

Andreas Hauser

Andrea Mantegnas »Parnass«

Ein Programmbild orphischen Künstlertums

Andrea Mantegnas sogenannter *Parnass*¹, gemalt 1495/97 für das »Studiolo« Isabella d'Estes im Mantuaner Kastell, ist Gegenstand widersprüchlichster Deutungen geworden (*Abb. 1* und *Farbtafel*).² Erika Tietze-Conrat sah in ihm eine »höfische Allegorie der Renaissance«, in welcher sich Isabella und ihr Gatte Francesco II. Gonzaga in Gestalt der Liebesgöttin und des Kriegsgottes präsentieren.³ Edgar Wind dagegen betrachtete das Gemälde als Darstellung der Homer-Ovidischen Geschichte vom Ehebruch der Venus mit Mars; im Gegensatz zum Pallasbild, wo »die Strenge der Virtus« herrsche, komme hier »die Frivolität der Lust« zum Zug.⁴ Einig waren sich Wind und Tietze nur in dem einem Punkt, daß der (erst 1800 nachweisbare) Bildtitel⁵ nicht zutrefte.⁶ 1977 hat dann aber Elisabeth Schröter darauf aufmerksam gemacht, daß der Berg rechts außen mit seinen zwei Gipfeln der überlieferten Form des »Parnassus biceps« entspricht (*Abb. 2*).⁷ Für sie steht Mantegnas Parnassdarstellung im Zeichen der Herrscher-Panegyrik; Apoll spielt den Musen zum Tanz auf, um Mars-Francesco und Venus-Isabella dafür zu loben, daß sie Frieden und Harmonie stiften. Andererseits hat Ernst Gombrich daran erinnert, daß aus der Verbindung der Göttin der Liebe mit dem Kriegsgott die Tochter »Harmonia« hervorgegangen ist; diese erscheint hier in Gestalt der Musen.⁸

Nun besteht das Kernmotiv der Parnassikonographie darin, daß Apoll dem Dichter mittels Musikklangen die Fähigkeit vermittelt, die himmlische Harmonie zu erkennen und wiederzugeben. Der Dichter wird so als ein apollinischer »vates« (Seher) qualifiziert; in Form von Gleichnissen verkündet er göttliche Wahrheiten. Deshalb verdient er dieselbe Wertschätzung wie der Theologe.⁹ In Mantegnas Parnass aber ist, so scheint es, die Figur des Parnassdichters gar nicht vorhanden. Der Maler hätte, wenn die gängige Deutung des Bildes zutrifft, nicht die Inspiration des Dichters, sondern das Mäzenatentum in den Mittelpunkt gestellt. Die Tatsache, daß sein Parnass bis heute im Schatten desjenigen von Raffael geblieben ist, wäre gerechtfertigt; man müßte sein Werk als einen »uneigentlichen« Parnass bezeichnen.¹⁰ Wir meinen indessen, daß es in Mantegnas Bild eine besonders schöne und tie-

fe Formulierung der Parnass-Idee zu entdecken gibt.

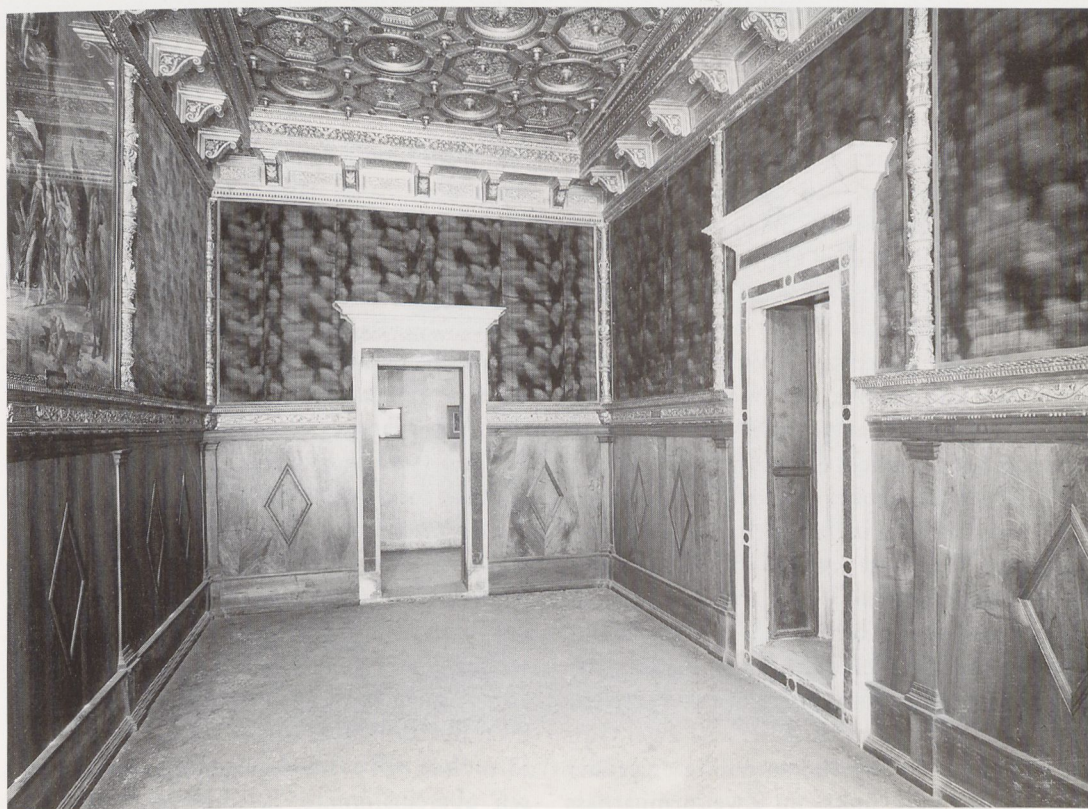
Wo ist der Parnass?

