

Mantegnas Dresdener »Heilige Familie« als »Schule des Sehens«

Lieber ein Andachtsbild (»devotione«) von Mantegna, der Welt bestem Maler, als 2000 Dukaten – mit diesem nicht gerade christlich-gemäßigten Wunsch wandte sich Ende des Jahres 1499 der französische Kardinal Georges d'Amboise, seit kurzem auch erster Minister Ludwigs XII., gleich in mehreren Briefen an Isabella d'Este.¹ Der mächtige Kirchenmann wusste, was er tat und wovon er sprach: Die Einschätzung Mantegnas als führender Künstler der Neuzeit gehörte zum gehobenen Bildungswissen und sollte wenig später etwa im berühmtesten Lexikon der Renaissance festgeschrieben werden. Die Erwähnung in Ambrogio Calepinos »Dictionarium« (erstmalig 1502 publiziert, dann zahllose weitere Auflagen) stellte einen der Höhepunkte in einer langen Reihe literarischer Ehrungen des Meisters dar, die bezeichnenderweise eine Eigendynamik entwickeln sollten und sich zu diesem Zeitpunkt bereits leicht von der Wirklichkeit der »aktuellen Kunstszene« distanziert hatten, wo die entscheidenden Innovationen zunehmend von Akteuren wie Leonardo, Michelangelo, Giorgione und Raffael auszugehen begannen.² Allerdings lag es nicht allein an diesem Ruhm und der Arbeitsüberlastung, dass es in den Jahren um 1500 ohne Hilfe von Isabella d'Este, der Herzogin von Mantua, fast unmöglich war, ein Gemälde des knapp siebzehnjährigen Mantegna zu erhalten. In erster Linie war der Maler als Hofkünstler von Francesco II. Gonzaga, dem Herzog von Mantua, angestellt und stand damit eigentlich zu dessen exklusiver Verfügung.³ Dass das Herrscherpaar seinen Star-Künstler jedoch gerne auf prominente Anfragen hin freistellte, hatte sich etwa schon fünfzehn Jahre zuvor gezeigt, als Eleonora von Aragon, die Markgräfin von Ferrara, nun direkt bei Francesco ein Madonnenbild Mantegnas erbat.⁴

Die Gründe für diese Großzügigkeit lassen sich zumindest ansatzweise erschließen: Kunst insgesamt – und erstaunlicherweise gerade auch die Gattung der Andachtsbilder – diente als Mittel der Politik. Nicht nur fiel der Ruhm Mantegnas unmittelbar auf seinen Dienstherrn zurück, dessen weise Herrschaft offenbar ein solches Blühen der Künste überhaupt erst ermög-

licht hatte: Daher wurden auch alle bedeutenden Besucher der Gonzaga mit einer Führung zu den lokalen Kunstschatzen bedacht. Sondern jede erfüllte Bitte schuf zugleich beim Empfänger neue Verpflichtungen bzw. stärkte die Bande gegenseitiger Freundschaft. In aller Deutlichkeit formuliert dies der Dankesbrief eines venezianischen Kardinals vom April 1505, der von Francesco »ein wunderbares Gemälde unserer Lieben Frau« in »ausgezeichneter und würdiger Malweise« empfangen hatte, aber noch vor der künstlerischen Qualität des Geschenks dessen Bedeutung als Zeichen ihrer »Bruderschaft« schätzte.⁵

Mit einiger Wahrscheinlichkeit erhielt daher auch Georges d'Amboise sein begehrtes Gemälde, obwohl es heute verschollen scheint. Da das Werk für eine Kapelle bestimmt war, überrascht zunächst der Wunsch nach einem »andächtigen« Bildsujet nicht. Wobei sich dessen genaues Thema ebenfalls unserer Kenntnis entzieht. Es könnte ein Madonnenbild, aber genauso gut etwa auch eine Kreuzigung oder Ähnliches gewesen sein. Überraschend ist aus heutiger Perspektive vielmehr, dass der Kardinal, der vor allem in seinem Schloss von Gaillon nicht nur eine ganze Galerie von Madonnenbildern (und anderen Werken, etwa von Perugino und Andrea Solario), sondern auch Kopien nach Mantegnas berühmtem »Triumphzug Cäsars« zusammentrug, ausgerechnet bei einer solchen »devotione« auf Mantegna als Künstler verfiel.⁶ Denn zum einen hatte Mantegna im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Künstlern nur sehr wenige solcher Werke gefertigt. Zum anderen scheint uns Mantegna heute vorrangig aufgrund seiner Auseinandersetzung mit der Antike, seiner gelehrten Historien und Allegorien, Porträts, Fresken, Graphiken usw. bemerkenswert, weniger als Maler kleiner religiöser Gemälde. Was also interessierte einen ausgewiesenen Kunstkennner um 1500 an Mantegnas Andachtsbildern?

