des Künstlers anmuten. Dabei werden immer wieder Nebenschauplätze relevant, die weniger ein narratives Eigenleben führen als dass sie dem zentralen Bildthema gewisse Impulse verleihen, die zu einer breiteren Nuancierung dessen beitragen, was als Narration überhaupt in den Blick zu geraten vermag. Was anfangs nicht mehr als einen Einzelaspekt darstellt, kann zu einer narrativen Variation der Haupthandlung oder des Hauptthemas mit anderen Komponenten verwoben werden. Die Suggestionen des Materials und seiner Beschaffenheiten haben keine lediglich attributive Funktion, sondern suchen die Verbindung zu anderen Erzählungen, Berichten und Annahmen über die Beschaffenheit und den Aufbau der Welt, der Natur und der göttlichen Wahrheit. Die Rezipient:innen sehen sich somit einer Verknüpfung von Wahrnehmungs- und Wissensressourcen gegenüber, wodurch die morphologische *poiesis* eine narrative Dimension gewinnt.

Der Stein wird zum Chronisten einer bewegten Landschaft, eines natürlichen Raums, der als Schauplatz diverser De- und Regenerationen in Erscheinung tritt. Mantegna malt keine wilden Stürme und keine nebelverhangenen Täler. Er zeigt natürliche Vorgänge fast nie von ihrem prozessualen Ereignischarakter her, dem Augenblick ihres Eintretens oder ihrer finalen Entfaltung, sondern lässt diese zeitlichen Vollzugsmomente vom Publikum assoziieren und imaginieren, indem er seine Topografien wie Inskriptionen präsentiert. Die Spuren und Latenzen des Werdens und Vergehens haben sich in die Dinge, Menschen und Tiere eingegraben.

Bestehende Schemata und Bildtypen werden nicht einfach reproduziert, sondern erfahren Bearbeitung, Variation und Ergänzung oder werden gänzlich zugunsten bisher unbekannter und unerprobter Darstellungen und Inszenierungsansätze überwunden. Mantegnas Lust an der Erfindung, an der *invenzione*, die in den Dienst der *istoria* gestellt wird, um das zu Zeigende und zu Erzählende im Licht eines individuellen künstlerischen Interesses zu sehen und in vielen Fällen dem Publikum seiner Zeit neu zu sehen zu geben, bestimmt auch seinen Umgang mit Natur als Trägerin eines schöpferischen Willens, als Akteurin und den Werken echogleich antwortender Produzentin unzähliger Formen.

Die Fragen nach der Urheber- und Autorschaft eines Gedankens oder implizierten Theorems, nach der Intention und dem Bedingungsgefüge des diesen Gedanken ins Bild setzenden Individuums lassen sich im Falle Andrea Mantegnas weder aus überlieferten Korrespondenzen noch aus theoretischen Schriften zweifelsfrei beantworten. Zu vage und zu bruchstückhaft sind die diesbezüglichen Aussagen, sofern es sie überhaupt gibt, und selbst wenn eine Beteiligung humanistischer Berater und Gelehrter belegt ist, so bleibt die Frage nach dem spezifischen Beitrag Mantegnas auf dieser Ebene weiterhin unbeantwortet. Darum verfolgte diese Arbeit nie das Ziel, zu rekonstruieren oder gar zu beweisen, was der Künstler zu zeigen beabsichtigte, sondern das gesellschaftliche und künstlerische Umfeld sowie das geistig-kulturelle Klima des Quattrocento aspektorientiert auf die Themen hin zu befragen, die von Mantegnas Gemälden aufgegriffen, in ihnen gestaltet und zu eigenständigen Reflexionsfiguren verdichtet wurden.