Wenn Mantegnas Bild eine Parnassdarstellung ist – warum ist dann der Parnassberg selber eine so nebensächliche Erscheinung? Viel imposanter als der zweigipflige Berg rechts ist ja der düstere Berg links, in dessen Innerem sich ein »lodernder« Vulkan¹¹ befindet und der sich in Form eines Felsbogens in die Bildmitte hinein fortsetzt. Da kann etwas nicht stimmen. Die Landschaftsbühne erscheint in einem anderen Licht, wenn man eine Zeichnung in einer zwischen 1334 und 1339 entstandenen Abschrift von Paolino Venetos großer Weltchronik zum Vergleich bezieht.¹² In Form von Kreisen, die mythologische Figuren enthalten, sind hier die vier Elemente dargestellt (*Abb. 5*). Das Wasser wird durch das Quellroß Pegasus und die Musen repräsentiert. Unterhalb dieses Wasserkreises schwebt nun, gleichsam als Anhängsel, ein

bergiges Gebilde, das als »mo[n]s parnas[sus]« beschriftet ist (*Abb. 4*). Es handelt sich um eine breite Felscholle, aus der seitlich je ein turmartiges Horn und in der Mitte ein Hügelchen aufsteigen. Der eine Turm ist als »Citeron«, der andere als »Elico« bezeichnet.¹³ Der Helikon ist in der Antike der klassische Musen-, Pegasus- und Dichterberg; er ist hier (auf der Basis einer spätantiken Überlieferung) dem Parnass einverleibt worden. Auch der Kithairon ist ein Import: es handelt sich um einen dem Dionysos heiligen Berg im Grenzgebiet zwischen Attika, Megaris und Böothien. Man hat ihn mit dem Parnass verbunden, weil dieser ursprünglich dem Dionysos gehörte.¹⁴

Die Ähnlichkeit von Mantegnas Landschaftsbühne mit der mittelalterlichen Parnassdarstellung ist frappant: hier wie dort haben wir eine Plattform mit seitlich aufragenden »Türmen« und einer mittleren Erhöhung vor uns. Es ist unwahrscheinlich, daß diese formale Verwandtschaft auf Zufall beruht; man muß annehmen, daß Mantegna von dieser Darstel-

1 *Isabella d'Estes zweites Studiolo in der Corte Vecchia, bezogen 1522, mit Rekonstruktion der einstigen Gemälde-Ausstattung. Mantua, Palazzo Ducale*





Andrea Mantegna, *Parnass*, 1495–1497, *Tempera auf Leinwand*, 159 : 192 cm. Paris, *Musée du Louvre*

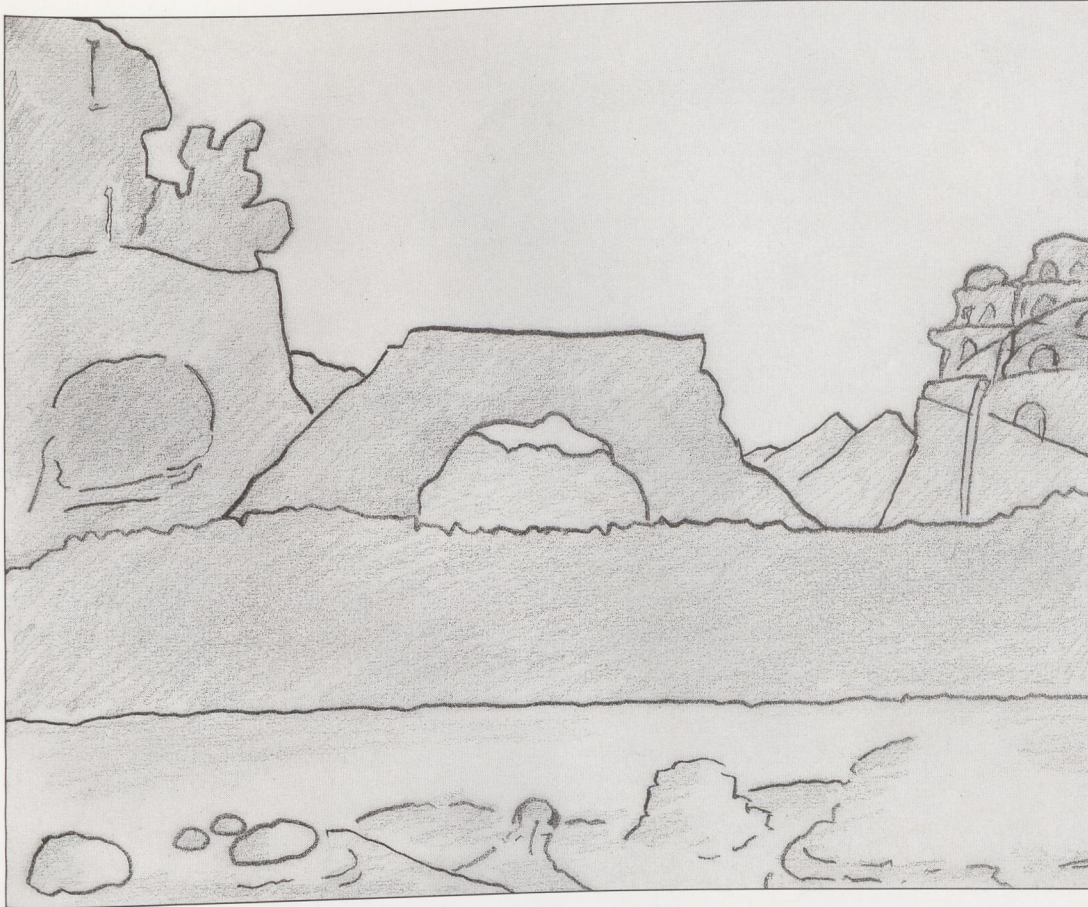
lung (oder von einer Kopie davon) ausgegangen ist.¹⁵ Heißt das, daß die gesamte Bühne den Parnass formiert, daß die beiden seitlichen Bergtürme als die beiden Gipfel des Berges gemeint sind?¹⁶ Tatsächlich ließe sich der vulkanische Berg links gut als der bacchische Kithairon-Gipfel verstehen – Vulkan gehört ja gleichsam zur Familie des Weingottes. Und der Maler hat denn auch diese Verwandtschaft hervorgehoben, indem er neben dem Kopf des Feuergottes ein großes Bündel Trauben plazierte. Daß sich in der Weltchronik-Zeichnung der Kithairon rechts befindet, ist kein Problem; in anderen, vergleichbaren Darstellungen sind die Seiten ebenfalls vertauscht.¹⁷ Demnach müßte der Berg hinter Pegasus der helikonische Gipfel sein. Aber wenn das so gemeint ist, dürfte er nicht seinerseits zwei Gipfel aufweisen.¹⁸ Und zudem müßte er größer sein als der Berg links: im Zweiturmpannass