Jede Antwort auf diese Frage sieht sich dabei mit der prinzipiellen Schwierigkeit konfrontiert, dass zwar – wie gesehen – eine Reihe von zeitgenössischen Quellen zu Mantegnas Andachtsbildern überliefert, diese

aber in keinem Fall gesichert mit den heute rund zwanzig Mantegna zugeschriebenen, erhaltenen Stücken dieser Gattung in Verbindung zu bringen sind. Ein modernes Erkenntnisinteresse, das über bildimmanente Beobachtungen hinausgelangen will, muss also mit Hilfe von Analogieschlüssen die allgemeinen zeitgenössischen Wahrnehmungs- und Verständnis-horizonte eines solchen Werkes zu rekonstruieren versuchen. Dieses »indirekte Verfahren« stellt auch den einzigen Zugang zur Dresdener »Heiligen Familie« (Abb. Frontispiz) dar, für die sich keine Dokumentation vor 1854 erhalten hat, auch wenn das Gemälde von einigen Forschern versuchsweise mit dem Madonnen-Bild für Eleonora von Aragon oder aber mit einer »Madonna col bambino in seno, e due Santi à lato con San Giouanni in mezza figure« in der venezianischen Sammlung des Bernardo Giunti (vor 1648) in Verbindung gebracht wurde.⁷ Der zeitgenössische Wahrnehmungshorizont für dieses Werk nun, wie er im Folgenden skizziert werden soll, lässt sich vorausgreifend als eine »Schule des Sehens« charakterisieren: Gerade weil die Madonna mit Kind in der explodierenden Bilderflut des 14. und 15. Jahrhunderts wohl das am häufigsten dargestellte Thema war, gerade weil Madonnenbilder in Kirchen und anderen »öffentlichen Gebäuden«, aber auch auf der Straße und in den Wohnhäusern, von den Schlafzimmern bis hin zu den teils neu eingerichteten Räumen für Kunstsammlungen, allgegenwärtig waren, gerade deshalb stellten Madonnen-Bilder eine besondere Herausforderung sowohl an die Künstler als auch die Betrachter dar. Zugespitzt ließe sich vielleicht sogar behaupten, dass überhaupt erst die Tatsache, dass im Besitz vieler Familien mehrere Madonnenbilder zusammenkamen, die zumeist relativ nahsichtig betrachtet werden mussten, auch außerhalb eines engen Kreises von Fachleuten ein Gefühl für künstlerische Unterschiede und damit für Qualität, Innovation und Stil entstehen ließ.⁸ Dabei musste dieses neue ästhetische Bewusstsein nicht zwangsweise zu einer Profanierung der religiösen Bildwerke führen – im Sinne eines radikalen Wandels vom Kultobjekt zum Kunststück am Übergang von Mittelalter zu Renaissance⁹ –, im Gegenteil: Idealerweise beförderte die neuartige künstlerische Erfindung und visuelle Qualität die devotionalen Eigenschaften und religiösen Anforderungen.

Der Erwerb eines bestimmten Madonnenbildes verlangte im Laufe des 15. Jahrhunderts immer mehr Entscheidungen. Es galt zum einen, sich über Material, Medium und Preis klar zu werden. Die billigste Variante stellten als Massenartikel tausendfach reproduzierte Madonnenbildchen dar, wie es sie seit

Jahrhunderten in Form von Anhängern aus Blei, Glas oder anderen einfachen Materialien gab (häufig im Zusammenhang mit Pilgerzielen). Im 15. Jahrhundert wurde dieses Spektrum zunehmend durch kleine Holz-, Metall-, ja selbst Teigdrucke ergänzt, die ebenfalls am Körper getragen, an der Wand aufgehängt oder aber liegend (vor allem in Bücher eingeklebt) aufbewahrt werden konnten. Es versteht sich von selbst, dass damit weder die aufwendig produzierten Renaissance-Plaketten noch die gesuchten druckgraphischen Erzeugnisse von Künstlern wie Mantegna gemeint sind, obgleich zu diesen Gruppen ein qualitativer und preislich fließender Übergang bestand.¹⁰ Eine wesentlich größere Investition musste tätigen, wer ein (häufig koloriertes) Madonnenrelief aus Gips, Ton oder Pappmaché nach dem Modell eines berühmten Bildhauers – etwa Donatello oder Ghiberti – erwerben wollte, eine der farbig glasierten Madonnen aus der Florentiner Della-Robbia-Werkstatt oder aber ein Gemälde.¹¹ Durchschnittliche Madonnenbilder auf Holz oder Leinwand scheinen dabei zwischen weniger als zwei und zehn Dukaten gekostet zu haben, jedenfalls bildeten Werke in dieser Preisklasse ein beliebtes Handelsgut, das sowohl in nordalpine Länder als etwa auch nach Rom geliefert wurde, wo bei großen Kirchenfesten offenbar ein stark erhöhter Bedarf nach solchen Devotionalien bestand.¹² Noch teurer waren Repliken oder Varianten berühmter Bild-erfindungen, wie sie zum Beispiel die Werkstätten des Giovanni Bellini in Venedig oder des Francesco Francia in Bologna in größerer Menge, verschiedenen Qualitätsabstufungen und wohl teils auf Vorrat für den offenen Kunstmarkt herstellten.¹³ Selbstverständlich war jedoch ein gezielter Auftrag an einen Künstler mit persönlichen Wünschen etwa zu den begleitenden Heiligen die mit Abstand teuerste Variante – in diese Kategorie zählt mit Sicherheit die Dresdener »Heilige Familie« von Mantegna. Zweierlei wird aufgrund dieser summarischen Übersicht deutlich: Die indirekte Offerte von 2 000 Dukaten des Kardinal d'Amboise stellte selbst für ein Mantegna-Werk ein exorbitantes, möglicherweise allein rhetorisch zu verstehendes Angebot dar. Dazu nur noch ein weiteres Vergleichsbeispiel: Nach dem Tod Mantegnas 1506 wurden seinem Sohn von Kardinal Sigismondo Gonzaga für gleich zwei berühmte Werke im Nachlass, darunter der »Cristo in scurto«, nur 100 Dukaten versprochen.¹⁴ Zweitens – und wichtiger – wird erst so bewusst, dass sich die Dresdener »Heilige Familie« als »Unikat« präsentiert. Mantegna hat diese Bild-erfindung kein zweites Mal verwendet; und es existieren zumindest heute nur vier Werke Mantegnas und



