

Andrea Mantegnas Christophorus-Fresko

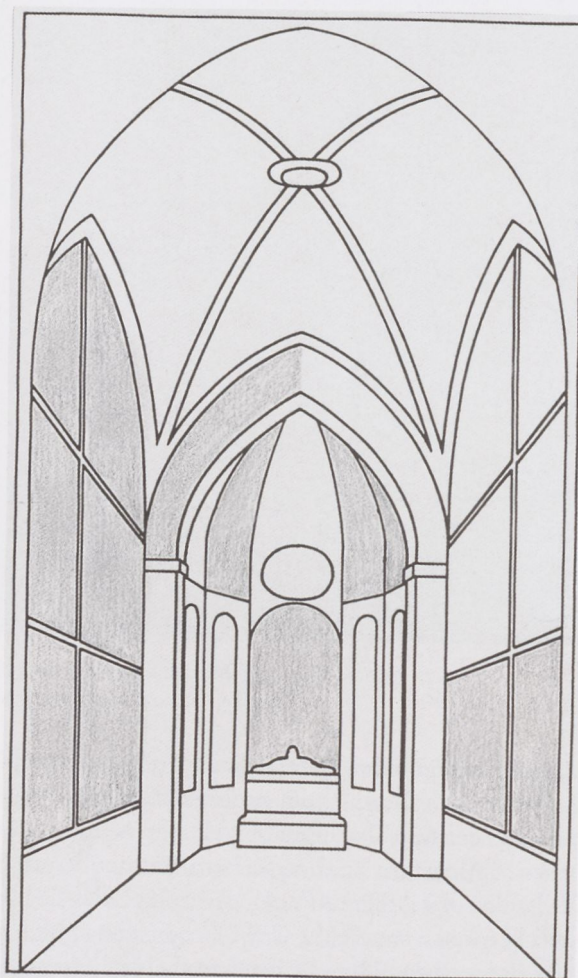
EINE MARTERDARSTELLUNG ALS SINNBILD DER MALEREI

Von *Andreas Hauser*

Im Œuvre Andrea Mantegnas gibt es ein Werk, das paradoxerweise wegen seines schlechten Erhaltungszustandes vor der Zerstörung bewahrt wurde: das Christophorus-Fresko in der Eremitanikirche zu Padua (Abb. 2)¹. Dieser Bau wurde 1944 von Bomben getroffen; das genannte Bild und die Himmelfahrt Mariae blieben verschont, weil man sie, die schon im vorangehenden Jahrhundert für Restaurierungen auf Leinwand aufgezogen worden waren, ausgelagert hatte. Eines der zerbombten Bilder, die Hinrichtung des Jakobus, hat man dadurch zu rekonstruieren versucht, dass man die Fragmentstücke gleich einem Puzzle zusammensetzte und auf eine Fotografie montierte. Auch die Christophorusmarter muss man sich teilweise rekonstruieren – im unteren Bilddrittel, wo die meisten Bildfiguren situiert sind, ist die Farbschicht abgegangen, und zerstört ist auch ein vertikaler Bildstreifen links außen, wo der gefesselte Heilige dargestellt war. Zum Glück gibt es nun aber nicht weniger als drei Kopien des Freskos; sie geben eine recht genaue Vorstellung, wie es ursprünglich ausgesehen hat (Abb. 3, 19)².

1443 verfügte der kinderlose Paduaner Antonio di Biagio degli Ovetari, dass die südliche der Chorflankenkapellen in der Eremitanikirche – die Grabkapelle seiner Familie – mit Szenen aus den Viten der Heiligen Jakobus und Christophorus auszumalen seien. Nach dem Tod des Stifters machte sich seine Witwe, die aus einer mächtigen Paduaner Familie stammende Madonna Imperatrice, an die Erfüllung seines Willens. Ihre Beistände verpflichteten 1448 die gestandenen, miteinander verschwägerten Maler Giovanni d'Alagna (gest. 1450) und Antonio Vivarini von Murano (um 1415–1484) sowie die aufstrebenden, in Padua tätigen Niccolò Pizzolo (1420/21–1453) und Andrea Mantegna (1430/31–1506). Die ersten sollten unter anderem das Gewölbe und die rechte Wand des Kapellenschiffes, die zweiten dessen linke Wand und die Apsis

bemalen. Mantegna hatte im selben Jahr das Atelier seines Lehrmeisters und Ziehvaters Francesco Squarcione (1394/97–1468) verlassen³. Der junge Mann war sich schon damals seiner überlegenen Begabung bewusst; noch vor Erreichen der Volljährigkeit stritt er um einen Anteil am Geld, das Squarcione durch seine



1 Padua, Eremitanikirche, Ovetarikapelle. Grau: die – ganz oder größtenteils – von Mantegna ausgeführten Fresken. Rechts die beiden Wandfelder mit dem Christophorus-Fresko



2 Andrea Mantegna, Martyrium des Christophorus und Überführung seiner Leiche, um 1450–1460.
Fresko, ca. 330 x 660 cm (vgl. Abb. 1). Foto Mauro Magliani, Padua

Arbeit eingenommen hatte⁴. Mit dem gleichen kämpferischen Selbstbewusstsein suchte er sich im Unternehmen der Kapellenausmalung durchzusetzen. Giovanni d'Alemagna starb 1450; sein Partner Vivarini vollendete daraufhin nur noch das wenige, das sie bereits begonnen hatten (die Gewölbemalung mit den vier Evangelisten), um dann auszuschneiden. So mussten die Christophorusfresken anderen Malern vergeben werden: die obersten zwei an einen oder zwei, deren Namen unbekannt ist, die mittleren an Bono da

Ferrara und an Ansuino da Forlì. Die untersten zwei aber konnte am Ende Mantegna ausführen. Dieser war anfangs im Schatten Pizzolos gestanden, eines rund zehn Jahre älteren Mannes, der als bedeutendste Hoffnung unter den Paduaner Malern galt. Der Jüngere mochte sich aber nicht unterordnen: 1449 hatte man die beiden Streithähne trennen müssen, indem man ihnen verschiedene Aufgaben zuwies. Mantegna sollte die drei von ihm begonnen Heiligen in der Apsiskalotte vollenden und den Chorraum dann ganz



Pizzolo überlassen; dafür erhielt er fünf der sechs Bildfelder der linken, für die Jakobsgeschichte bestimmten Schiffwand zugeteilt. Wohl wenig später markierten die beiden Konkurrenten ihren Anspruch, indem sie auf dem Apsisbogen je einen selbstbildnishaften Gigantenkopf in Monochrom hinstellten – Mantegna links (Abb. 4), Pizzolo rechts. Der letztere nutzte indessen seine Chance nicht. Nach Vasaris Zeugnis war er mehr den Waffen als dem Pinsel zugetan; des Öftern in Händel verwickelt, fiel er 1453 einem Hinter-

halt zum Opfer⁵. Zu diesem Zeitpunkt hatte er zwar in der Apsiskalotte einen Gottvater, drei Heilige und vier Evangelisten gemalt, aber zu der Marienauffahrt hatte er erst Vorarbeiten gemacht und mit dem ihm zugeteilten Feld der Jakobus-Wand noch gar nicht begonnen. So kam es, dass Mantegna am Ende den Hauptteil der Ausmalung durchführen konnte – die gesamte Jakobus-Geschichte, das unterste Drittel des Christophorus-Zyklus und die Marienauffahrt (Abb. 1).

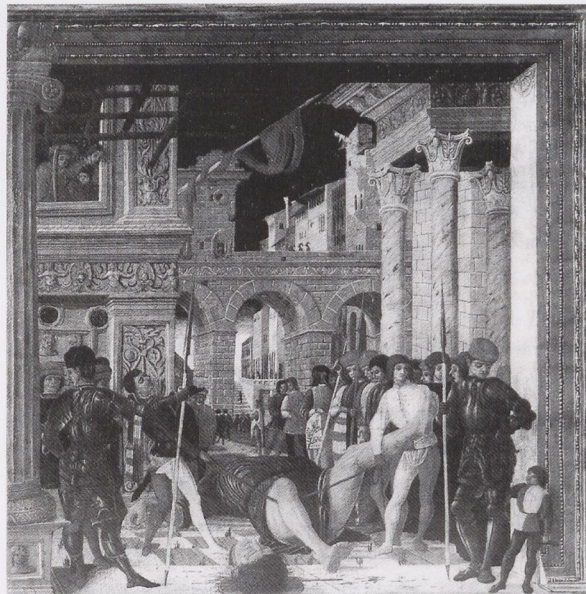
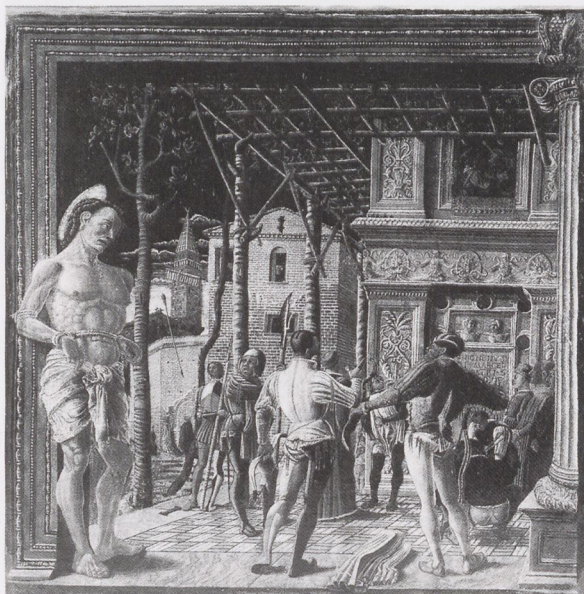
Im selben Jahr, als Pizzolo starb, erhielt Mantegna die Tochter eines fortschrittlichen venezianischen Malers, Jacopo Bellinis, zur Frau. Nach der Darstellung Vasaris rächte sich Squarcione für das Überlaufen seines ehemaligen Zöglings zu einem Konkurrenten damit, dass er die Ovetarifresken heruntermachte: »sie taugten gar nichts, denn er [Mantegna] habe darin die antiken Marmorwerke nachgeahmt, an denen man die Malkunst nicht vollkommen erlernen könne, weil der Stein immer die ihm eigentümliche Härte zeige und nicht die zarte Weichheit des Fleisches und der lebenden, sich biegender und bewegenden Dinge. Andrea hätte besser getan, seine Gestalten in Marmorfarbe [Grisaille] statt vielfarbig auszuführen, da sie ohnehin nicht lebenden Menschen, sondern antiken Marmorstatuen glichen«⁶.

Nach dem Bericht Vasaris kränkte diese Kritik Mantegna um so mehr, als er ihre Berechtigung nicht leugnen konnte; er mühte sich um Besserung, und »in einer Geschichte, die ihm in der Kapelle zu machen geblieben war, zeigte er, dass er das Gute nicht minder aus lebenden Dingen als aus Artefakten zu schaffen wusste«⁷. In dieser letzten Geschichte, »welche unendlich gefiel«, hat er nach Vasari eine Anzahl Zeitgenossen porträtiert, unter anderen – in einer dickli-

chen Figur mit Lanze – Squarcione. Eine weitere Persönlichkeit habe er in der Gestalt des Henkers von Jakobus dargestellt, »e similmente se stesso«⁸.

Zieht man Scardeones Beschreibung der Ovetariakapelle zum Vergleich bei, wird ziemlich klar, dass mit dem erwähnten letzten Bild die Christophorusmarter gemeint ist⁹. Das bedeutet, dass diese in der Mitte der 1450er Jahre entstanden ist¹⁰. Aus stilistischen Gründen hat man zwar die Chronologie der Fresken anders sehen wollen, aber diese Auffassung hat sich nicht durchgesetzt¹¹. Auf eine verhältnismäßig späte Entstehung weist auch der Umstand, dass Mantegna hier zwei Bildfelder verschmolzen hat, indem er das trennende Band durch eine illusionistische Säule ersetzte.