der Weltchronik ist nämlich der Helikon-Bereich dem Apoll zugeordnet, und dieser ist natürlich bedeutender als Bacchus. Endlich ist zu bedenken, daß kurz vor der Entstehung von Mantegnas Bild die spätantike Parnassbeschreibung, die dem Zweiturmchema als Basis diente, ins Kreuzfeuer humanistisch-philologischer Kritik geraten war; mit Berufung auf antike Autoritäten – vor allem den Geographen Strabon – wies man nach, daß Parnass und Helikon zwei verschiedene Berge waren.¹⁹

Der zweigipflige Berg hinter Pegasus kann also nicht der Helikon-Gipfel des Parnass sein. Andererseits ist die Ähnlichkeit von Mantegnas Bühne mit dem Zweiturm-Modell unübersehbar. Das Problem löst sich, wenn man davon ausgeht, daß Mantegna das alte Schema zwar übernommen, es aber inhaltlich so umgeformt hat, daß es mit den neuesten Erkenntnissen übereinstimmte. Strabon beschreibt den



2 Jörg Breu d. J., *Pegasus und Musen am Fuß des doppelgipfligen Parnass*, 2. Viertel 16. Jh., *Holzchnitt* (benutzt als Titelillustration und Buchdruckeremblem)



3 Umzeichnung nach Mantegnas Parnass: links der Parnass-, rechts der Helikonberg, in der Mitte Felsbogen mit Durchblick auf die Landschaft Phokis

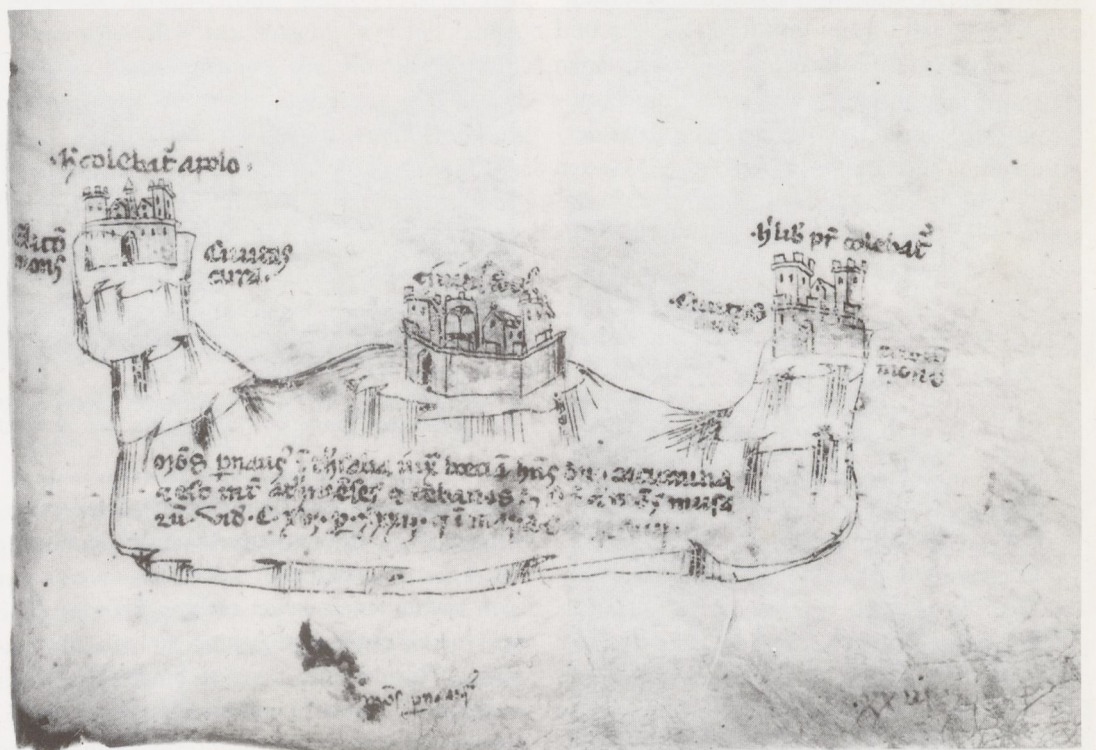
Helikon als eigenständigen Berg, sagt aber von ihm, daß er in der Nähe des Parnasses stehe und diesem in Umfang und Höhe ähnlich sei.²⁰ Der Berg, den Mantegna an die Stelle setzt, wo sich im Zweiturmschema der Helikon-Gipfel erhebt, entspricht dieser Beschreibung – er ist etwas in den Hintergrund gerückt und so als ein im Verhältnis zur Restbühne eigenständiges Gebilde erkennbar. Wenn der Maler seinen Helikon mit zwei Gipfeln ausstattet, dann um deutlich zu machen, daß es sich nicht um einen Teil des Parnass, sondern um einen Bruderberg von diesem handelt. Ist der Berg rechts der Helikon (als autonomer Berg), dann ist der vulkanische Felsturm links nicht wie bisher angenommen ein parnass-fremder Berg (zum Beispiel der Ätna) und auch nicht der Kithairon-Gipfel des Parnass, sondern – zusammen mit dem Felsbogen-Vorgebirge – der Parnass als Ganzes. Zu dieser Deutung paßt, daß auch der Feuerberg zwei Gipfel aufweist (wobei es sich beim einen um eine rezente vulkanische Gesteinsbildung handelt) und daß der apollinische Leierspieler an seinem Fuß plaziert ist (Abb. 3).