Abb. 1
Marco Zoppo, »Blatt mit Marientypen«
 (recto und verso), München,
 Staatliche Graphische Sammlung

seiner Werkstatt, die im weitesten Sinne als Variationen danach verstanden werden können. Ein Vorzug von Mantegnas Andachtsbildern in den Augen zeitgenössischer Kunstkenner dürfte also gewesen sein, dass sie damit eine exklusive Kompositions-idee erwarben.¹⁵ Wobei sich Mantegna zu diesem Zeitpunkt offenbar auch des Wiedererkennungswertes seines individuellen Malstils so sicher sein durfte, dass er ganz gegen den zeitgenössischen Usus (Giovanni Bellini, Carlo Crivelli usw.) kein einziges seiner Madonnenbilder signierte.

Aber damit nicht genug der Entscheidungsmöglichkeiten: Im 14. und 15. Jahrhundert entwickelten sich neben den bereits seit langem bestehenden Typen von Madonnenbildern eine ganze Reihe neuer Formen und weithin erfolgreicher Bilderfindungen (den wohl größten Erfolg hatten einige Madonnen Donatellos).¹⁶ Umfangreiche Zusammenstellungen solcher unterschiedlicher Mutter-Kind-Gruppen haben sich auf mehreren Zeichnungen von Marco Zoppo, einem Künstlerfreund Mantegnas, erhalten. Für diese heute auf verschiedene Museen verteilten Blätter wird vermutet, dass sie alle ursprünglich zu einem Skizzenbuch aus den späten 1460er und 1470er Jahren gehörten.¹⁷ Ein Blatt der Staatlichen Graphischen Sammlung München veranschaulicht den Aufbau



dieser Zeichnungen, wenngleich es ausnahmsweise nicht allein in Feder angelegt ist, sondern zudem mit starken Lavierungen arbeitet (Abb. 1). Auf der einen Seite sind sechs, auf der anderen vier verschiedene Madonnen-Darstellungen sorgfältig in Reihe (und teils in gerahmten Nischen) angeordnet. Zu den neuen Bildformeln zählen die genau beobachteten Bewegungen und Verhaltensweisen des kleinen Christusknaben, der etwa den Finger in den Mund steckt; das auf dem Bauch oder auf dem Rücken vor der anbetenden Madonna liegende Kind, das so bereits an die spätere Passion erinnern kann; die Einbeziehung des kleinen Johannes des Täufers; oder aber die Sacra-Convorsazione-Gruppe mit zwei ergänzenden Heiligen um eine Art Altar. Auf einem weiteren Blatt in London (das 1795 als »Mantegna« publiziert wurde) ist unter anderem eine »Madonna dell'Umiltà« zu sehen, die auf einem niedrigen Wagen gezogen wird und offenbar als Vorschlag für einen Umzug mit (lebenden?) Bildern gedacht war.¹⁸ Allein schon, dass vergleichbar umfangreiche Zusammenstellungen von Madonnen-Typen zuvor nicht zum festen Bestand von Musterbüchern gehörten, signalisiert die neue Vielfalt und Komplexität des Themas im späten 15. Jahrhundert. Man kann sich gut vorstellen, wie diese Zeichnungen nicht nur Zoppo selbst als Anregung bei





Abb. 3
Andrea Mantegna
 »Madonna mit Kind und Heiligen«
 Turin, Galleria Sabauda

der Bildfindung für seine Gemälde dienten, sondern auch potentiellen Auftraggebern als eine Art Musterkatalog vorgelegt werden konnten. Dass andererseits das mögliche Spektrum an Formen von Madonnen-Bildern selbst mit dieser Sammlung immer noch keineswegs ausgeschöpft war, lässt schon ein Vergleichsblick auf die kleine Bildauswahl dieser Ausstellung erkennen.