Kann man das Urteil, wonach der Maler in der Christophorusmarter zu vermehrter Lebendigkeit gefunden habe, nachvollziehen? Insofern, als die Figuren zeitgenössische Kleider tragen und etliche von ihnen porträthafte Züge haben, ja. Im Übrigen hat aber Vasari selber die Anekdote vom Stilwechsel sogleich relativiert, indem er betont, Mantegna habe trotz der Studien nach dem Leben an der Grundüberzeugung festgehalten, dass das wichtigste Vorbild der Malerei die antiken Skulpturwerke seien, weil hier durch Zusammenzug des Schönsten aus verschiedenen Model-



3 Renaissance-Kopie des Christophorus-Freskos (Abb. 2). Je 51 x 51 cm.
Paris, Musée Jacquemart-André

len alles Unvollkommene ausgeschieden sei¹². Ob man dieser topischen Erklärung folgen will oder nicht – jedenfalls ist das ›Steinerne‹ keineswegs bloß für die frühesten Werke des Malers charakteristisch. Die harte und steife Darstellungsweise trifft man ja auch bei anderen oberitalienischen Malern der Zeit; bei Mantegna fällt sie besonders auf, weil man den Eindruck hat, bei ihm, dem Virtuosen, handle sich um eine bewusste Option und nicht einfach um eine Manier. Wo die Bewegungsmotive so stark akzentuiert sind wie in der Christophorusmarter wirken die Figuren wie erstarrt.

Für Jacob Burckhardt, den ›Cicerone‹ durch Italien, ist Mantegnas Malerei die bedeutendste Ausprägung einer in Padua zentrierten, von Squarciones Lehrtigkeit geprägten Schule¹³. Wo sie, wie mit den Arezzaner Fresken Piero della Francescas, bis in die Toskana hineinreiche, zeige sich ihr »Mangel an höherer Auffassung der Tatsachen«, den man allerdings über der »energischen Charakteristik« völlig vergesse. Der »realistische Trieb des Jahrhunderts« sei in dieser Schule besonders stark und mische sich »auf ganz wunderliche Weise mit dem Studium der Antiken. Er gab die Seele, letzteres nur einen Teil der Äußerungsweise her«¹⁴. Auch in den Ovetarifresken sei es »nicht die höhere Auffassung der Momente«, wodurch Mantegna die Florentiner übertreffe: »Das Flehen des Jacobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der St. Christophleiche ist eine der bloßen Verkürzung zu Gefallen gemalte Goliathszene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner Ähnliches aufzuweisen«¹⁵.

Tatsächlich wird im Gemälde dem Hingerichteten keine Träne nachgeweint. Der enthauptete Koloss, dessen Kopf am Bühnenrand ausgestellt ist wie eine Trophäe, erscheint in der klassizistischen Umwelt fehl am Platz, seine Tötung ein Sieg der guten Sache, vergleichbar der Steinigung und Enthauptung des Goliath. Der Riese gehört zum Geschlecht der Titanen, deren Über-Menschlichkeit nur in äußerer, nicht in innerer Größe begründet ist und die deshalb gestürzt werden müssen, damit sich eine höhere, olympische Götterwelt über ihnen erheben kann.



4 Andrea Mantegna, überlebensgroßes Selbstporträt in Monochrom (zerstört). Padua, Eremitanikirche, Ovetarikapelle

Der Eindruck, Mantegna habe den Tod des Christophorus gleichsam als Erlegung des letzten Bären, als Sieg der Zivilisation über die wilde Natur gedeutet, bestätigt sich bei der Analyse der Bildarchitektur. Ein guter Teil der Bildbühne ist mit einem hölzernen, von Rebengrün überwachsenen Laubengitter überdeckt. Links wird dieses von grob zugehauenen schlanken Stämmen gestützt; rechts dagegen fehlen solche Pfosten. Dafür befindet sich hier ein anderes Stützelement: drei marmorne Säulen mit geäderten Schäften und korinthischen Kapitellen; auf ihnen liegt ein steinernes Gebälk mit markantem Kranzgesims. Offenbar wollen die hölzernen und die steinernen Stützen miteinander verglichen und in ihrer Unterschiedlichkeit beachtet werden (Abb. 5). Worauf der Maler aus ist, zeigt sich bei einer näheren Analyse der Holzstützen links (Abb. 2, 3). Gleich neben (respektive hinter) dem gefesselten Heiligen steht ein Feigenbaum. Er ist so in die Flucht der Stützen gestellt, dass man ihn beim ersten Blick für deren erste, vorderste hält. Mit dieser

Anordnung wird deutlich gemacht, dass der Baum ›am Ursprung‹ der hölzernen Laubenarchitektur steht, und zwar in zweierlei Hinsicht. Einmal ist der Baum das Rohmaterial, aus welchem das Gerüst gezimmert wird (woraus folgert, dass dieses aus Feigenholz besteht). Und zweitens dürfte die Meinung sein, dass jener diesem als strukturelles Muster dient: beim Baum verhalten sich der Stamm zu den Ästen und zur Blattkrone wie bei der Laube die Pfosten zu den Streben und zu dem mit Laub bedeckten Rost. Die Entstehung der Laubenarchitektur ist offenbar so zu denken, dass die Menschen den Baum in seiner Funktion und Struktur analysiert und dann aus zugehauenen Holz ein ähnliches Konstrukt erstellt haben. Aus Natur ist ein Artefakt geworden, und dieser kann die Funktion, welche den Menschen wichtig ist – Schutz vor der Sonne – besser erfüllen als das Vorbild.

Die Lauben-Architektur hat sich aber nicht ganz von der Natur abgeabelt. Die ›Bedachung‹ besteht nämlich nicht aus Stroh oder Reiser, sondern aus den lebenden Blättern einer Rebe. Deren dünner Stamm wächst an der Stütze empor, welche neben dem Feigenbaum steht. Der Mensch macht sich hier eine Arbeitsteilung zunutze, welche schon die Natur kennt: der Weinstock rankt sich ja an Bäumen empor¹⁶; derart von der Stützfunktion befreit, kann er um so mehr Blätter und Früchte hervorbringen. Die Rebe im Christophorusfresko vermag aber das Holzgitter nicht ganz auszufüllen; ihre äußersten, mit zwei golden leuchtenden Traubendolden behängten Zweige befinden sich vor dem (von uns aus gesehen) rechten Fenster des Königspalastes. Von da an sind die Holzstangen kahl; skelettartig nackt ragen die Spitzen der dünnen Stämme in den dunkeln Himmel. Es bleibt nur noch der Ausweg nach vorn, hin zu einer weiteren Umformung der Natur, nämlich zur ›Übersetzung‹ von Holz in Stein. Und damit sind wir beim antikischen Säulensbau angelangt, welcher das äußerste Element der Bühnenarchitektur bildet.

Stimmt diese Deutung, hätten wir eine originelle und frühe (wenn nicht die früheste) Formulierung jenes Ursprungs- und Stoffwechsellmotivs vor uns, das die Architekturtheoretiker der Renaissance entwickelt haben¹⁷. Die Grundlage bildet Vitruvs Spekulation über die Entstehung der Baukunst im 1. Kapitel des 2. Buches der ›Zehn Bücher über die Architektur‹. Nachdem die Menschen das Feuermachen entdeckt

und in der Folge die Sprache erlernt hatten, begannen sie, die bislang »wie die wilden Tiere in Wäldern, Höhlen und Hainen zur Welt kamen«, aus Laub Hütten (tecta) zu bauen oder am Fuß von Bergen Höhlen zu graben, und »einige ahmten die Nester der Schwalben nach und stellten aus Lehm und Reisig Behausungen (loca) her«¹⁸. Die Reflexion und der Wettstreit führen zur Erfindung besserer Arten von Gehäusen¹⁹; der Hausbau zur Ausbildung von Kunstfertigkeiten (artes) und zur Formierung von Spezialisten (fabri), und mit dem Übergang zu höheren Wissenschaften (ad certas artes et disciplinas) ist der Entwicklungsprozess vom Tierisch-Wilden zum Friedfertig-Gesitteten vollendet²⁰. Dass die Bäume nicht nur das Material, sondern auch das Strukturmodell für die Architektur hergeben, sagt Vitruv nicht, und auch die Idee des Stoffwechsels fehlt an dieser Stelle. Diese findet man aber im 2. Kapitel des 4. Buches, welches von der Entstehung des Säulenschmucks handelt. Hier sagt Vitruv, dass das steinerne Gebälk des Tempels seinen Ursprung in der Holzbauweise der Zimmerleute habe²¹. Das Stoffwechsellmotiv ist auch in der Anekdote von der Erfindung des korinthischen Kapitells enthalten: dessen Urbild ist ein akanthusumwachsender Korb²².

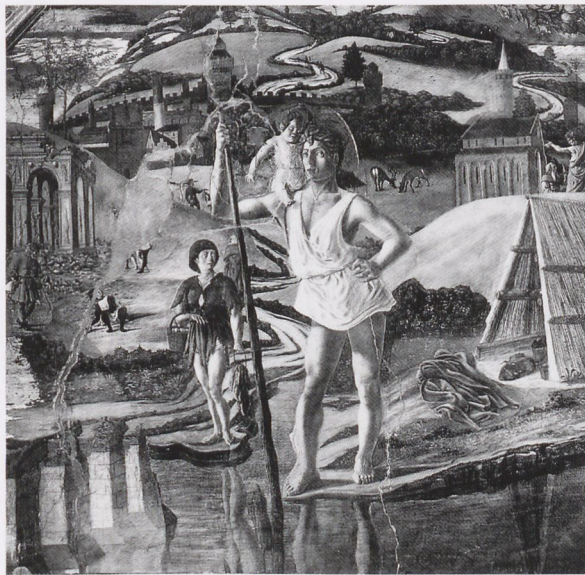
Es blieb aber der Renaissance vorbehalten, diese Motive auszubauen, sie zu integrieren und eine zugehörige Ikonographie zu entwickeln. In seinem zwischen 1461 und 1464 entstandenen Architekturtraktat hat Antonio Averlino genannt Filarete (um 1400–1469) als erster die vitruvischen Ursprungsspekulationen wieder systematisch aufgenommen²³. Er gilt auch als Begründer einer Ikonographie des Hüttenbaus²⁴; er hat den Text, in welchem er Vitruvs Geschichte vom Ursprung der Architektur paraphrasiert und variiert, mit zwei Zeichnungen illustriert (Abb. 6, 7). Sie sind nur in Form von nicht autographen, wohl in der zweiten Hälfte der 1460er Jahre entstandenen Abschriften erhalten²⁵. Man sieht hier die Menschen einen pultförmigen Schutzschirm, ein zeltartiges Gebilde²⁶ und eine Hütte mit vertikalen Wänden und Satteldach bauen. Die Eckstützen dieses letzten Baus sind so neben Bäumen platziert, dass man annehmen muss, diese hätten nicht nur als Material, sondern auch als Modell gedient. Über Vitruv geht Filarete auch hinaus, wenn er die Säule auf die – schon vom antiken Autor erwähnten – Gabelhölzer der Primitivbauten



5 Holzstützen und Marmorsäulen. (Ausschnitte aus Abb. 3)



6, 7 Filarete, Urhütten. Codex Magliabecchianus, fol. 5 v. und 5 r. Florenz, Biblioteca nazionale