Geht man von der Hypothese aus, daß Mantegna das Schema Paolino Venetos in der dargelegten Weise »verwissenschaftlicht« hat, werden auch noch weitere Elemente der Naturbühne identifizierbar: die im Felsbogen erscheinende ferne Landschaft, die zu ihr gehörige Hafenstadt und die beiden respektive oberhalb von Vulkan respektive oberhalb von Pegasus niederfallen. Wenn die beiden

Berge Parnass und Helikon sind, muß es sich bei der vulkanischen Quelle um Kastalia handeln, bei der zweiten, als kalter Bergbach charakterisierten um die zum Helikon gehörige Hippukrene. Um die Landschaft und die Stadt zu bestimmen, muß man nochmals auf Paolino Venetos Parnassschema zurückkommen. Auf den drei Gipfeln steht je eine abbreviaturhaft

dargestellte Stadt: auf dem Kithairon-Gipfel »Nisa«, auf dem Helikon-Gipfel »Cira« und auf dem zentralen Hügel eine »civitas focus«.²¹ Phokis ist in Wirklichkeit gar keine Stadt, sondern die Landschaft, in welcher der Parnass liegt. Mantegna korrigiert deshalb die mittelalterliche Darstellung, indem er den Hügel in ein Tor verwandelt und in der Öffnung eine Landschaft situiert – eben diejenige von Phokis. Was Cirra betrifft, so handelt es sich in Wirklichkeit nicht um eine Berg-, sondern um eine in der Nähe des Parnass gelegene Hafenstadt. Und als solche erscheint sie denn auch in Mantegnas Gemälde; der Bezug zum Wasserberg Helikon bleibt insofern gewahrt, als die Stadt auf der rechten Seite der Fensterlandschaft plaziert ist. Nysa galt als Geburtsort des Dionysos; verschiedene Städte identifizierten sich damit, keine lag beim Parnass.²² Deshalb erscheint es im Bild nur in Form einer pittoresken Hügelarchitektur, deren »bacchisches« Rundtor²³ an die Höhle Vulkans erinnert.

Mit der vorgelegten Deutung scheint alles aufzugehen. Nun bezeichnet aber ein zeitgenössisches Gedicht den Berg Vulkans als Ätna²⁴ – wie kann er dann der Parnass sein? Später wird sich zeigen, daß der Maler in diesem Bild unterschiedliche mythologische Gestalten zu einer Mischfigur kombiniert. Es ist denkbar, daß er daselbe mit geographischen Gebilden tut; wir hätten demnach einen Parnass mit Zügen des Ätna vor uns. Eine andere Frage aber bietet größere Schwierigkeiten. Wenn der über dem apollinischen Kytharoden aufsteigende Vulkanberg wirklich der Parnass ist, dann hätte Mantegna das Bacchische und das Apollinische, die üblicherweise Gegenpole bilden, in engste Verbindung gebracht. Die Vorstellung,



4 Detail aus 5: Das Parnassgebirge mit dem Helikon-Gipfel (links: »Elico mons«) und dem Kithairongipfel (rechts: »cithairon mons«)

daß Dionysisches und Apollinisches dialektisch verschlungen sind, ist uns zwar geläufig, aber aus dem 19. Jahrhundert. Ist Mantegna etwa ein Nietzsche der Renaissance? Da bedankt sich der kritische Leser. Die These, daß der vulkanisch-bacchische Berg den Parnass darstelle, scheint fürs Erste ganz absurd. Wir wollen später auf sie zurückkommen.