Warum nun sollte sich ein Auftraggeber – solche Auswahlmöglichkeit vor Augen und bei seiner Bildbestellung offenbar unbeschwert von finanziellen Einschränkungen – ausgerechnet für die Dresdener »Heilige Familie« entschieden haben, die von allen diesen neuen Errungenschaften prima vista erstaunlich wenig zeigt: keine ausgefallenen Haltungsmotive oder spektakulären Kunstfiguren, sondern eine einfache, reliefhafte Anordnung der Figuren, eine zwar innige, aber doch zurückhaltende Zuneigung von Mutter und Kind, kein auszeichnender Thron oder Vorhang hinter Maria, erst recht kein Ausblick im Hintergrund, sondern allein gedämpfte Farbigeit vor dunkler Folie, schließlich der Verzicht auf fast alle Attribute, die so leicht zu Bedeutungshaltigkeit und Abwechslung im Gemälde hätten beitragen können – insgesamt also weder eine besonders intim-natürliche Familienszene, wie sie Mantegna selbst etwa mit

seiner ersten, um 1485/88 entstandenen Mutter-Kind-Gruppe mit Johannes-Knabe und zwei weiteren Heiligen erprobt hatte (Abb. 2), noch ein Triumphbild der Himmelskönigin mit dem zukünftigen Weltenherrscher im Arm, wie es die »Madonna della Vittoria« vorführt (Abb. S. 13). Mehr noch: Selbst auf der Ebene der expliziten visuellen Kommunikation mit dem Betrachter, deren künstlerische Mittel Mantegna nach Ausweis seiner früheren Werke so meisterlich und innovativ beherrschte (vgl. den Fensterdurchblick in der »Darstellung im Tempel« (Abb. S. 15), agiert die Dresdener »Heilige Familie« nur sehr zurückhaltend.¹⁹ Das so genannte Close-up, das »Heranzoomen« der Figuren, die nur mehr im Brustausschnitt und dadurch eigentlich besonders präsent im Bild erscheinen, setzt hier auf halbem Wege aus, die Akteure der Dresdener »Heiligen Familie« bleiben distanziert. Zwar sprechen die Begleitfiguren durch den direkten Blick aus dem Bild den Betrachter an und ziehen ihn in dieses hinein – aber ausgerechnet Mutter und Kind, die in früheren Darstellungen teils huldvoll auf die vor dem Gemälde knienden Gläubigen »reagiert« hatten (Abb. 3), sind ganz auf sich selbst konzentriert. Für alle Bildfiguren gilt, dass sie fest der schmalen Aktionsbühne eingebunden bleiben. Dass das Gemälde zudem eine Art Fensterausblick in ein

Abb. 2
Andrea Mantegna
 »Madonna mit Kind und Heiligen«
 um 1485/88,
 Fort Worth, Kimbell Art Museum



meditativ-visionäres Jenseits sein könnte, wie es zur Vorstellung von Maria als »fenestra coeli« und »porta paradisi« besonders gut passen würde und wie es in der zeitgenössischen Malerei vielfach vorexerziert wurde (Abb. 4), kommt bei Mantegna ebenfalls nicht in den Blick. Ebenso wenig wird der mediale Status von Malerei bei der Heilungsvermittlung in den Vordergrund gerückt, wie es andernorts geschieht.

Drei ganz andere Überlegungen scheinen für die Dresdener »Heilige Familie« wichtig: Der reliefhafte Gesamtaufbau und die scharf gezeichneten Physiognomien der begleitenden Heiligen rekurrieren unverkennbar auf antik-römische Grabreliefs. Dieser zunächst formale Rückgriff dürfte auf inhaltlicher Ebene Vorstellungen von ehrwürdigem Alter, von Einfachheit und Tugend heraufbeschworen haben, wie man sie mit dem Rom der Republik und der frühen Kaiserzeit verband.²⁰ Die Madonna mit ihrem blau changierenden Obergewand, das auch das Haar bedeckt, erinnert dagegen an mittelalterlich-byzantinische Darstellungen der Gottesmutter. Auch die Verbindung mit einem stehenden Kind kannte der zeitgenössische Betrachter von dort. Verwiesen sei auf ein wundertätiges, heute freilich stark beschädigtes Madonnenbild in Padua, von dem eine freie Kopie des Giusto de' Menabuoi existiert und das auch schon für andere Madonnen-Darstellungen Mantegnas ein

wichtiger Referenzpunkt gewesen zu sein scheint (vgl. Abb. S. 18).²¹ Der Christusknabe selbst schließlich in seinem ganz unkindlich kraftvollen Kontrapost »all'antica« verweist nicht nur auf seine heroische Rolle als Erlöser und Weltenherrscher. Die auffällige Verbindung von nacktem Kleinkind und idealem Körper thematisiert auch das größte Mysterium des Glaubens, dass nämlich Gottes Sohn zugleich vollkommener Mensch geworden ist. Das Paradox der Verbindung von sterblichem, sündenverhaftetem Körper und göttlicher Natur ist so in eine Bildformel übersetzt.²² Wie intensiv Mantegna an diesem Problem arbeitete, kann ein kurzer Seitenblick auf ein ungefähr gleichzeitiges Gemälde belegen (Abb. 5). Es zeigt in ähnlich ungewöhnlicher Verbindung nicht nur den Christusknaben als Weltenherrscher in Begleitung von Johannes dem Täufer und Josef, sondern auch Maria in einem Brunnen sitzend, galt doch der »verschlossene Brunnen« (nach Hohelied 4, 12) als Symbol für ihre Jungfräulichkeit. Auch hier also der Versuch, göttliche und menschliche Natur Christi anschaulich zu fassen.²³