8 Bono da Ferrara, Christophorus mit zeltförmiger Hütte
(Ausschnitt aus zerstörtem Fresko).
Padua, Eremitanikirche, Ovetarikapelle

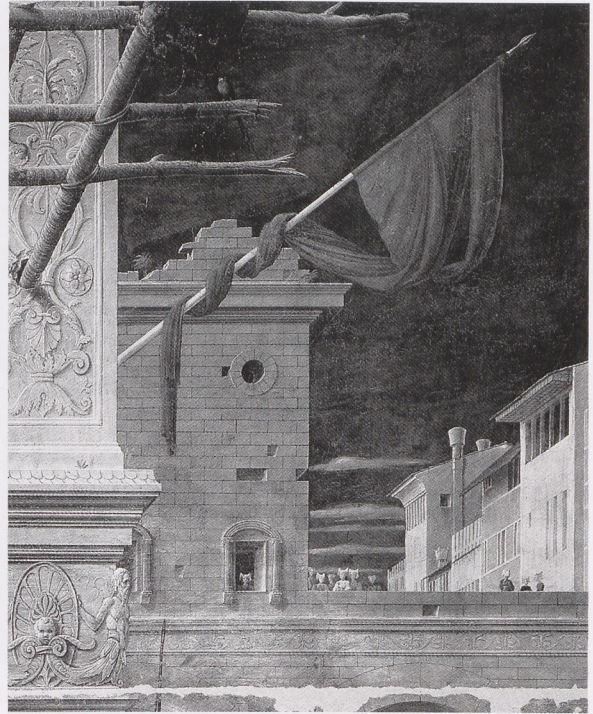
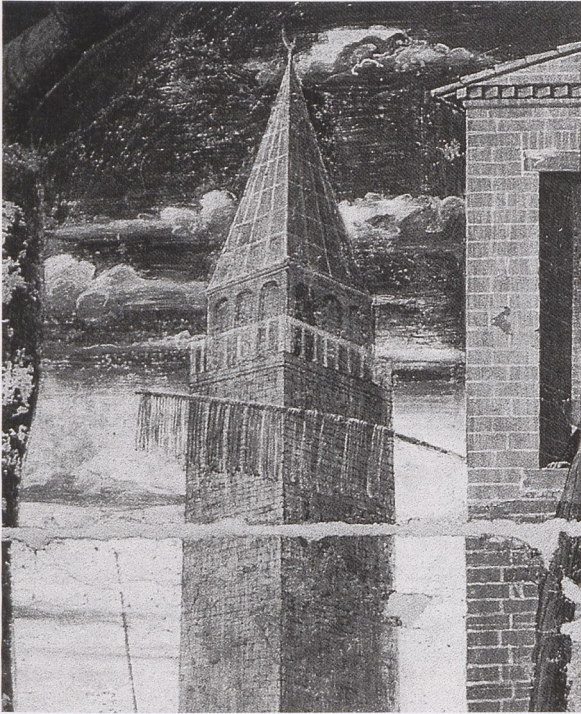
und damit indirekt auf den Baum zurückführt²⁷. Trifft die Datierung des Christophorusfreskos in die Mitte der 1450er Jahre zu, käme Mantegna das Verdienst zu, als erster eine kombinierte ›Evolutions‹- und Stoffwechseltheorie formuliert zu haben, wenn auch nur bildlich und im Rahmen einer Legendenerzählung²⁸.

Mantegna benutzt den Hintergrund der Heiligen-geschichte, um das Thema der zivilisatorischen Transformation der Natur in einer weiteren Variation vorzutragen (Abb. 2). Der Säulenbau rechts außen ist Teil einer Stadtlandschaft, in welcher die Natur restlos gebändigt ist. Eine mit Steinplatten bedeckte Straße wird von einem monumentalen Viadukt überbrückt, der einen aus Quadern gefügten Palazzo trägt. Die Ingenieurkunst strengt sich an, die Bindung an die Erde zu überwinden: unterhalb des in die Luft gehobenen Quaderbaues erscheint die blaue Luft. In der linken Bildhälfte sind ein Turm und ein Backsteingebäude mit angebauter Mauer dargestellt. Wir haben einen ›mittel-alterlichen‹ Bereich vor uns²⁹. Der Backstein steht zwischen dem Holz der Urarchitektur und den Marmorquadern der klassischen Architektur, insofern, als er zwar härter und dauerhafter als das erste, aber doch ›erdnaher‹ als der zweite ist. An die Erde erinnert auch, dass der Bau gleichsam aus zwei Schichten von

unterschiedlicher Farbe besteht. Anders als rechts stehen die Bauten auf dem nackten Erdboden ungeordnet beieinander³⁰; der Ingenieur vergeudet seine Erfindungskraft an sinnlose Turmmale statt sie in zivilisatorische Werke wie Viadukte, Treppen und Brücken zu investieren. Ein weiteres Detail ist zu erwähnen. Aus dem Königspalast ragt eine Fahne, deren rotes Tuch sich markant vom dunkeln Himmel abhebt. Dieser Gegenstand hat auf der linken Seite eine Entsprechung in einer stoffbehangenen Stange, welche aus dem Backsteingebäude ragt und sich vor den Turm schiebt. Es ist bezeichnend, um was für ein Objekt es sich bei diesem ›Vorläufer‹ der roten Fahne handelt – um eine Wäschestange, um einen kunstlosen Alltagsgegenstand also (Abb. 9).

Im Vordergrund ist das ›Evolutions‹-Motiv nochmals variiert. Durch ihre Platzierung auf dem Steinband, das den Fliesenboden nach vorn abschließt, sind zwei Kriegerpaare miteinander in Beziehung gebracht: die zwei eng beieinander stehenden Bogenschützen im linken und die zwei weit auseinander gerückten Lanzenträger im rechten Bildfeld. Die ersten tragen modische Kleider, die zweiten schwarze Rüstungen: aus weichem Stoff ›wird‹ hartes Metall.

Kehren wir nochmals zur ›Entwicklungsreihe‹ zurück, welche vom Baum über die Lauben-›Hütte‹ zur Säulenarchitektur führt. Wir meinen, dass auch der Heilige in diese Abfolge eingebunden ist. Er und der Feigenbaum sind parallel angeordnet; der Mann ist auf diese Weise als baumartiges, als ›baumstarkes‹ Geschöpf charakterisiert. Man erinnert sich in diesem Zusammenhang auch daran, dass Christophorus die Gabe hat, seinen mächtigen Stock wieder grünen zu lassen. Aber eben dieses magische Verhältnis führt nur in den Schoß der Natur zurück, nicht aber fort zu ihrer Reproduktion und Indienstnahme durch menschliche Kunstfertigkeit. Diese macht sich von der Natur unabhängig, indem sie den Baum fällt und ihn dort aufrichtet, wo es ihr passt. Gleich einem Baum wird auch der Riese gefällt: rechts mühen sich Krieger damit ab, den Koloss mit einem Seil wegzuschleppen. Man assoziiert aber das Geschehen auch mit dem Aufrichten von Säulenmonolithen oder Obelisken, einer für die Architektur urbildlichen, oft mit rituellem Beiwerk unterstrichenen Handlung. Diese Assoziation hängt damit zusammen, dass der linke Fuß des Toten, läge er auf dem Boden, sich im Bereich des Fußes der



9 Ursprünglich-fortgeschritten: Wäschestange und Fahne.
(Ausschnitte aus Abb.2)

vordersten Säule befinden würde – der Liegende verhält sich zu dieser Säule wie eine aufzurichtende zu einer aufgerichteten. Auf diese Weise ist angedeutet, dass der Riese, nachdem er wie ein Baum gefällt wurde, in höherer Form wieder aufersteht – in der einer monumentalen und zugleich wohlproportionierten Säule.

Trifft das Gesagte zu, wäre der oft geäußerte Verdacht bestärkt, Mantegna habe die christlichen Motive bloß als Vorwand benutzt, um die heidnische Antike zu feiern. Der Maler wäre tatsächlich, wie Jacob Burckhardt suggeriert hat, ein Realist, bar jeden idealen und religiösen Interesses.

Aber mit der obigen Analyse ist nur ein Aspekt der architektonischen Szenerie erfasst. Konzentriert man sich auf die Mittelzone, erscheint diese in einem anderen Licht. Wie erwähnt weist die Laube rechts keine Stützen auf. Wenn sie dennoch nicht einstürzt, dann deshalb, weil sie sich auf die Wand des Königspalastes abstützen kann: zwei der vertikal zur Bild-

ebene verlaufenden Balkenstangen sind in Löchern verankert, welche in die Mauer geschlagen wurden (Abb.10). Durch dieses Detail ist die Laube gegenüber dem Palast als etwas nachträglich Zugefügtes, zeitlich Jüngerer charakterisiert. Und als etwas, das den harten Stein zu zerstören vermag. Wie erinnerlich, ist die Laube aus dem Holz der Feige gebaut. Diese Pflanze aber ist in der Antike als steinbrechende bekannt; in dieser Funktion erscheint sie zum Beispiel in Mantegnas Pariser Sebastian (Abb.11)³¹. Man ahnt demnach, dass der Palast über kurz oder lang in Trümmern liegen wird. Man denkt an jene Geburtsdarstellungen, bei welchen – wie derjenigen Sandro Botticellis in den Uffizien (Abb.12) – ein »Urhütten«-artiger Stall mit einer antiken Ruine kombiniert ist. Hütte und Steinarchitektur stehen sich in diesem Fall nicht wie Primitives und Vollendetes, sondern wie Naturnah-Lebendiges und Verhärtet-Hochmütiges gegenüber. Die Urhütte steht für ein Zurück zur Natur im Zeichen Christi, des Gottes der Demut und der geistigen Stärke. In der gleichen positiven Bedeutung figuriert



10 Verankerung eines Lauben-Balkens in der Palastwand. (Ausschnitt aus Abb. 2)

das urhüttenartige Holzgehäuse auch in Lorenzo Ghibertis Noahdarstellung an der Paradiesestür des Florentiner Baptisteriums; die bescheidene Hütte kontrastiert hier mit einer Pyramide, mit einem Bauwerk also, in welchem die Verknüpfung von heidnischem Hochmut, steinernem Gigantismus und Tod exemplarisch zum Ausdruck kommt (Abb. 13)³². Als etwas Not-Dürftiges im Sinn Vitruvs ist die Hütte dagegen gemeint, wo sie als Behausung des ersten Menschenpaares auftritt³³.

Holz- und antike Steinarbeit verhalten sich also in Mantegnas Christophorusdarstellung auf zwei ganz gegensätzliche Weisen zueinander. In der Abfolge von links figuriert die Pergola-»Hütte« als mittlere Phase in der »Evolution« vom Baum zur Säulenarchitektur; die in die Luft ragenden bildparallelen Gitterstäbe bezeichnen das »Ende« der Holzarchitektur und den Sieg der steinernen. In der Tiefendimension dagegen vertritt das hölzerne Konstrukt die Zukunft; es steht für ein Prinzip, das seine Kraft aus der lebenden Natur schöpft.

Wie soll man diesen Widerspruch erklären? Kämpfen in Mantegnas Brust zwei Seelen, die des »politisch korrekten« Christen und die des Bewunderers der paganen Antike? Damit wäre Mantegna als Künstler

kein gutes Zeugnis ausgestellt – die Qualität von Kunst misst sich daran, ob sie zeittypische Widersprüche und Spannungen zu thematisieren vermag, statt deren unreflektierter Ausdruck zu sein. Wir möchten doch eher davon ausgehen, dass der Widerspruch vom Künstler intendiert ist. Die Frage ist: welchen Sinn hat er?