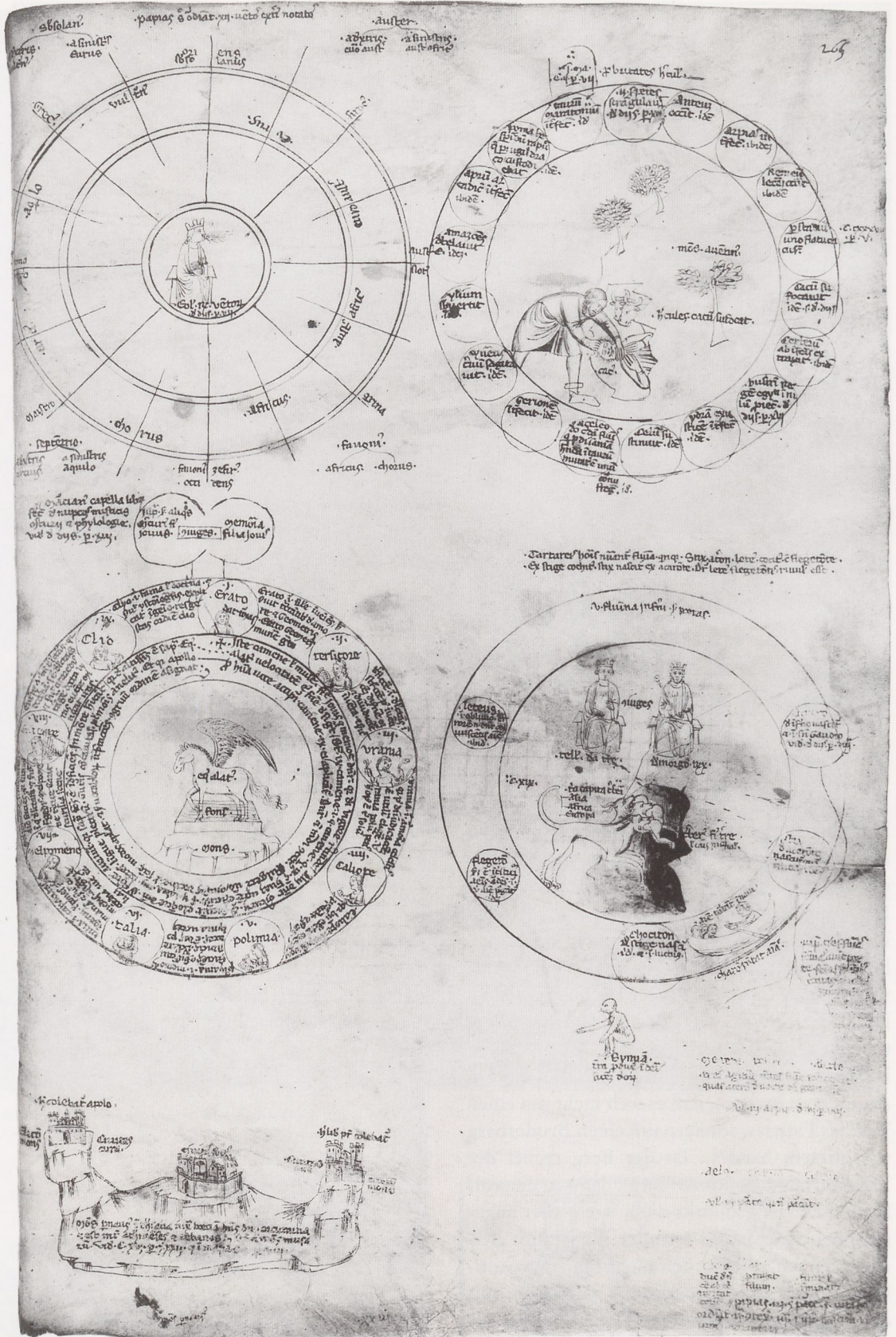
Sphärenharmonie-Tanz

Mantegnas Werk enthält nur wenige Tanzfiguren. Dafür hat er mit dem *Parnass* eines der eindrucklichsten Tanzbilder der ganzen Renaissance geschaffen.

Schon Blum hat festgestellt, daß wir keine Momentaufnahme aus einem sich fortbewegenden Zug von Tänzerinnen vor uns haben, sondern ein Nebeneinander von verschiedenen Bewegungstypen.²⁵ Analysiert man die Arm- und Bänder-Verkettungen müßte man den Reigen als S-förmigen, von der blau gekleideten Muse angeführten und mit den beiden Musen links eine Kehre vollziehenden beschreiben. Aber die zwei äußersten Tänzerinnen sind so aufeinander gelegt, daß sie eine janusköpfige Doppelfigur formieren, in welcher sich die gegensätzlichen Bewegungen neutralisieren. Das vorherrschende Muster beim Reigen ist das eines quer durch das Bild laufenden Frieses. Es ist nicht verwunderlich, daß man das Bild als Exempel für jenen Mangel an Zentralisierung benutzt hat, welche die oberitalienische von der römisch-florentinischen Kunst unterscheidet.²⁶

Von einem »unendlichen Rapport«²⁷ kann man allerdings nur sprechen, wenn man unbeachtet läßt, wie fest die Figuren mit der Landschaftszenerie verknüpft sind. Die Naturbühne ist triptychal organisiert; der Felsbogen und die flankierenden Bergtürme formieren einen zentralen Hauptbereich und zwei Flügelkompartimente. Der Maler hat den Musenfries derart disponiert, daß die »Doppelmuse« vor den dunklen Vulkanberg zu stehen kommt. So gesehen fungiert sie – wie rechts der Pegasus – als »Seitenflügel«-Figur. Innerhalb der Musen, welche in den zentralen Felsbogen eingeschrieben sind, ergibt sich sodann eine Binnenteilung in dem Sinn, daß sich je zwei Tänzerinnen vor dunklem Felsen, die drei zentralen aber vor der Bogen-Öffnung befinden.²⁸ Ein bloßer Zufall oder bestenfalls kompositorisch-ästhetisches Kalkül?

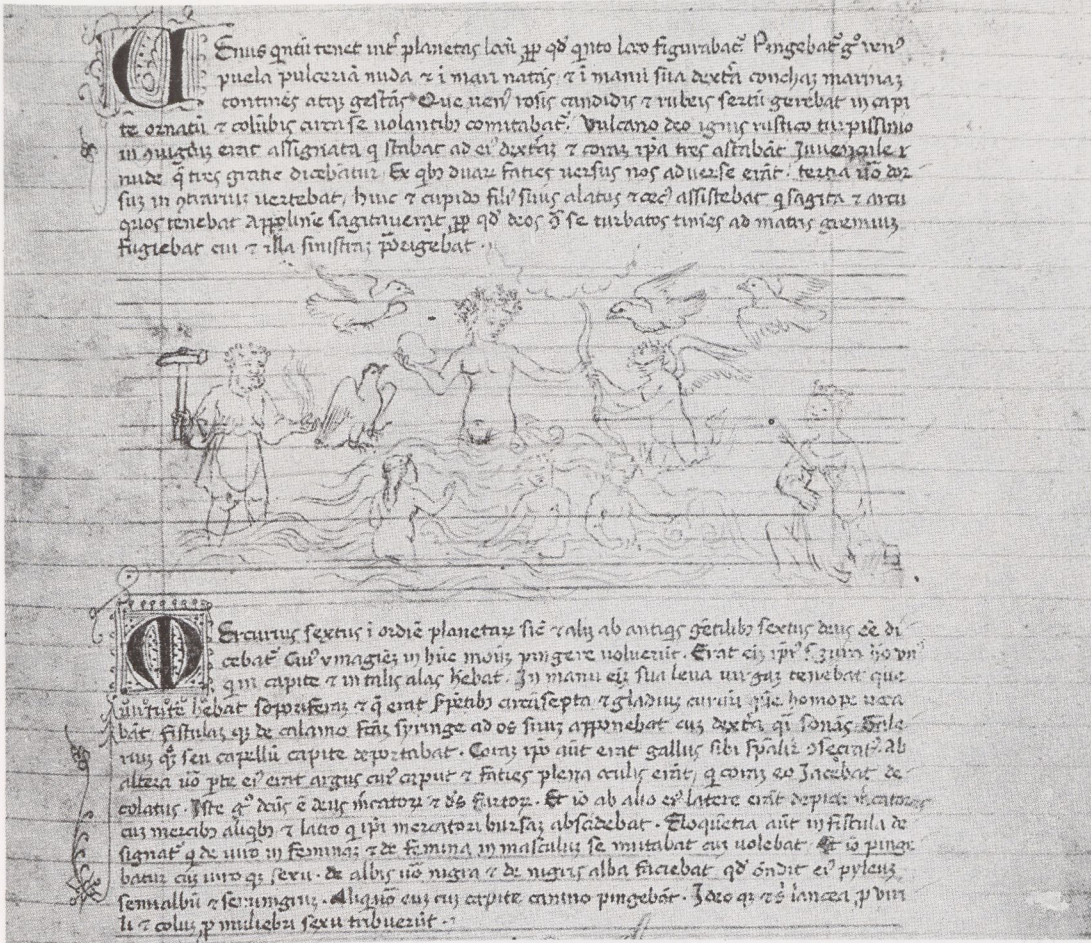
Daß mehr dahinter steckt, erkennt man, wenn man die drei vor der Landschaft situierten Figuren für sich betrachtet: sie sehen aus wie die drei Grazien (*Abb. 8*). Nicht wie jene der bekannten hellenistischen Gruppe mit der zentralen Rückenfigur, wohl aber wie die der Venus-Zeichnung im Codex Reginensis (*Abb. 6*): dort ist die Grazie links als Rückenfigur gegeben, während die mittlere aus dem