Alle diese Überlegungen zusammen genommen, scheint die Dresdener »Heilige Familie« unter bewusstem Verzicht auf effektheisende Kunstfiguren, täuschenden Illusionismus und vielfältige Bilderzählung den Eindruck von Altehrwürdigkeit, zurückhaltender Konzentration und Tugend heraufbeschworen zu wollen. Mantegna legt sich offenbar eine gewisse Selbstbeschränkung der künstlerischen Mittel auf. Dieses Vorgehen lässt sich nicht nur mit zeitgleichen »archaisierenden« Tendenzen anderer Künstler vergleichen (Giovanni Bellini, Antoniazio Romano usw.).²⁴ Es findet auch Wiederhall in Stimmen des späten 15. Jahrhunderts, die den Untergang »jener Einfachheit, jene Tugend und Rechtschaffenheit der Alten« beklagen und dies unter anderem an der Entwicklung der Bildkünste erkennen wollen: »Es wird ein grundlegender Sittenwandel nötig sein und ein grundlegendes Zurücknehmen der Künste [auf ein rechtes Maß]. [...] Auch die Künste, welche die »mechanischen« genannt werden, übten die Menschen einst in bestem Glauben und in Unverdorbenheit aus; heute jedoch ist alles vordergründige Pracht und Trug und mehr auf Schein als auf die Wahrheit der Kunst und auf Schicklichkeit aus.«²⁵

Ganz deutlich müsste an diesem Punkt geworden sein: Um die visuellen Anforderungen und künstlerischen Qualitäten von Mantegnas Dresdener »Heiliger Familie« angemessen wahrnehmen zu können, bedurfte es in jedem Fall einer intensiveren Beschäftigung mit Kunst. In diesem Sinne hatte schon Petrarca

Abb. 4
Giovanni Bellini
»Madonna mit Kind und Heiligen«
Paris, Musée du Louvre



Abb. 5
Andrea Mantegna
»Heilige Familie mit dem
Johannesknaben«
um 1495/97, London, National Gallery

in seinem Testament von 1370 eine Zweiteilung des Publikums vorgenommen, denn die Madonnen-Tafel von der Hand Giotto's in seinem Besitz lasse die Unwissenden zwar kalt, versetze die Kenner aber ob ihrer Schönheit in staunende Bewunderung.²⁶ Eine »Grundausbildung« in Fragen der bildenden Künste fand daher zunehmend Eingang in das gehobene Curriculum. Bereits um 1400 empfahl der Humanist Pier Paolo Vergerio nach antikem Vorbild den Zeichenunterricht, da er »bedeutenden Männern« später sowohl bei der Beurteilung und dem Kauf von Kunstwerken als auch für Gespräche über Schönheit nützlich sei.²⁷ Eine solche zumindest rudimentäre Schulung des Sehens war aber nicht allein aus einem humanistischen Kunstdiskurs heraus begründet. Auch religiöse Fragestellungen konnten nun zum vergleichenden Sehen zwingen. Besonders schön zeigt dies eine Passage der um 1450 verfassten Lobschrift des Michele Savonarola auf die Stadt Padua, wobei auch eingehend Künstler und Kunstwerke besprochen werden – für unseren Kontext interessant ist das bereits erwähnte, angeblich vom Evangelisten Lukas gemalte Madonnenbild in der Kirche Santa Giustina und die Kopie danach von Giusto de' Menabuoi (vgl. Abb. S. 18): »Ich will auch nicht einen Umstand verschweigen, den ich von unseren Vätern erfahren habe und der dir vielleicht fabulös erscheint; [...] es wird behauptet, das [Madonnenbild des Lukas] würde sich durch dauernde Veränderungen in immer neuen Anordnungen präsentieren [d.h. das Bild scheint wunderbarerweise »lebendig«], so dass die von Giusto gemalte [Kopie] dem von heiligen Händen gemalten [Bild] nicht gleichen würde. Ich habe jedoch beide gesehen, und mir scheint dasjenige des Giusto nicht allzu unähnlich demjenigen des Lukas.«²⁸

Das neue Interesse an der künstlerischen Gestaltung eines Madonnenbildes bedeutete jedenfalls keine zwingende Profanierung und Abkehr von seinem devotionalen Wert. Wie diese beiden Aspekte – Kult und Kunst – zusammengebracht werden können, dafür liefert der berühmte Sohn des Michele Savonarola, der in Florenz 1498 auf dem Scheiterhaufen verbrannte revolutionäre Dominikaner Girolamo Savonarola, eine gute Erklärung: »Die Liebe ist wie ein Maler. Ein guter Maler nämlich, wenn er gut malt, erfreut die Menschen mit seinen Gemälden so sehr, dass sie vollkommen in der Betrachtung versinken, manchmal so weit, dass sie fast in Ekstase und außer sich zu sein scheinen und sich selbst ganz vergessen. Genau so funktioniert die Liebe von Jesus Christus, wenn sie in der Seele ist [...].«²⁹ Auf die Dresdener »Heilige Familie« übertragen bedeutet dies: Die Bewunderung und