Die antike Architektur erscheint in den Texten der Renaissance zwar vielfach als ein steingewordenes Ideal, so hochstehend, dass man es nie erreichen kann, oft aber auch als etwas, mit dem man wetteifern und das man übertreffen kann. Dieses Überlegenheitsgefühl dürfte darauf beruhen, dass man im Grunde weiß, wie viel höher der Grad von Reflexion im architektonischen Schaffen der Neuzeit ist. Reflexion aber liegt den Technikern und Künstlern der Renaissance besonders am Herzen; die Fähigkeit, einen Bau nach überprüfbar und diskutierbaren Grundsätzen zu konzipieren, wird zum Ausweis dafür, dass der Baumeister mehr ist als ein bloßer Handwerker. Die



11 Feige zerbricht Marmor. Ausschnitt aus Mantegnas »Hl. Sebastian«. Paris, Musée du Louvre



12 Sandro Botticelli, Anbetung der Könige. Florenz, Galleria degli Uffizi



13 Lorenzo Ghiberti, Geschichte Noahs. Florenz, Baptisterium, Porta del Paradiso

theoretische Durchdringung der Baupraxis äußert sich in einem sprunghaften Anstieg und im Statusgewinn von Projektzeichnungen und illustrierten Traktaten – von Produkten also, in welchen es um das Konzipieren und Überdenken von Architektur geht. Auch die Erfindung der Linearperspektive und deren Entfaltung gehört in diesen Zusammenhang. Diese Technik ist gleichermaßen in Architektur und Malerei verwurzelt, und sie verknüpft die beiden Disziplinen. Mit ihr lernen die Architekten, ihre Bauten gleichsam von außen zu betrachten und die Wirkung auf den Betrachter in die Planung einzubeziehen. Den Malern andererseits gerät die Exhibition der neuen Technik oft zu einer Hommage an die (antikisch-regelmäßige) Architektur – ohne diesen Bildgegenstand könnten sie die Linearperspektive gar nicht zur Wirkung bringen.

Aus dieser Zusammenarbeit zwischen Architekten und Malern ziehen zunächst die ersten vermehrten Profit; sie glauben, die materielle Monumentalität, auf welche die fürstlichen Auftraggeber Wert legen, mit der Geistigkeit der Malerei verbinden zu können. Wenn die Maler großartige Bauten fingieren, zeigen sie bloß, dass sie etwas zu kompensieren haben, dass sie im Grunde ihr eigenes Medium als minder »gewichtig« erachten. Langfristig allerdings stellt gerade diese Materialität für die Architektur ein Handicap dar; spätestens im 19. Jahrhundert rangiert sie definitiv unterhalb der bildenden Künste. Die Weichen zu dieser Entwicklung sind in jenem Moment gestellt, als die Architekten mit der Linearperspektive das Auge als entscheidende Instanz anerkennen: in der Welt des Sehens hat Substantialistisches keinen Platz.

Eben das hat Mantegna erkannt. Im Christophorusfresko scheint er demonstrieren zu wollen, dass nur der Maler Architektur in einer Form realisieren kann, welche dem neuen Prinzip der »Virtualität« (das heißt dem Prinzip christlicher Spiritualität) gerecht wird. Er kündigt die Allianz zwischen Linearperspektive und antikischer Steinarchitektur auf. Den Hauptpart bei der perspektivischen Konstruktion überbindet er ausgerechnet jener Ur-Architektur, der man üblicherweise mangelndes Regelmäßigkeit attestiert; das wichtigste raumkonstitutive Element des Bildes ist nämlich das in starker Untersicht gegebene, rasant sich verjüngende Holzgitter der Laube. Wenn die vertikal zur Bildebene verlaufenden Balken wie Brechstangen wirken, dann deshalb, weil sie die Fluchtlinien ver-

körpern. Die Steinarchitektur dagegen muss im Perspektiv-Theater der Christophorus-Darstellung vorwiegend konservative Rollen übernehmen. Der obligate Schachbrett-Boden ist zwar vorhanden, aber er hat, da sein Muster vom Figurengewimmel verunklärt ist, kaum Anteil an der Raumbildung. Was das Hauptstück der Bühnenarchitektur, den Palast, betrifft, so gibt er den Tiefenlinien überhaupt keinen Anhaltspunkt. Er wirkt wie ein rückwärtiger Wall, der sich der Tiefenbewegung, die schon die Bildwand aufgebrochen hat, entgegenstemmt – erfolglos, wie man voraussehen kann.

Es geht nun aber nicht einfach um Zerstörung der Architektur zugunsten einer primitiven Holzbauweise. Die »potentielle« Ruine des Palastes und auch die anderen, »eigentlichen« Ruinen in Mantegnas Werk haben nichts mit denen der Romantik zu tun. Das seltsame Bühnengehäuse, welches die Laube und der Palast miteinander formieren, hat sein Äquivalent in jenen anatomischen Aktfiguren, deren aufgeschnittene Leiber die inneren Organe sehen lassen. Ebenso wenig wie bei solcher Vivisektion des Körpers geht es bei derjenigen der antiken Architektur um ein melancholisches Liebäugeln mit dem Tod. Wir haben eine Art Baukasten vor uns; die Zerstörung ist eng mit Konstruktion verknüpft. Einerseits wird die »destruktive« Tiefenachse ja von einer Querachse überlagert, in welcher eine »Evolution« vom Baum zur Säulenarchitektur abrollt. Und andererseits fungiert die Laube nicht nur als Steinertrümmerin, sondern auch als Modell, in welchem die struktiven Prinzipien der antiken Architektur zutage treten. Mit diesen Prinzipien ausgerüstet und mit dem Säulenbau rechts als Muster kann sich der Betrachter, nachdem er den Palast endgültig zertrümmert hat, in Gedanken einen neuen aufbauen. Einen, der sich zur gebauten Architektur verhält wie das vergeistigte Christentum zu dem im Materiellen verhafteten Heidentum.

Eine derartige Mobilisierung des Betrachters und eine solch intensive Anspannung zwischen Konkretion und Entmaterialisierung gelten im Allgemeinen als Kennzeichen (und als Auszeichnung) der modernen Avantgarden. Vermutlich beruht diese Meinung aber auf einem Gedankenkonstrukt, welches die Moderne sonst energisch bekämpft: auf einem geschichtsphilosophischen Stufenmodell. In diesem hat die Avantgarde die Rolle des jugendlichen Helden, das

19. Jahrhundert die des dekadenten Bösewichtes und die vorhergehende Zeit die des Vorläufers inne. Wir wollen uns von dieser Auffassung nicht beeindrucken lassen, sondern in einer zweiten Argumentationslinie weiteres Material zur Stützung der These beibringen, dass Mantegnas Kunst eine ›kritische‹ sei.

Die albertianische Fenstermetapher enthält die Vorstellung, die Zentralperspektive erschließe dem Betrachter neue Räume und Horizonte. Im vorliegenden Bild hat sich das Laubengitter als Hauptelement der zentralperspektivischen Konstruktion erwiesen. Dieses Bildelement entfaltet nun eine merkwürdige Doppelwirkung. Der Maler hat den äußersten Laubenbalken links so disponiert, dass er ›zufällig‹ mit dem markanten Horizontalgesims des Palastes zusammentrifft; die beiden Linien erscheinen wie die Deckenkanten eines Innenraums. Wo eine Decke als Gitter geformt ist, wird der Raum gleichzeitig ausgeweitet und eingeeengt. Dasselbe Element, das die Sicht auf den Himmel gestattet, hindert den Insassen daran, sich aus dem Raum emporzuschwingen – dieser wird zum Gefängnis.

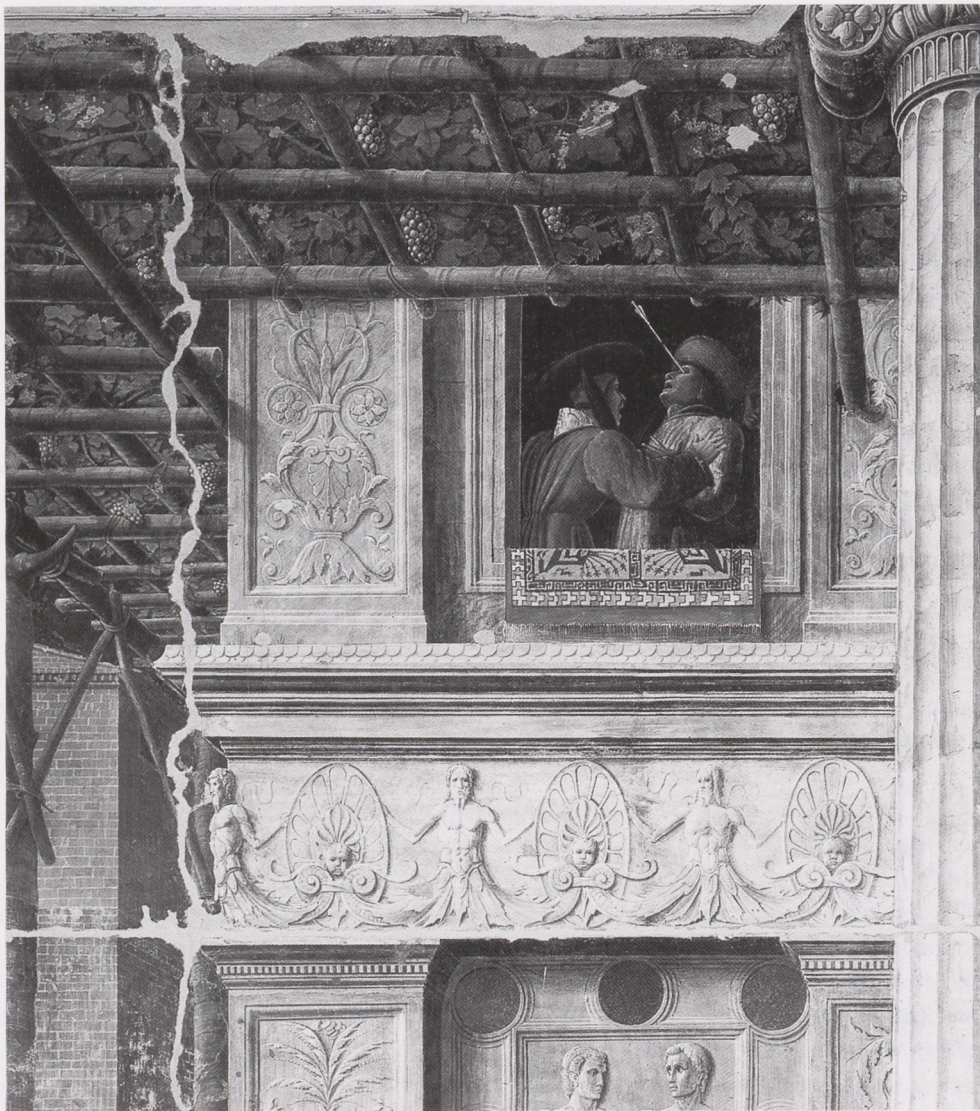
Eine ähnliche Ambivalenz findet sich in einer anderen Dimension des Bildes. Wie erwähnt, hat der Maler in seiner Christophorusdarstellung zwei Bildkompartimente zu einem einheitlichen Szenario zusammengezogen und so eine Breitformat-Bühne geschaffen, wie man sie von Donatellos Reliefs am Hochaltar des ›Santo‹ kennt. Mit diesem Bühnentypus werden die Grundlagen für eine Dramatisierung des Bildgeschehens geschaffen; in einem geräumigen und homogenen Bildraum kann sich Handlung als Funktion des angespannten Willens von Individuen konstituieren. Nun ist ja bloß die Szene, nicht aber die Geschichte zu einer einzigen zusammengezogen, und überdies ist ein märchenschafter Stoff wie die Christophoruslegende keine gute Voraussetzung für die Schaffung von Dramatik. Aber Mantegna scheint willens, der spannungslos-epischen Sequenz-Organisation und der mangelnden Kohärenz des legendarischen Helden entgegenzuwirken. In einem gewissen Sinn erscheint der Heilige in der Bühne nur einmal – links ist er nämlich aus der Hauptbühne heraus in die Rahmenzone versetzt worden.