5 Neapolitanisch, Die vier Elemente. Zeichnung in einer Abschrift von Paolino Venetos Weltchronik, 1334/1339, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. lat. 1960, fol. 265 r.

Bild heraus und die dritte schräg nach rechts blicken.²⁹ Zu den Grazien (in ihrer Bedeutung als Freundschaft) paßt auch der Gestus der sich verbindenden »zwei rechten Hände«.³⁰ So wie man Hermes und Athena zu einer Hermathena, Hermes und Eros zu einem Hermeros verbinden konnte³¹, sind hier Musen und Grazien miteinander verschmolzen. Beide stehen für Harmonie und Concordia³²; man darf deshalb annehmen, daß die Vorstellung von Har-

monie in diesen Figuren ihre intensivste Ausprägung findet. Daß das so ist, wird deutlich, wenn man die flankierenden Paare mit in Betracht zieht und wenn man davon ausgeht, daß die in der vorderen Reihe befindlichen Figuren als Hauptakteure gedacht sind. Die »graziösen« Bewegungen der beiden Frauen, die sich die rechten Hände geben, vermitteln zwischen dem ungestümen Rennen der Muse rechts außen und dem abgehobenen »Schweben«



6 Libellus de deorum imagibibus, Venus, um 1420, Rom, Biblioteca Vaticana, Ms. Reginensis lat., fol. 2 r.

geht anders vor. Er plaziert am Kopf der Siebnerreihe (hier links statt oben) nicht bloß eine, sondern zwei Musen, wobei er diese zu einer Art Doppelfigur verknüpft – so ergibt sich ebenfalls eine Oktav-Ordnung.

Vieles von der antiken Sphärenharmonie-Symbolik ist in die christliche Himmelsvorstellung eingegangen; die Engel traten gleichsam das Erbe der Musen an.³⁹ Wenn die Engel um Christus und/oder Maria herum einen Kreisreigen tanzen, realisieren sie sogar etwas, was den Musen der Antike in der bildenden Kunst verwehrt blieb – den Nachvollzug der harmonischen Bewegungen, welche die Planeten um Sol vollzogen. Mantegna selber hat in den Fresken der Paduaner Ovetarikapelle musizierende und tanzende Engel geschaffen, bei welchem man den Eindruck hat, sie seien von den Strahlen der zum Himmel auffahrenden »solaren« Maria bewegt. Die dort benutzte Formel – eine himmlische Frauengestalt über tanzenden Figuren – verwendet er jetzt erneut für den Parnass, wobei er an die Stelle Marias eine Venus setzt. Diese eignet sich insofern für eine solche Position, als sie als Planetengöttin nebst anderen »Kindern« auch die Tänzer unter sich hat (Abb. 9).⁴⁰ Die Rolle der tanzenden Engel aber übernehmen die Musen. Damit ist die Sphärenharmonie-Symbolik, bereichert um das Motiv des Tanzes,

derjenigen am linken Rand des Felsbogens.³³ Auch farblich ist die Mitte ein Ort des Ausgleichs von Gegensätzen: während die Kleider der äußersten Musen der Felsbogengruppe weiß (farblos) respektive rot (intensivste Far-

be) sind, ist das Kleid der Rückenfigur grün und das ihrer Nachbarin ein »cangiante«, das alle Farben harmonisch in sich vereint.³⁴ Die Abb. 8 illustriert die drei Grazien-Musen, in dieser Abbildung kann man die Farben nicht alle sehen.

Daß die Harmonie in Mantegnas Parnassbild eine Schlüsselrolle spielt, bestätigt sich, wenn man sich klar macht, welche zahlenmäßige Konsequenzen die kompositorische Abtrennung der zwei äußersten Musen hat. Für die in den Felsbogen eingeschriebene Hauptgruppe bleiben so sieben Musen. Diese Zahl findet sich auch an anderen Stellen: sieben Saiten hat die Leier des Sängers, sieben Röhren die am Handgelenk Merkurs hängende Panflöte, und je sieben Edelsteine umfassen die linke und die rechte Seite von Pegasus' Halsband. Natürlich haben wir hier eine Anspielung auf die Sphärenharmonie vor uns, mit welcher die Musen seit alters verknüpft sind.³⁵ Treten die Musen in dieser symbolischen Funktion auf – wie zum Beispiel in Gafurius' bekanntem, auf Martianus Capella basierendem Holzschnitt³⁶ – werden sieben der Göttinnen je einem der Planeten zugeordnet, Urania aber dem Sternenhimmel. Sie fungiert als Vertreterin einer höchsten, übergeordneten Harmonie³⁷ und ergänzt die Siebenzahl der Planeten zur Oktave. Die überzählige neunte Muse erscheint am entgegengesetzten Ende der Siebnerreihe, als Vertreterin der stummen Erde.³⁸ Mantegna

8 Detail aus Mantegnas Parnass: die drei Grazien-Musen und ihre »Mutter« Venus



7 Oberitalienisch, Miniatur zu Inferno II von Dantes Divina Commedia: Apoll, Musen, Dante, Vergil und Beatrice, um 1400. Florenz, Biblioteca nazionale, Ms. Banco Rari 39 (Magl. I. 29), fol. 8r.