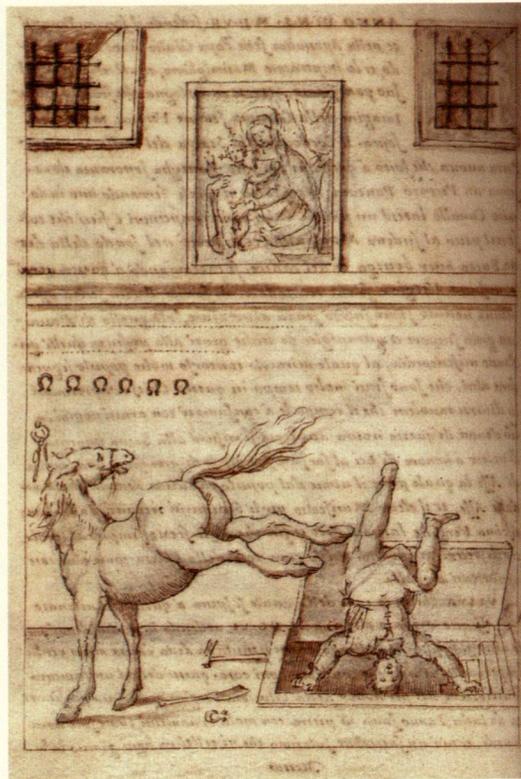


Abb. 6
Francesco Cavazzoni
 »Corona di gratie e gratie favori«
 1608, Bologna,
 Biblioteca dell' Archiginnasio

Konzentration der Kenner angesichts der Malkunst Mantegnas kann zum anschaulichen Vergleich für die Bewunderung und liebende Konzentration der gläubigen Seele auf Christus werden. Die Mäßigung im Einsatz der malerischen Mittel ausgerechnet des »besten Künstlers der Zeit«, die »gravitas« und »veritas« der Darstellung usw. erscheinen nun als visuell vermittelte Qualitäten und Anweisungen für den gläubigen Betrachter. Der Kunstwert stellt so ein ganz entscheidendes Surplus der Andachtsfunktion von Mantegnas Madonnenbildern dar. Der ästhetische Genuss der Gemälde sowie ihr gesellschaftlicher bzw. politischer Nutzen als kostbare Geschenke und als Demonstrationen für kulturelle Größe oder religiöse Verpflichtungen verbanden sich mit der Ansprache der Gläubigen, der Aufforderung zur Meditation über das Wunder der Menschwerdung des Gottessohnes, der Vorbildfunktion der heiligen Personen und schließlich auch der Hoffnung, dass ein solches Gemälde seinem Besitzer und dem Haus, in dem es verwahrt wurde, Glück bringen möge.³⁰

Allein an der letzten Hürde scheiterte die Kunst Mantegnas: Die höchste Auszeichnung, die einem Madonnenbild auch noch der Renaissance zuteil werden konnte, war, dass es Wunder zu wirken begann – der Gottesmutter und ihrem Sohn also ein bestimmtes

Werk als Manifestationsobjekt vermeintlich besonders gut gefiel (eine theologisch zwar nicht korrekte, aber der allgemeinen Vorstellung am nächsten kommende Deutung). Um nur ein Beispiel für die Aktualität solcher Erscheinungen anzuführen: Ein im späten 15. Jahrhundert zu Bologna in einer Hofdurchfahrt angebrachtes Madonnenbild möglicherweise des Francesco Francia begann im Jahr 1508 erstmals Wunder zu wirken, als ein Schmied beim Beschlagen eines Pferdes in eine Kellerluke geschleudert wurde ohne dabei Schaden zu nehmen (Abb. 6).³¹ Im Vergleich dazu erwies sich die Kunst Mantegnas als geradezu hinderlich, wurden seine Bilder von den Kennern doch als exklusive Schätze gehütet und damit ihrer mirakulösen Möglichkeiten weitestgehend beraubt.

Erst vor diesem Hintergrund lassen sich abschließend die vielfältigen Anspielungen eines lateinischen Distichons auf eine unbekannte Madonnen-Darstellung Mantegnas erahnen, das 1499 in einer Gedichtsammlung des Panfilo Sassi publiziert wurde: »Bewundert wird die Begabung des herausragenden Malers Andrea Mantegna//Mit wunderbarer Kunst hat mich gleichsam lebendig der neue Apelles gemalt; / Sieh das göttliche Werk des [neuen] Pygmalion; / Wenn ein feuriger Geist von den höchsten Sternen zu mir/Herniederstiege: [dann] würde ich als Jungfrau erneut gebären.«³² Die Sinnbezüge können nur knapp angedeutet werden: Aus der Antike stammt die Vorstellung, wonach scheinbare Lebendigkeit ein Merkmal herausragender Kunstwerke darstellt. In diesem Sinne steht Apelles für den besten antiken Maler schlechthin, der Mythos von Pygmalion behandelt bekanntlich die tatsächliche Verlebendigung der vom Künstler geliebten Frauenstatue.³³ Diese Vorstellung vom wirkungsästhetisch »lebendigen Kunstwerk« wird nun aber nicht nur mit der christlichen von der wunderbaren »Belebung« der Heiligenbilder vermischt. Der Dichter beschwört durch seine ambivalenten Formulierungen vom herabsteigenden feurigen Geist auch eine Art zweite Verkündigung an Maria herauf. Unklar bleibt dabei, ob hier wirklich Gott erneut durch sein Wort im lebendig werdenden Madonnenbild seinen Sohn inkarniert, oder ob der »feurige Geist« und das »göttliche Werk« nicht möglicherweise doch vom Künstler Mantegna selbst stammen und in Farbe »inkarniert« werden (»incarnare« lautet der Werkstattbegriff für die Farbgebung³⁴). Auch in dieser literarischen Reaktion eines Zeitgenossen auf eine »devotione« Mantegnas fallen in letzter Konsequenz Kult und Kunst in eins zusammen. Gott als Künstler und der »göttliche Künstler« Mantegna scheinen sich im Madonnenbild zu begegnen.³⁵