Wenn man nun erwartet, dass sich auf der Hauptbühne ein dramatisches Geschehen abspiele, dass hier

ein Held untergehe, um im Tod seine Identität zu höchster Intensität zu steigern, sieht man sich allerdings getäuscht. Spannung ist zwar zur Genüge vorhanden, von Dramatik aber keine Spur. Das Agieren der Personen hat eine Eigenschaft, welche den toten Christophorus auszeichnet – es ist kopflos. Die Szene links zeigt die Bogenschützen, die auf Geheiß des Tyrannen den Missionar erschießen sollten. Die Pfeile sind in der Luft stehen geblieben oder haben ihren Lauf verändert; die Akteure sind in Posen des Erstauens über das unfassbare Geschehen wie erstarrt, ›versteinert‹ vor Schrecken. Ihre verwirrten Blicke schießen wie Pfeile kreuz und quer durcheinander; es ist, als ob die blockierte Bewegung sich in einem Gewitter von kleinen Entladungen äußere. Man hat den Eindruck, eine blutgierige, ziellose Meute vor sich zu haben – von der Choreographie her erscheint nämlich nicht der Gefesselte am linken Rand der Bühne als Opfer, sondern ein unsichtbares Phantom in der Mitte der Gruppe.

In der Szene rechts hat sich die Erregung gelegt. Die Krieger treten auseinander, um den Blick auf das geköpfte Opfer freizugeben. Die Blicke der Henker schweifen zerstreut und gelangweilt nach außen. Ein rituelles Opfer scheint zum Abschluss gekommen zu sein. Links ist der Riese ›zweigeteilt‹: in den bis auf den Lendenschurz nackten Gefesselten, in das ›Phantom‹ in der Mitte der Jagdmeute. In der Szene rechts ist die Zweiteilung aufgehoben. Der Kadaver des Geköpften ist mit einem blauen Rock bekleidet: man hat dem unheimlichen Prinzip, das der Riese vertrat, einen Namen gegeben, sein Agieren als Hexerei verklagt; dadurch ist es fassbar und sichtbar geworden, und man hat es abtöten können.

Eine Abfolge von Anspannung und Spannungsauflösung also. Aber die Spannung rührt nicht vom tragischen Konflikt im Innern eines Individuums her, sondern von einer triebhaften Erregung. Der Schlüsselmoment der Handlung hat nicht den Charakter eines Gipfels, in welchem innere und äußere Anspannung konvergieren, sondern den eines Brennpunktes. Und dieser befindet sich nicht, wie der dramatische Kulminationspunkt, im Zentrum der Hauptszene, sondern außerhalb von ihr, an einem verborgenen Nebenschauplatz. Man stößt auf diesen, wenn man nach dem narrativen Glied sucht, das die beiden Hauptszenen – erfolgloser Tötungsversuch links,



14 Ein Pfeil blendet den heidnischen König. (Ausschnitt aus Abb.2)

Schleppen der enthaupteten Leiche rechts – verbindet. Die Geschichte ist ohne den Gegenspieler des Heiligen, den heidnischen König, nicht verständlich. Dieser aber befindet sich im Innern des Palastes; er ist durch dessen Fenster wahrnehmbar (Abb.14). Von dem (von uns aus gesehen) linken Fenster aus wollte der Herrscher zusehen, wie der Körper seines Opfers von den Pfeilen durchbohrt würde, die er durch seine Soldaten hatte abschießen lassen. »Aber die Pfeile blieben alle in der Luft stehen und mochte ihn [Christophorus] keiner treffen. Der König vermeinte, er wäre von den Rittern getroffen, und wollte sein spot-

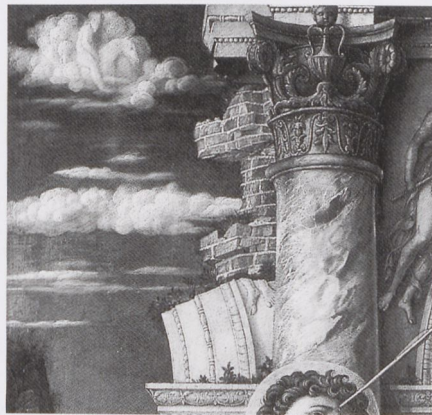
ten; da fuhr der Pfeile einer herab aus der Luft, wandte sich und traf den König ins Auge, dass er erblindete«³⁴ (Abb.14). Das vom Pfeil getroffene (linke) Auge ist das Epizentrum des Bildgeschehens. Von diesem peripheren Punkt strahlt, wie von einer verborgenen Wunde, alle Energie aus, in ihm zieht sie sich zusammen.

Den Herd körperlichen Schmerzens spürt man schon, bevor man sich des Schmerzens recht bewusst ist und lange bevor man ihn genau lokalisiert hat. Genau so verhält es sich auch mit der peripher gelegenen und kleinformatischen Blendungsszene. Warum das so ist, wollen wir im nächsten Abschnitt darlegen.

Man nimmt an, dass in nächster zeitlicher Nachbarschaft mit dem Christophorusfresko (vielleicht im Zusammenhang mit der Pestepidemie von 1456–1457) jenes kleinformatige Sebastiansbild entstanden ist, das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Mit diesem kleinen Werk hat sich Mantegna in die Geschichte der »verborgenen Bilder« eingeschrieben: in der Wolke links oben zeichnet sich die Figur eines bärtigen Reiters ab (Abb.15). In dem erst zu Beginn des folgenden Jahrhunderts entstandenen mythologischen Gemälde mit der die Laster verjagenden Pallas formen verschiedene Wolken Köpfe. Jüngst hat man auch in der Camera degli Sposi ein Wolkenprofil entdeckt. Der Maler hat aber auch in Felsen Figuren verborgen; so hat man im Gestein des Florentiner Anbetungsbildes eine totenkopffartige Fratze gefunden (Abb.16)³⁵. Wir meinen nun, dass es auch im Christophorusfresko einen Bildgegenstand gibt, der eine verborgene Figur enthält – nämlich der Palast des Königs.

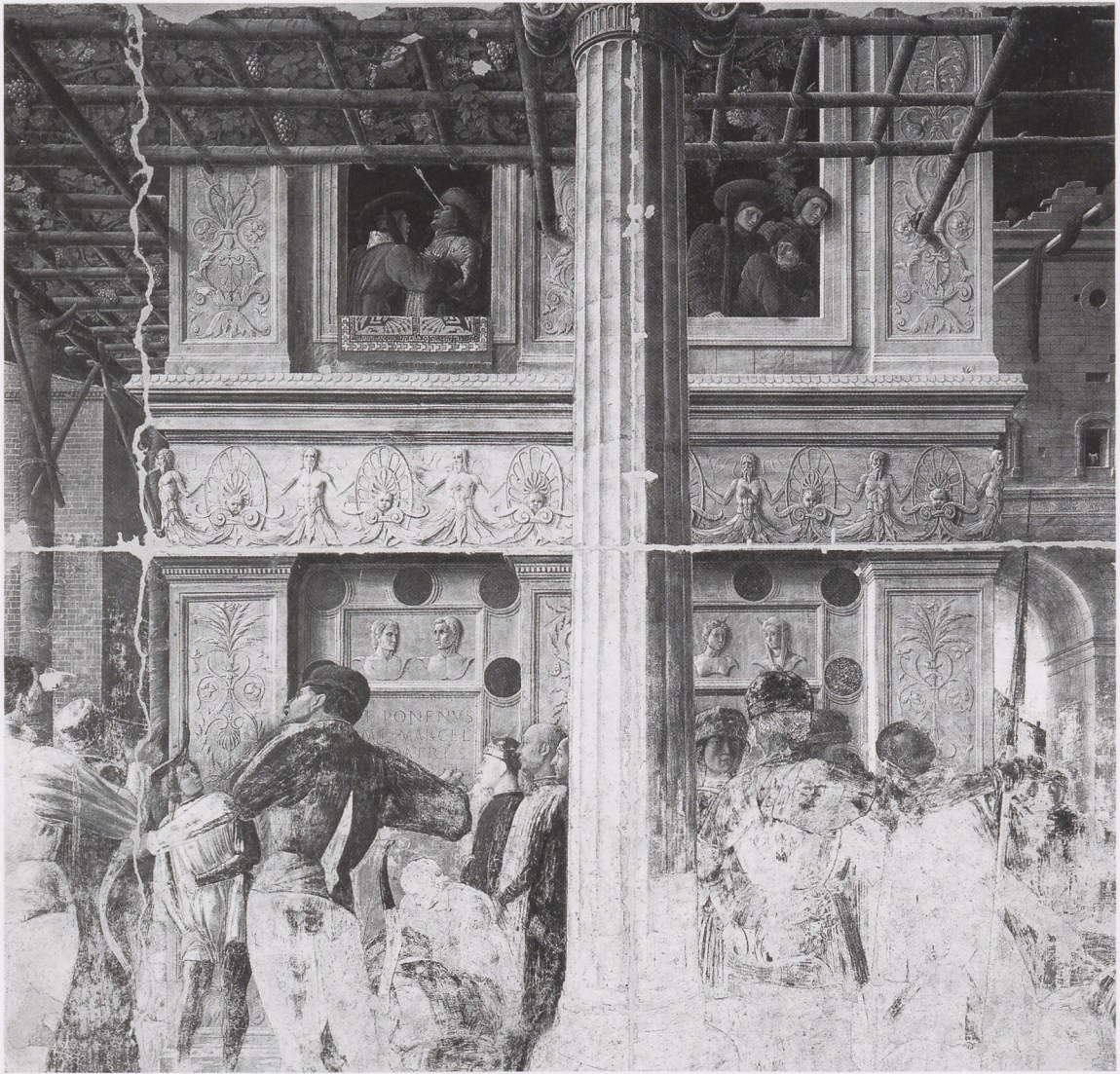
Der Bau spielt bei der Vereinheitlichung der Szenerie eine wichtige Rolle. Die Grundvoraussetzung für den Zusammenschluss der zwei Bildfelder ist zunächst, dass an die Stelle des trennenden Bandes eine zur Bildrealität gehörige Säule tritt. Diese hat aber wegen ihrer zentralen Stellung immer noch eine trennende Wirkung. Umso wichtiger ist der Palast; indem der Maler ihn hinter der Stütze durchlaufen lässt, macht er deutlich, dass die Bühne links und rechts der Säule ein und dieselbe ist. Statt nun aber dem Palast eine ungerade Achsenzahl zu geben, wie es für klassische Architekturen üblich ist, übernimmt der Maler die vom Organisationsschema der Fresken gegebene Unterteilung und gestaltet die Fassade zweiachsig. Durch diese Anordnung gewinnt das Gehäuse anthropomorphe Züge. Wenn Plato die Augen als Fenster bezeichnet, haben wir hier ein Gleichnis in umgekehrter Richtung vor uns: die zwei Fenster wirken wie Augen, die in den Fenstern sichtbaren Figuren wie Pupillen – und der Palast als Ganzes wie ein monströses, maskenhaftes Gesicht (Abb.17).