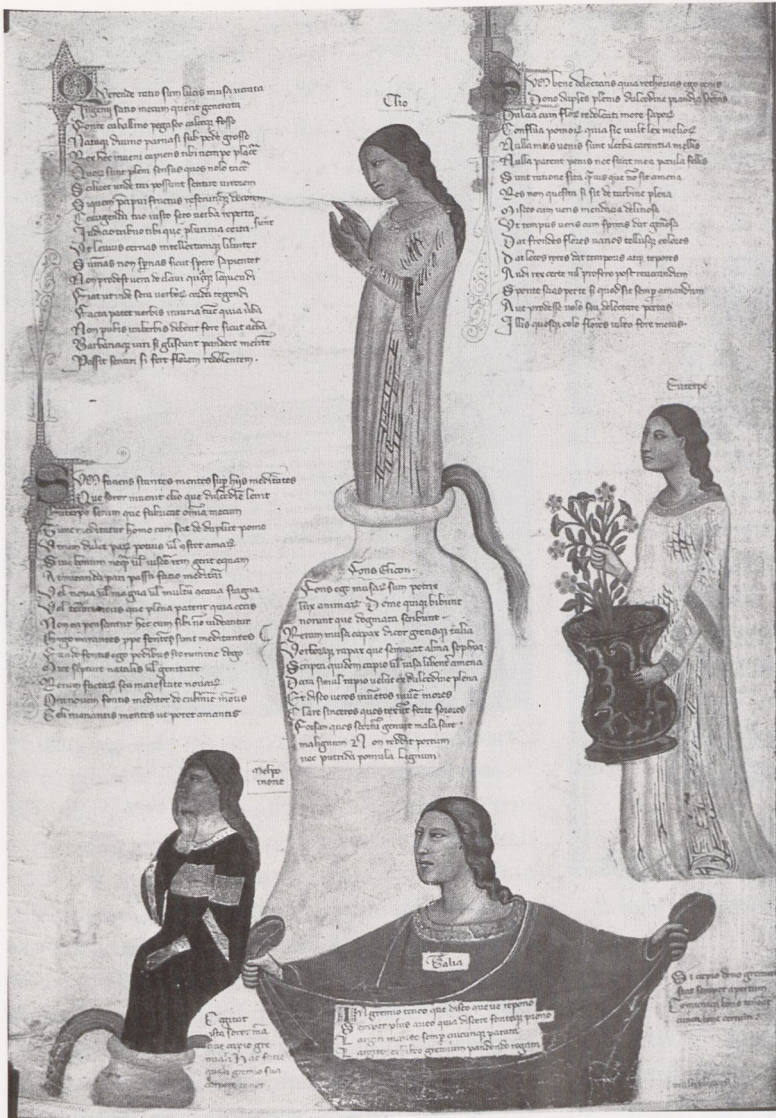
9 Die Planetengöttin Venus und ihre Kinder: Tänzer und Musikanten, Deutsch, um 1445. Kassel, Universitätsbibliothek, 2o Ms. Astron. 1.

wieder zu ihren ursprünglichen Vertreterinnen gelangt.

Mantegna ist nicht der Erste, der das Motiv der tanzenden Engel für die Musen benutzt. Um 1400 läßt ein oberitalienischer Dante-Illustrator die Musen einen Kreisreigen um den fiedelnden Apoll formen (Abb. 7).⁴¹ Der Bezug zur marianischen Ikonographie ist hier deshalb deutlich, weil die Gottesmutter rechts oben in einer Wolke erscheint. Dasselbe Kreisreigen-Motiv findet sich auch in der um 1420 entstandenen Illustration des Apoll-Textes im Codex Reginensis; obwohl der Text suggeriert, daß die Musen um Apoll herum tanzen⁴², hat der Zeichner sie auf die Seite geschoben und ihnen einen Lorbeerbaum als Kreiszentrum gegeben. Tanzende Musen findet man erneut in einem 1475 in Pesaro veranstalteten Hochzeitsfestspiel. Neben Planetengöttertrionfi umfaßte es auch einen der »Santa Poesia«.⁴³ Im Zug, der ihren Wagen begleitete, trugen drei Mädchen einen aus Zucker gefertigten Parnassberg; auf diesem waren ein musizierender Apoll und ein »ballo delle nove muse« zu sehen.⁴⁴ Die Figurenkonstellation ist ähnlich wie bei der oben erwähnten Dante-Illustration, nur findet sich an Stelle der Muttergottes eine Poesia. Wohl vom Festprogramm angeregt entstand später in der Bibliothek der Pico in Mirandola ein weiterer trionfo der Poesia mit tanzenden Musen, als Teil einer Freskenausstattung, die eine große Anzahl von Dichtern aller Zeiten versammelte. Mit den Musen zusammen tanzte auch ein Jüngling: Apoll oder Bacchus.⁴⁵ Das von Cosmè Tura geschaffene Fresko ist verloren; Züge von ihm dürften in dem Baldassare Peruzzi zugeschriebenen Gemälde mit dem Tanz Apolls und der Musen (Florenz, Palazzo Pitti) erhalten sein (Abb. 10).⁴⁶



10 Baldassare Peruzzi (Zuschreibung), Reigen Apolls und der Musen, wohl um 1520–1530. Öl auf Holz, 35 : 78,5 cm. Florenz, Palazzo Pitti