Anmerkungen

- 1 Allerdings schrieb der Kardinal die Briefe nicht selbst, sondern ließ seinen Wunsch indirekt durch einen Gefolgsmann Isabelas, Gemetto de Nessonis, vermitteln; die Briefe abgedruckt bei Lightbown 1986, S. 464, Nr. 87. Zur Forschungsgeschichte dieser Bild-Kategorie s. Schade 1996.
- 2 Zu Mantegnas literarischem Ruhm s. die Zusammenstellung im Anhang von Kristeller 1902 und Chambers/Martineau/Signorini 1992; zur künstlerischen Situation Romano 1987.
- 3 Warnke 1985; Campbell 2004, und zum größeren Kontext Welch 2004.
- 4 Lightbown 1986, S. 462; Nr. 76.
- 5 Zu diesem Geschenk eines »quadro beletissimo cum una Nostra Dona« von Francesco II. Gonzaga, das der Cornaro-Kardinal annimmt »non solum per la pictura, che è eccellente e digna, ma – in primis – per esser dato da Vostra Signoria, la qual havemo sempre habuto in loco di caro fratello [...]« s. Brown 1974. Zu den Führungen in der »Camera picta« und zu Mantegnas »Triumph Cäsars« s. Lightbown 1986, S. 417, Nr. 20, und S. 426 f., Nr. 28; zur gesellschaftlichen Auszeichnungsfunktion von Kunst und »magnificentia« s. etwa Goldthwaite 1993 und eine Reihe von Beiträgen in Esch/Frommel 1995.
- 6 Deville 1850, die Inventare S. 486–535, dort etwa S. 492 f.; Weiss 1953.
- 7 Vgl. Lightbown 1986, S. 446, Nr. 44, Christiansen 1992b und diesen Katalog.
- 8 Dass insbesondere das »gemalte Hausandachtsbild Anlaß und Ursprung zum Sammeln« geboten habe, formulierte bereits Jacob Burckhardt in seiner erstmals posthum 1898 publizierten Studie »Die Sammler«, vgl. Burckhardt 2000, S. 283–538, das Zitat S. 294; dann etwa Belting 1985, S. 6. Zur Genese der Gattung des privaten »Andachtsbildes« etwa Ringbom 1965; Ausst.-Kat. Amsterdam 1994; Ausst.-Kat. Nürnberg 2000; Schmidt 2005.
- 9 So wird häufig verkürzend die These von Belting 1990 verstanden.
- 10 Gerade bei den frühen Drucken sollte man sich vor schnellen Schlussfolgerungen hüten, die das »einfache« und vergleichsweise billige Medium mit dem »einfachen Volk« in Verbindung setzen; die wenigen gesicherten Informationen und die Forschungs-Hypothesen zusammengestellt bei Landau/Parshall 1994, etwa S. 30–32 und 91–102, und in Ausst.-Kat. Washington/Nürnberg 2005. Ein italienisches Beispiel für den Einsatz von Drucken und Pilgerzeichen analysiert Maniura 2004.
- 11 Eine Zusammenstellung bei Kecks 1988.
- 12 Beispiele bei Esch 1995, Eser 2000, und mit detaillierten Statistiken zur Preisabstufung und -entwicklung Kubersky-Piredda 2003.
- 13 Dazu etwa Galassi 1998 und Negro/Roio 1998.
- 14 Lightbown 1986, S. 421, Nr. 23.
- 15 Die Variationen bei Lightbown 1986, S. 446 f., Nr. 45 f., S. 471, Nr. 144, und S. 472, Nr. 148.
- 16 Schlagendstes Indiz für den Ruhm von Donatellos Madonnen ist ein Skizzenblatt aus dem Umkreis Pisanellos, auf dem drei Donatello-Typen zusammengestellt sind; dazu und zu anderen Beispielen der Donatello-Rezeption s. Christiansen 1992 d.
- 17 Armstrong 1976, S. 144–227 (mit Datierung ca. 1470–1475); Chapman 1998, S. 71 f. (Ende der 1460er Jahre); vgl. zuletzt zusammenfassend Rosamond E. Mack in: Boskovits/Brown 2003, S. 691–699.
- 18 Zu neuen Madonnentypen bzw. besonderen Ausformungen des 14. und 15. Jahrhunderts etwa Firestone 1942; van Os 1969; Kecks 1988; Holmes 1997.