Da dieses Gesicht frontal angeordnet ist, wirkt es wie ein verzerrtes Spiegelbild des Betrachters. Der Ort, an dem sich die Blendung des Königs abspielt – das linke Fenster des Palastes – entspricht also unserem linken Auge. Dies allein erklärt schon, weshalb wir das grausame Ereignis instinktiv erfassen, bevor wir es bewusst sehen. Aber es gibt noch einen zusätz-



15, 16 Wolkenreiter und Fels-Totenkopf.
Ausschnitte aus »Hl. Sebastian«
(Wien, Kunsthistorisches Museum)
und aus »Anbetung der Könige« (Florenz, Uffizien)

lichen Grund dafür. Wir haben beobachtet, dass Mantegna den äußersten Balken des Laubengitters genau auf die Ecke des horizontalen Gesimses zulaufen lässt, welches das Sockelgeschoss des Palastes abschließt – es entsteht so der Eindruck, die Laubendecke liege auf der Höhe dieses Gesimses. Aber es handelt sich nur um einen Eindruck. In Wahrheit liegt diese »Decke« auf mittlerer Höhe der Fenster. Wäre das Laubengitter vollständig, könnten wir den oberen Teil der Fenster nur undeutlich zwischen den Holzstäben hindurch sehen, und die Personen im Palast müssten sich ducken, um auf den Platz zu schauen. Um das zu vermeiden, haben die Erbauer der Laube das Gitter vor



17 Die Palastfassade als maskenhaftes Gesicht, mit den Fenstern als Augen. (Ausschnitt aus Abb. 2)

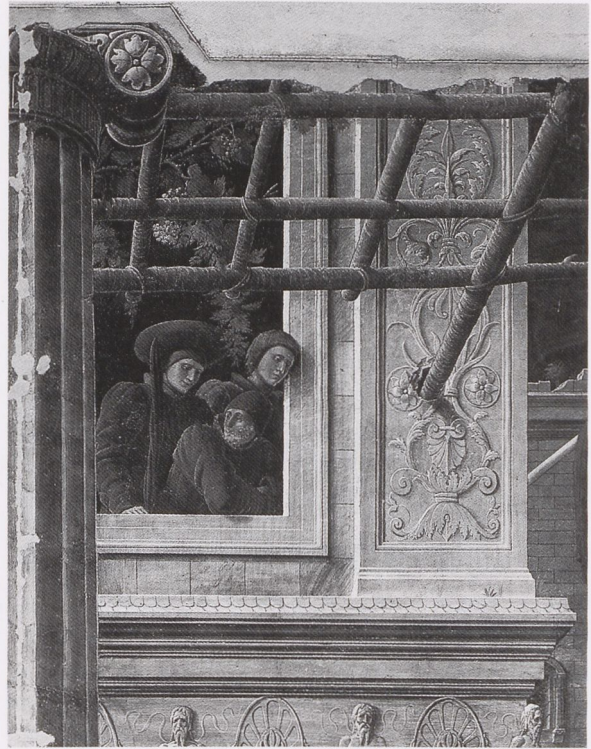
der Fensterzone gleichsam ausgeschnitten; eine der bildplan und mehrere der bildvertikal laufenden Stangen sind abgesägt. Vier der gestutzten Hölzer zeigen auf die Fenster, respektive auf die Köpfe der darin sichtbaren Personen. Auf gleicher Höhe wie die Köpfe befinden sich jene Löcher, von denen man den Eindruck hat, sie seien von den zwei bis zur Mauer durchlaufenden Stangen verursacht worden. Kein Wunder, dass man beim Betrachten des Christophorus-Bildes ein ungutes Gefühl in den Augen hat: die Augen unseres (maskenhaften) Spiegelbildes werden von Stangen anvisiert, welche fähig sind, in den harten Marmor

Löcher zu schlagen. Innerhalb dieses schwer erkennbaren, aber mit unmittelbarer Gewalt wirkenden Dispositivs hat die Szene mit dem geblendeten König eine ähnliche Funktion wie eine auf ein Schwert gravierte Schwertkampfszene: jene bringt, was sich zwischen Balken und Fenster-Augen abspielt, auf den Begriff (respektive auf ein explizites Bild).

Nun rührt ja die latente Dynamik, welche die Stangen für die Fensteraugen so bedrohlich wirken lassen, davon her, dass sie die Flucht- und Augenlinien verkörpern. Das bedeutet, dass die beiden Blend-Ereignisse, das metaphorisch-verborgene und das »reale«

mit dem König, Metaphern für das zentralperspektivische Sehen sind. Für den König hat das schon Adolf Max Vogt suggeriert. Er erwähnt ihn im Zusammenhang mit Sebriansdarstellungen, bei welchen man die Pfeile als »Vergegenständlichung der Perspektivlinien« empfinde³⁶. Michael Kubovy hat dann Mantegnas Bild mit dem im Auge steckenden Pfeil gar an den Beginn seines Buches über die »Psychologie der Perspektive« gestellt³⁷. Er glaubt, der Maler habe mit seinem Christophorus-Fresco Leon Battista Alberti (1404–1472), dem großen Theoretiker der Perspektive, eine Hommage erweisen wollen; Alberti sei auch in verschiedenen Architekturzitaten und in Form eines Rollenporträts im Bild gegenwärtig³⁸. Im Besonderen beziehe Mantegna sich auf einen Satz, der am Ende der Darlegungen über die Perspektive zu finden ist: »Es spannt der seinen Bogen vergeblich, der nicht weiß, worauf er mit seinem Pfeil zielen soll«³⁹. Wir meinen aber, dass Alberti sich hier nicht auf die Perspektive, sondern auf die Zielgerichtetheit des guten Künstlers bezieht, welche Voraussetzung dafür sei, dass dieser den Nutzen der neuen Technik zu schätzen wisse. Aber selbst wenn es anders wäre – von einem ins Auge fahrenden Pfeil ist nicht die Rede⁴⁰. Interessanter ist diesbezüglich eine von Kubovy zum Vergleich beigezogene Passage in Filaretos Darlegung der Perspektivtechnik. So wie der Armbrustschütze immer auf einen festen und gegebenen Punkt ziele, meint der Architekturtheoretiker, müsse man auch bei diesem Verfahren alles auf den zentralen Augenpunkt ausrichten⁴¹. Hier haben wir tatsächlich das Bild von Pfeilen, die aufs »Auge« (den Augenpunkt) zufliegen. Was aber Filarete am Pfeilschießen interessiert, ist einzig der Aspekt der Konzentration auf einen bestimmten Zielpunkt.

Verweise auf Texte wie die von Alberti und Filarete lassen also das Eigentümliche an Mantegnas Bilderfindung nicht hervortreten. Deren Herkunftsort ist die Metaphorik vom pfeilartig sich ins Auge des Gegenübers bohrenden Liebesblick⁴². Die Art aber, wie der Maler dieses Motiv in den Zusammenhang mit der Perspektive stellt, ist ganz unerhört und skandalös. Das vom Maler geleitete perspektivische Sehen des Betrachters erscheint als ein Schießen von Pfeilen, das jemanden ins Auge trifft und ihn blind macht⁴³. Und dieser Jemand ist niemand anders als der Betrachter selbst. Denn der heidnische König, dem der für den



18 Der physisch und geistig sehend gewordene König.
(Ausschnitt aus Abb. 2)

Heiligen bestimmte Pfeil ins eigene Auge dringt, ist ja das Spiegelbild der Pupille des Betrachters. Und die in den Balken verborgenen Perspektivlinien, welche die auf die Palastfenster gerichteten Hölzer in Spieße verwandeln, entsprechen (spiegelbildlich) den Sehstrahlen des Betrachters⁴⁴.

Was üblicherweise als Fenster-Aufstoßen und Augen-Aufmachen verstanden wird, ist also hier als Selbst-Blendung dargestellt. Und dies von einem Künstler, der stets als Pionier und Virtuose perspektivischen Illusionismus gefeiert wird. Wie soll man das erklären?

Seit dem byzantinischen Bilderstreit rechtfertigt die religiöse Malerei ihr Dasein mit dem Argument, dass sie, im Gegensatz zum heidnischen Idol, nicht selber das Göttliche zu sein beanspruche, sondern bloß zeichnerhaft auf dieses verweise⁴⁵. Mit der Erfindung der Zentralperspektive und der damit verbundenen Steigerung des Realitätsgrades der Bildwelt geraten die Maler wieder unter Legitimationsdruck. Hilfe finden

sie bei den Neuplatonikern. Diese wenden den alten Vorwurf, die Malerei täusche Dinge vor, ins Positive: gerade weil der Malerei das Scheinhafte eigentümlich ist, kann sie sinnliche Schönheit und Transzendenz versöhnen. Hier liegt der Ursprung idealistischer Kunstreligion. Nun ist ja Burckhardt der Meinung, Mantegna habe keinerlei Sinn fürs Ideale; er sei ein Realist. Dem ersten pflichtet man gerne bei. Dass aber der Gegensatz zum Idealismus notwendigerweise ein erdverhafteter Realismus sei, ist keineswegs zwingend – hier mag dem großen Kulturhistoriker eine pietistische Auffassung von Religion den Blick eingengt haben.

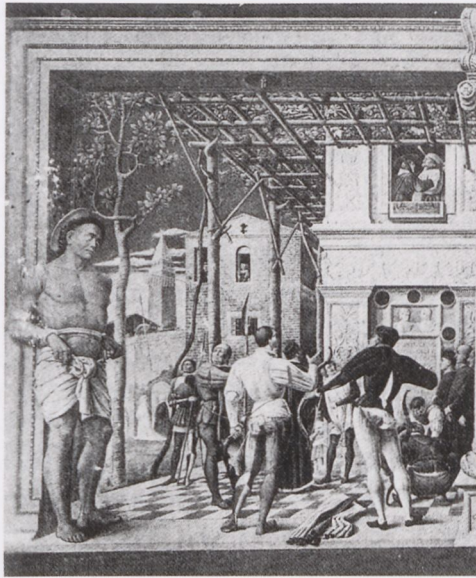
Die neuere Forschung hat deutlich gezeigt, dass sich Mantegnas Kunst durchaus im Rahmen christlicher Denkmuster bewegt. Wir meinen aber, dass Burckhardts Meinung noch entschiedener zu korrigieren ist: nicht nur ist Mantegna kein typischer Realist, sondern er legt im Gegenteil das Gebot, dass das Bild bloß Vehikel für Mentales sein sollte, auf besonders radikale Weise aus. Die drastische Charakteristik der Personen und das Skulpturenhafte der Figuren sind, glauben wir, Manifestationen einer künstlerischen Strategie, die jener der surrealistischen und neusachlichen Maler vergleichbar ist. Wenn der Maler die Dinglichkeit bis zum Extrem steigert, will er deutlich machen, dass die sichtbare Welt bloß leblose Materie ist, dass also das Geistige außerhalb des Bildes gesucht werden muss. Und wenn er durch illusionistische Bravourakte die Schaulust aktiviert, dann mit dem Ziel, die am Realen gewonnene Intensität für die Vorstellungskraft zu nutzen.

Rekonstruiert man den objektiven Vorgang der Bildlektüre als Funktion der genannten Intentionen, werden die oben beschriebenen Eigenheiten verständlich. Zunächst einmal wird der Betrachter mit Macht in die Hauptbühne hineingezogen, durch den Sog der Perspektivlinien, durch das Schauspiel der in Panik geratenen Schützen, durch den »in scurto« gegebenen Leichnam. Aber man fühlt sich von dem hier ablaufenden Geschehen nicht erfüllt; die latente dramatische Struktur lässt es als zusammenhanglos und leer erscheinen. Störend und aufdringlich wirkt auch der Palast mit seiner unklassischen Zweiachsigkeit; man spürt, dass das Gebilde sich nicht in der vordergründigen Bedeutung erschöpft. Und tatsächlich erweist es sich bei längerem Betrachten, dass es ein zweites Bild

birgt – das eines maskenhaften Gesichts mit aufgerissenen Fenster-Augen. Mit diesem hält uns der Maler einen Spiegel vor: wenn wir das Spektakel der Hinrichtung betrachten, gleichen wir einem glotzenden Monster. Dem architektonischen »Gesicht« fahren Balken ins Auge, deren Dynamik von Sehlinien herrührt; und die linke »Pupille« besteht aus einem heidnischen Tyrannen, dem der Henkers-Pfeil ins eigene Auge fährt. Es wird uns so bedeutet, dass wir uns, wenn wir uns im blutrünstigen Gaffen verlieren, selber zu Blinden machen.

Der Maler, so darf man annehmen, führt uns deshalb zur Einsicht in die eigene Blindheit, damit wir zu einem anderen, wahren Sehen finden, einem nämlich, das nicht am Materiellen haftet. Trifft diese Hypothese zu, müsste im Bild auch das »sehende Sehen« dargestellt sein. Das ist auch der Fall. Die Legende berichtet, der König habe, nachdem sein Widerstand durch die Blendung gebrochen war, mit Hilfe des Märtyrers die Sehkraft wieder erlangt, das heißt, zum wahren Sehen gefunden: »mit der leiblichen Blindheit ward auch die geistige von ihm genommen«⁴⁶. Diesen sehenden König zeigt Mantegna im (von uns aus gesehen) rechten Fenster-Auge des Palastes (Abb. 18). Dankbar und mit frommer Miene schaut der Bekehrte auf den Kadaver des Heiligen herunter. Die Soldateska glaubt, mit der Hinrichtung des Missionars den neuen Glauben exorzisiert zu haben. Aber er lebt gerade dort fort, wo er ihr Leben und ihre Zukunft bestimmen kann – in ihrem Herrscher.

Ein Gemälde, so scheint Mantegna demonstrieren zu wollen, versteht man nur dann, wenn man sich nicht mit dem Spektakulären und Vordergründigen begnügt, sondern hinter die Fassade zu schauen versucht. Im vorliegenden Fall ist das wörtlich zu nehmen; wir müssen die Hauptbühne verlassen und durch die Fenster-Augen ins Innere des Palastes (das heißt, metaphorisch gesprochen, ins Innere unseres eigenen Kopfes) eindringen. Im Verhältnis zur Hauptbühne stellt dieser Bereich eine Meta-Ebene dar, in welcher über das Tun des Malers und des Betrachters, über falsches und wahres Sehen reflektiert wird. Schaut man nach diesem Gang hinter die Bühne erneut auf den toten Riesen, erscheint einem dieser in ganz neuem Licht – als Sinnbild für die (wahre) Malerei. Warum das so ist, wollen wir im letzten Abschnitt darlegen.



19 Kopie nach Mantegnas Christophorusfresko. Standort unbekannt

Nebst dem Palast-Inneren spielt im Bild noch ein anderer ex-zentrischer Bereich eine wichtige Rolle: der zur Bildarchitektur gehörige Rahmen, der die Bühne nach vorne abschließt. Links außen steht gefesselt der Heilige (Abb. 19). Über die Hauptbühne hinweg blickt er zum geblendeten König. Man hat den Eindruck, er sei verantwortlich dafür, dass dem König der Pfeil, den er für den Gefangenen bestimmt hatte, ins eigene Auge fährt. Er selbst ist es auch, der den Geblendeten anweist, ihn zu köpfen: er, der König, solle das Blut des Hingerichteten auf das verletzte Auge streichen, dann erlange er die Sehkraft wieder⁴⁷. Christophorus ist demnach keineswegs ein hilfloses Opfer; er steuert das ganze Geschehen; der König und die übrigen Figuren sind bloß Instrumente seines Planes. Dieses Verhältnis kommt in Mantegnas Bild ganz deutlich zum Ausdruck; der »vor« der Bühne stehende Riese erscheint als Regisseur des Bildgeschehens. Wenn nun der König das Alter Ego des Bildbetrachters ist, dann muss der Heilige denjenigen vertreten, der das Bild inszeniert – den Maler⁴⁸.

Offenbar betrachtet Mantegna also sein Tun als ein Martyrium; er gibt sich als jemanden, der den Betrachter dazu bringt, ihn zu töten. Was ist damit gemeint? Mit Abtötung von Materie (Leiblichkeit) hat schon die Tatsache zu tun, dass der Maler – anders als der Architekt und der Bildhauer – auf prestigeträchtige Monumentalität und auf wertvolles Werkmaterial

verzichten muss. Überdies versagt sich Mantegna auch die Möglichkeit, mit blendender Darstellung imposante Male vorzutäuschen – er führt ja den Betrachter systematisch dazu, den Schein als solchen zu entlarven und sich damit vom Materiellen endgültig zu lösen. In diesem Sinn steht der geköpfte Leichnam für eine Kunst, die sich selber opfert, damit der Betrachter zum wahren Sehen finde.

Aber nicht nur der Betrachter gewinnt mit der Tortur, sondern auch der Gemarterte selber; ihm ist ein neues, von der vergänglichen Materie unabhängiges Leben verheißen. Auch dieses neue Leben ist im Bild dargestellt – in Gestalt eines Kindes. Wir meinen den rechts vorne stehenden Pagen. Diese kleine Gestalt ist der Zielpunkt der geistigen Bewegung, welche sich durch die Außenbereiche der Bühne zieht. Die Bewegung beginnt mit dem Blick des Heiligen; mit ihm läuft sie von der Avant- in die Arrière-Scène. Mit dem Blick des geheilten Königs führt sie dann aus dem Palastinneren wieder heraus, zum Leib des Toten. Rechts von diesem steht ein Harnischmann, der seinen Kopf vom blutigen Geschehen abwendet: sein Blick nimmt die Bewegung des Königs-Blickes auf und führt sie weiter nach vorn, hin zu jener Figur, die gegensymmetrisch zum Riesen links situiert ist – eben zum Knaben.

Das Kind nun verhält sich zum Leichnam des Heiligen ähnlich wie eine (als kleine Figur dargestellte)

Seele zur Körperhülle. Folgende Betrachtungen führen uns zu dieser Aussage. Wir haben beobachtet, dass der Leichnam die Position einer aufzurichtenden Säule einnimmt. Das gilt aber nur für einen (wenn auch den größeren) Teil des Körpers, für Unterleib und Rumpf. Der Kopf befindet sich nämlich an einem ganz ›verkehrten‹ Ort – neben dem (rechten) Fuß⁴⁹. Er ist hier, auf der Rahmenleiste, ausgestellt wie ein Täuferkopf; als Schale dient der scheibenförmige Nimbus⁵⁰. Dem Kopf entspricht im linken Bildfeld ein Stück Tuch. Es gehört zum Riesen; es handelt sich um dessen Rock (oder Mantel). Man darf annehmen, dass auch im rechten Bildfeld das Mittlere (der Kopf) und das Äußere (das Kind) zusammengehören, und dass sich das erste zum zweiten wie eine abgelegte Hülle verhält. Die Vorstellung vom Christophorus als Träger eines neuen geistigen Prinzips ist hier also in dem Sinn variiert, dass der Riese mit seinem Tod ein Kind ›hervorbringt‹.

Was dieses Kind macht, ist im Original nicht, in den Kopien nur teilweise auszumachen: in der Kopie von

Parma scheint es in der Linken ein Kesselchen zu tragen, und vielleicht hielt es in der Rechten einen Bogen. Jedenfalls gebärdet es sich (ähnlich dem Knaben in der Richterszene der Jakobsgegeschichte) wie ein kleiner Erwachsener, und damit erheitert es den Harnischmann – dessen harte, zerfurchte Züge hellen sich zu einem Lächeln auf.

Mit der Zusammenordnung von kopflosem Leichnam und Säulenarchitektur ist die Tätigkeit des Baukünstlers als etwas qualifiziert, das zwar Rohes veredelt und monumentalisiert, dabei aber das Prinzip des Lebens und der Geistigkeit opfert: das Errichtete hat den Charakter toter, »kopflöser« Materie. Wie Mantegna dagegen Architektur realisiert, haben wir oben gesehen: er baut sie auf, nur um sie – mit Hilfe der in die Tiefe strebenden Lauben-Balken – wieder aufzulösen. Was ihm wichtig ist, ist nicht das Gebaute, sondern der Prozess des Bauens, als mentaler Vorgang. Dafür aber ist das mit den Realien spielerisch umgehende, gleichsam dem Kopf des Riesen entsprungene Kind ein schönes Symbol.

ANMERKUNGEN

Für Kommentare und Kritik danke ich den Professoren Oskar Bätschmann, Georg Germann, Wolfgang Kemp, Alexander Perig, Felix Thürlemann sowie Sonia Hauser-Andrade: der Text entstand in Auseinandersetzung mit ihrer Installation ›Situacões negativas‹. Weitere Anregungen stammen von Germanns Studien über den Vitruvianismus und Thürlemanns semio-linguistisch geprägten Formanalysen. Dank sodann dem Konservator des Musée Jacquemart André (Paris), Nicolas Sainte Fare Garnot, für seine Informationen über die Pariser Kopie des Christophorusfreskos.

¹ Zur Ovetarikapelle im Allgemeinen und zur Christophorusdarstellung im Speziellen vgl. v. a.: Ronald Lightbown, Mantegna. With a Complete Catalogue of paintings, drawings and prints, Oxford 1986, S. 30–57 (Haupttext), 387–400 (Katalog); Alberta de Nicolò Salmazo, Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna, Padua 1993, S. 31–86. – Auf diese Darstellungen stützen wir uns auch bei der folgenden kurzen Übersicht über die Geschichte der Kapellenausmalung. Die wohl jüngste Arbeit über die Kapelle: Keith V. Shaw, The Ovetari Chapel: Patronage, Attribution and Chronology, Ph. Diss. University of Pennsylvania 1994.

² Die bekannteste Kopie ist die Francesco Benaglio zugeschriebene im Musée Jacquemart André in Paris; zwischen die zwei Tafeln der Christophorusdarstellung ist eine mit Jakobs Gang zum Martyrium montiert (Tempera auf Holz, auf Leinwand übertragen, 51x51 cm resp. 51x53 cm). – Eine weitere Kleinversion der Christophoruszenen befindet sich in der Galleria nazionale von Parma (Tempera auf Papier, 80x40 cm). Vermutlich ist sie identisch mit dem ›ritratto piccolo della Istoria di San Cristoforo‹, die sich im 16. Jahrhundert im Haus Michiel Contarin in Venedig befand und damals für ein Werk Mantegnas selber gehalten wurde (vgl. Lightbown 1986 [wie Anm. 1], S. 400). Die Kopie von Parma ist abgebildet in: Sergio Bettini, Lionello Puppi, La Chiesa degli Eremitani di Padova, Vicenza 1970, Abb. 164. Ebd. Abb. 163 ist auch eine weitere Kopie abgebildet, deren heutiger Standort unbekannt ist.

³ Zum Verhältnis Mantegnas zu Squarcione vgl.: Lightbown 1986 (wie Anm. 1), S. 15–29; sowie: Keith Christiansen, Prime opere: Padua. In: Jane Martineau (Hrg.), Andrea Mantegna (publiziert aus Anlass der Ausstellung Andrea Mantegna in der Royal Academy of Arts in London und im Metropolitan Museum of Art in New York, 17.1.–5.4. resp. 5.5.–12.6.1992), Mailand 1992, S. 93–108.