- 19 Zum Folgenden Ringbom 1965; Goffen 1975; Krüger 2001, v.a. S. 46–79.
- 20 Vgl. den Aufsatz von Michael Rohlmann in diesem Band. Zur möglichen Bedeutung der zurückhaltenden Farbigkeit vgl. die Überlegungen von Blumenröder 2002 zu Mantegnas Grisailen.
- 21 Ausst.-Kat. Amsterdam 1994, S. 130–135; Krüger 2001, S. 25 f.
- 22 Insbesondere auch das Geschlecht des Christusknaben scheint auf seine Menschlichkeit zu verweisen, dazu – freilich von der Forschung kontrovers diskutiert – Steinberg 1996; zu den theologischen und humanistischen Diskussionen des 15. Jahrhunderts über die Natur des Menschen im Verhältnis zu Gott s. Trinkaus 1970.
- 23 Lightbown 1986, S. 448 f., Nr. 49; zu einem ähnlichen Versuch von Giovanni Bellini s. Aurenhammer 1996.
- 24 Vgl. Goffen 1975; Filippini 1992.
- 25 Es handelt sich hier um die Kritik des Florentiner Dominikaners Giovanni Caroli von ca. 1475/80, der im Gegenzug die Trecento-Fresken der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella lobt: »necesse est, ut ingens morum immutatio facta sit artiumque reliquarum summa defectio. [...] Artes quoque, quas mechanicas vocant, summa fide et integritate quondam homines exercebant; nunc autem fucata omnia ac ficta, et ad ostentationem magis quam ad veritatem artisque decentiam facta. Quis ergo iniuria dixerit hanc nostram inter et superiorem etatem distare plurimum, quando quidem tam varie tam impulse tamque perditae omnia cernimus immutata.« (zit. nach Camporeale 1981, S. 255 und 257 f.) – Zum größeren Kontext Camporeale 1990.
- 26 »[...] tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis lotti pictoris egregii, [...] cuius pulchritudinem ignorantes non intelligent, magistri autem artis stupent; [...]« (zit. nach Baxandall 1971, S. 60).
- 27 Pier Paolo Vegerio: *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae libellus* (zit. nach Pfisterer 2002 b, S. 69 f.); einen Überblick zur Frühgeschichte der »Kunsterziehung« bei Pfisterer 2003.
- 28 Savonarola 1902, S. 14: »Eodem loco tabula illa, magnaue in veneratione habenda, qua Virginis gloriose veneranda imago Iesusque infantis institit solute digitis Evangeliste bovis sic depicta iacet; quam quidem et populus ipse sic colit, sicque ex ea confidit, ut, aut nimia aeris siccitas aut grandis humiditas in segetum arefactionem aut corruptionem veniens, eius solempni ac devota, qua decet, per civitatem gloriosa gestatione, populi devotis etiam additis orationibus, colatur. Neque hoc loco tacebo, quod a veteribus nostris accepi et tibi fortasse fabulosum videbitur; non tamen ab etate nostra multum retrahere niteretur, aiunt continuis momentis novis se configurationibus demonstrare, ut sic, que per Iustum picta fuit, illi sic manibus sanctis depicte non assimileretur. Ego quidem ambas vidi, et, que Iusti est, ab illa Luce in similitudine multum distare non comprehendi. Et que a Iusti manibus exivit in cathedrali ecclesia nostra etiam magna cum devotione colitur.« – Zum Kontext Bacci 1998, v.a. S. 318–320, und die Literatur in Anm. 21.
- 29 Savonarola 1846, S. 434 f. (Sermoni sopra il salmo »Quam bonus«, 16): »L'amore è come un dipintore. Un buono dipintore, se e' dipinge bene, tanto delettano gli uomini le sue dipinture, che nel contemplarle rimangon sospesi, e qualche volta in tal modo che e' pare che e' siano posti in estasi e fuora di loro, e pare che e' si dimentichino di loro medesimi. Così fa l'amore di Gesù Cristo quando è nell'anima [...]« Dazu auch Nagel 2000, S. 176 f.
- 30 Zu den bislang nicht angesprochenen Funktionen von Darstellungen der Madonna mit Kind als Vorbild (insbesondere auch für Kinder) und als Glücksbringer vgl. die um 1400 niedergeschriebenen Äußerungen des Dominikaners Giovanni Dominici (Pfisterer 2002 b, S. 131–133); außerdem Musacchio 2000 und Johnson 2002.
- 31 Die Nachrichten über dieses wundertätige Bild stammen aus einem von Francesco Cavazzoni wohl 1608 publizierten Traktat über die Madonnenbilder Bolognas, s. Varese 1969, S. 106 f. Zu den magisch-mirakulösen Kräften von Madonnenbildern etwa Trexler 1972, Zuraw 2001 und Wolf 2004.
- 32 »Admiratur Ingenium Andree Mantegnae Pictoris Eximii// Arte novus mira vivum me pinxit Apelles/Aspice divinum Pygmalionis opus/Igneus excelsis in me si spiritus astris/Descendat: natum virgo iterum pariam.« (zit. nach Lightbown 1986, S. 463, Nr. 84).
- 33 Zu Mantegna als »neuem Apelles« etwa Roesler-Friedenthal 1996, v.a. S. 180 f.; zum Apelles-Mythos allgemein zuletzt Wunderlich 2005. – Zur Bedeutung der Lebendigkeits-Kategorie in der Kunstbetrachtung der Renaissance etwa Castelli 2000, zum größeren Kontext Fehrenbach 2003.
- 34 Kruse 2000.
- 35 Zur langsamen Entwicklung dieser Vorstellung und ihrem Bezug zu Mantegna Pfisterer 1996, S. 126–130, und Emison 2004, etwa S. 88.