- ⁴ Lightbown 1986 (wie Anm.1), S.30–31.
- ⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1971, Bd.3, S.546–556 (Mantegna), 548 (Tod Pizzolos).
- ⁶ Übersetzung nach Vasari 1971 (wie Anm.5), S.549.
- ⁷ Ebd., S.549.
- ⁸ Ebd., S.550.
- ⁹ Bernardino Scardeone erwähnt die Kapelle in seiner 1560 publizierten Geschichte Paduas; er stützt sich auf die gleiche Quelle wie Vasari, einen (verlorenen) Brief von Mantegnas Generationsgenossen Girolamo Campagnola. Vgl. Lightbown 1986 (Anm.1), S.16. Die im vorliegenden Zusammenhang interessierende Textpassage ist auf den Seiten 53 (englisch) und 392–393 (lateinisch) abgedruckt.
- ¹⁰ Einen Hinweis auf das Entstehungsdatum gibt der Umstand, dass Janus Pannonius, den Vasari wohl mit dem angeblich im Bild porträtierten »Vescovo ungherese« meint, 1454 bis 1457 in Padua weilte.
- ¹¹ Überblicke über die Chronologie-Debatte bei: Bettini/Puppi 1970 (wie Anm.2), S.93; Lightbown 1986 (wie Anm.1), S.395.
- ¹² Vasari 1971 (wie Anm.5), S.549–550.
- ¹³ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (Neudruck der Erstausgabe 1855), Stuttgart 1978, S.767–773.
- ¹⁴ Ebd., S.768.
- ¹⁵ Ebd., S.771.
- ¹⁶ Üblicherweise ist es, gemäß antiker Überlieferung, die Ulme, welche dem Weinstock als Stütze dient. Als Ulme dürfte der weintragende Baum im Londoner Samson-Dalila-Scheinrelief gemeint sein. Dazu und zur Funktion des Ulme-Rebe-Paares als Freundschafts- und Ehesymbol: Kristine Patz, *Von der Täuschung zur Reflexion: Zum pythagoräischen Y im Werk Andrea Mantegnas* (Diss. Gießen), Gießen 1993 (Mikrofilm-Edition), S.94–95.
- ¹⁷ Zum Folgenden: Joachim Gaus, *Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst*. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd.33, 1971, S.7–63; Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York/Chicago 1972; Georg Germann, *Höhle und Hütte*. In: *Jagen und Sammeln, Festschrift für Hans-Georg Bandi* (Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 1983–1984), Bern 1985, S.121–130. – Zur spätgotischen Parallele siehe Margot Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale, Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*, Nürnberg 1966.
- ¹⁸ Vitruv, *Zehn Bücher über die Architektur / Vitruvii De architectura libri decem*, übers. u. hrsg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.
- ¹⁹ Ebd., S.80–81.
- ²⁰ Ebd., S.82–83.
- ²¹ Ebd., S.176–177.
- ²² Ebd., S.172–173: Buch IV, Kap. 1–9.
- ²³ Gaus 1971 (wie Anm.17), S.10.
- ²⁴ Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, S.44.
- ²⁵ Codex Magliabecchianus, Florenz, Biblioteca Nazionale (die Hüttenbau-Zeichnungen befinden sich auf den fol. 5 r und 5 v). – Der Codex ist in Faksimile wiedergegeben im 2. Band von: Filarete, *Treatise on Architecture*, übers. und kommentiert von John R. Spencer, 2 Bde., New Haven/London 1965. – Die illustrierten Seiten des Traktates sind auch im 2. Band der kritischen Ausgabe von 1972 abgebildet: Filarete, *Trattato di architettura*, hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972.
- ²⁶ Eine solche Zelt-Hütte findet man – in der Funktion als Behausung des Fährmannes Christophorus – in dem von Bono da Ferrara gemalten Bild, das sich oberhalb der Christophorusmarter befindet (Abb.8).
- ²⁷ Filarete, Buch 8 (im Codex Magliabecchianus: fol. 54v–55r). Vgl. Gaus 1971 (wie Anm.17), S.16–17. Gaus meint, dass Alberti diesem Argument insofern vorgearbeitet habe, als er im 1. Kap. des 9. Buches seines Architekturtraktates von Portiken berichtet, wo die Säulen in Nachahmung von Baumstämmen gebildet seien: Leon Battista Alberti, *L'Architettura (de re aedificatoria)*, hrsg. u. auf italienisch übersetzt von Giovanni Orlandi, Mailand 1966, S.786–787.
- ²⁸ Auf eine etwas spätere Umsetzung vitruvianischer Gedanken durch einen Maler hat schon Erwin Panofsky hingewiesen: Ders., *The early history of man in two cycles of paintings by Piero di Cosimo*, in: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Erstausgabe 1939), New York 1967, S.33–67, besonders S.44.
- ²⁹ Zu den unterschiedlichen Texturen und Farben der verschiedenen Bauten auch: Paul Hills, *Venetian Colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250–1550*, New Haven/London 1999, S.98.
- ³⁰ Beim Turm rührt der Eindruck des Unordentlichen daher, dass er, im Gegensatz zu den antiken Bauten, übereck gesehen ist.
- ³¹ John G. Caldwell, *Mantegna's St. Sebastian*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd.36, 1973, S.375–376.
- ³² Zu Ghibertis Hüttendarstellungen: Gaus 1971 (wie Anm.17), S.41–44. Als Gegensatz zur verkommenen Zivilisation fungiert auch die Hütte, welche sich Jonas baute, nachdem er das sündige Ninive verlassen hatte (ebd., S.38–39).
- ³³ Ebd., S.39–40.
- ³⁴ Die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine, übersetzt von Richard Benz, Heidelberg ¹1963, S.542–543. Lateinischer Text: *Jacobus a Voragine, Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta ad optimorum librorum fidem*, hrsg. von Th. Graesse, ³1890 (Reprint: Osnabrück 1965), S.434.
- ³⁵ Zu Mantegna als Wolkenbild-Maler vgl. die bekannte Studie von Horst W. Janson: *The »Image made by Chance« in Renaissance Thought*. In: *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hrsg. von Millard Meiss, 2 Bde., New York 1961, Bd.1, S.254–266; Bd.2, S.87–88. – Zum Felsenbild der Florentiner Anbetung: L. Ventura, *La religione privata; Ludovico II, Andrea Mantegna e la capella del Castello di San Giorgio*. In: *Quaderni di Palazzo Tè*, Bd.7, 1987, S.23–34. In einem Aufsatz über den Wiener Sebastian, dessen Publikation in Vorbereitung ist, haben wir auf weitere (mögliche) verborgene Bilder

im Werk Mantegnas hingewiesen. Ein Beispiel: in der Londoner Ölbergdarstellung befindet sich im Felsen, auf dem Christus kniet, eine schemenhafte, liegende Gestalt – ein Hinweis einerseits auf die in ›steinernem‹ Schlaf daliegenden Jünger, andererseits auf den Umstand, dass der Körper des Erlösers bald in den Zustand leblos-›steinerner‹ Materie übergehen wird.

³⁶ Adolf Max Vogt, Grünewalds Sebastianstafel und das Sebastiansthema in der Renaissance. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 18, 1958, S. 172–176, besonders S. 173.

³⁷ Michael Kubovy, The psychology of perspective and Renaissance art, Cambridge/London/New York u. a. 1986.

³⁸ Ebd., S. II–14.

³⁹ Ebd., S. 10–11. Leon Battista Alberti, On Painting and On Sculpture. The latin texts of ›De Pictura‹ and ›De Statua‹, hrg. u. ins Englische übers. von Cecil Grayson, London 1972, S. 58–59 (De Pictura/On Painting, Paragraph 23).

⁴⁰ Wir bezweifeln zwar, dass Mantegna sich mit der Pfeilmethapher auf Alberti bezieht, nicht aber, dass er das in mancher anderer Hinsicht tut.

⁴¹ Ebd., S. 14 (Zitat der Passage in Englisch).

⁴² Zu diesem Topos: Lance K. Donaldson-Evans, Love's fatal glance: a Study of Eye Imagery in the poets of the ›Ecole Lyonnaise‹, Mississippi 1980, S. 9–48.

⁴³ Dieser Aspekt der Blendung (und hier zudem auch der der Perspektive) fehlt auch bei einem weiteren, von Leonardo da Vinci stammenden Text, den Kubovy im Zusammenhang mit Mantegnas Pfeil-Darstellung bezieht: vgl. Kubovy 1986 (wie Anm. 37), S. 14–15.

⁴⁴ Voraussetzung für das Funktionieren dieses metaphorischen Dispositivs ist, dass Mantegna Laube und Palast parallel resp. orthogonal zur Bildebene anordnet (womit Flucht- und Augenpunkt zusammenfallen) und den Betrachter in (oder nahe bei) der Mittelachse des Palastes platziert (so dass die Sehstrahlen ›durch‹ diesen laufen).

⁴⁵ Zum Thema der Bildertheologie, stellvertretend für andere Literatur: Christian Hecht, Das Christusbild am Bronzetur. Zum byzantinischen Bilderstreit und zum theologischen Bildbegriff. In: Karl Möseneder (Hrg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Frankfurt a. M. 1997, S. 1–25.

⁴⁶ Legenda Aurea ⁴1963 (wie Anm. 34), S. 543.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vielleicht ist in diesem Zusammenhang – »Identifikation« des Malers mit einem durch Köpfen getöteten Heiligen – signifikant, dass sich in der Grabkapelle Mantegnas gleich drei Köpfungsszenen befinden. Im 16. Jahrhundert haben sich Caravaggio und Allori als Geköpfte gesehen (vgl. dazu: Eduard Hüttinger, Künstlerhaus und Künstlerkultur. In: Eduard Hüttinger (Hrg.), Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985, S. 44–45), wobei die Imitatio hier deshalb eindeutig ist, weil die Dargestellten porträthafte Züge tragen. Ob auch der Christophorus der Ovetarifresken die Züge Mantegnas aufwies? Man wird das nie verifizieren können, weil der Heilige im Original zerstört ist. Wir denken aber doch eher, dass das nicht der Fall war: der Sebastian des Wiener Bildes, welches eine vergleichbare kunstreflexive Struktur hat wie das Christophorusfresko, hat keine Ähnlichkeit mit dem Maler. Dagegen ist eine solche beim Pariser Sebastian (und übrigens auch beim Mailänder ›Cristo in scurto‹) zumindest nicht ganz ausgeschlossen. Auf der Basis eines Vergleichs mit dem Giganten-Selbstporträt in der Ovetarikapelle hat Antoinette Roesler-Friedenthal die überzeugende These aufgestellt, dass der in Dürers Federzeichnung (Hamburger Kunsthalle) überlieferte Mantegneske Orpheus die Züge des Malers trage. Vgl. Antoinette Roesler-Friedenthal, Ein Porträt Andrea Mantegnas als Alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen. In: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Bd. 31, 1996, S. 149–185.

⁴⁹ Das Nebeneinander von Kopf und Fuß findet man – in Form von Skulpturfragmenten – auch in dem (wohl in kurzem Zeitabstand zum Christophorusfresko entstandenen) Wiener Sebastian; und auch dort besteht ein Zusammenhang mit dem Element der Säule.

⁵⁰ In der schräg gegenüber situierten Jakobsruher ist der Heilige so situiert, dass sein Kopf aus der Bildebene herauszuragen scheint: die Bildfläche schneidet den Kopf gleichsam ab und nimmt so die bevorstehende Köpfung vorweg. Zum guilotineartigen Hinrichtungsdispositiv, der ›mannaia‹: Daniel Arasse, Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris 1992, S. 104–106.