11 *Musen als personifizierte Wasser: Klio und Melpomene »quellen« aus Krügen – Neapolitanisch, Musen Klio, Euterpe, Melpomene und Talia, aus einer Prachthandschrift mit Lobgedicht für König Robert von Anjou, zwischen 1334 und 1443. London, British Library, Ms. Royal 6.E. IX, fol. 29 v.*

weise auch den Musen. Diese stehen unter Frivolitätsverdacht. Boethius hatte zwischen tugendhaft-philosophischen und schlechten Musen unterschieden; die letzteren werden von Philosophia als »scaenica meretriculas« beschimpft und davongejagt.⁴⁸ In der spanischen Kapelle in Santa Maria Novella ist dem bewegten Tanz der Lasterhaften der gemessen-ruhige der Seligen gegenübergestellt.⁴⁹ Treten die Musen in Verbindung mit einer Venus auf, ist die Gefahr, daß der Tanz als Ausdruck von Frivolität empfunden wird, besonders groß. Wenn Mantegna es dennoch wagt, Mäнадentanzmotive zu verwenden und entblößte Glieder zu zeigen, muß das einen besonderen Grund haben.

Wir finden ihn, wenn wir die Wasserverhältnisse im Bild analysieren. Im allgemeinen hat man den Wasserfall hinter Pegasus und das Gewässer vorn in der Bildmitte als Musenquellen identifiziert. Bei den »blauen Quellwassern«, welche in der Nähe von Pegasus' Hufen zwischen den Felsen flößen⁵⁰, handle es sich um Hippukrene, die das Roß aus dem Felsen gestampft habe.⁵¹ Nun ist zwar tatsächlich Quellwasser vorhanden, aber es entspringt nicht beim Roßhuf, sondern unterhalb des Fußes der mittleren Muse, in Form eines feinstrahligen Erdquells. Und beim dunkelgrünen Wasser, in das dieser Strahl fällt, dürfte es sich nicht um einen Quellbach handeln, sondern um das Teilstück eines stehenden unterirdischen Gewässers. Diese Erscheinung entspricht nicht gerade der Vorstellung von einem inspirierenden Musenquell. Imposanter wirkt die silberhelle Kaskade rechts außen, aber auch sie ist eine periphere Erscheinung, und erst recht gilt das für die vulkanische Quelle links. In einem Bild, in welchem die größte aller Figuren das Quellroß Pegasus ist, darf man doch wohl erwarten, daß die Musenquelle in einer eindrucklicheren und zentraleren Form erscheint! In einem Cassone-Bild zum Beispiel hat sie, obwohl Pegasus nur durch ein fama-Figür-

Musentanz – Musenbrunnen

Peruzzis Bild ist nach Mantegnas Parnassbild entstanden, und es ist offensichtlich, daß es nicht nur dem verlorenen Fresko Turas, sondern auch ihm verpflichtet ist – von ihm dürften die schwungvollen Tanzmotive stammen. Mantegna hat für zwei der Musen – für diejenige rechts und für die sich drehende Rückenfigur – antike Mäнадenformeln verwendet.⁴⁷ Die Figuren links sind zwar als »ruhender«

Gegenpol zur vorstürmenden Muse rechts außen konzipiert, aber auch bei ihnen erzeugen der flatternde Gewandstoff und die entblößten Beine den Eindruck von Bewegtheit. Diese Dynamik hebt sich drastisch von den älteren Musentanz-Darstellungen ab. In ihnen ist der Tanz ausgesprochen statisch-gemessen; der Illustrator des Festspiel-Tanzes von Pesaro deutet das Tanzen nur noch gerade knapp an. Diese Zurückhaltung ist kein Zufall. Was den Engeln erlaubt ist, ziemt nicht notwendiger-

12 *Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta, Apoll, Musen und Dichter (Petrarca) vor Parnass, Cassonebild, wohl letztes Drittel 15. Jh. The Detroit Institute of Arts*





13 Brunnen mit Nymphenrelief in Venustempel, Holzschnitt in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499

chen vertreten ist, die Gestalt eines monumentalen Brunnens (Abb. 12).

Wo also ist die eigentliche Musenquelle? Direkt vor unseren Augen. Sie ist im Parnassbild eine personifizierte; es sind die Musen selber,

die mit ihrem Tanz das fließende Wasser darstellen (vgl. Abb. 11). Wenn eine Inventar-Bildbeschreibung von 1542 von tanzenden Nymphen sprach, war das keineswegs, wie es scheinen mochte, Ausdruck von Flüchtigkeit.⁵²

Mantegna verwendet ein poetisch-metaphorisches Verfahren, das man sonst vor allem an Brunnen antrifft. Wenn bei diesen tanzende Figuren auf der Wandung angebracht sind, versteht man sofort, daß sie das im Brunnen befindliche Wasser repräsentieren. Als Beispiel sei ein fiktiver Brunnen aus der *Hypnerotomachia Poliphili* beigezogen (Abb. 13).⁵³ Er gehört zum Szenario des Tempels der »Venus Physioza«. Der zylinderförmige Sodbrunnen ist mit einem Fries von Tänzerinnen geschmückt, die sich an den Händen fassen; die Bogenform der verknüpften Arme formt eine Wellenbewegung. Den Fries selber hat der Zeichner vermutlich nach einem griechisch-antiken Relief mit tanzenden Nymphen gebildet, welcher in humanistischen Kreisen durch eine Zeichnung des Archäologen Ciriaco d'Ancona bekannt war (Abb. 14).⁵⁴ Die friesartige Anordnung der tanzenden Musen im Parnass deutet darauf hin, daß auch Mantegna von dieser Zeichnung ausgegangen ist.⁵⁵ Das ist um so wahrscheinlicher, als hier neun der Tänzerinnen als Musen bezeichnet sind.⁵⁶ Ciriaco hat damit etwas kreiert, was es gar nicht gibt – eine antike Darstellung tanzender Musen. Wir meinen, daß Mantegna angesichts des vermeintlichen Musenreliefs dieselbe Idee gehabt hat wie der Illustrator der *Hypnerotomachia* – die nämlich, diese tanzenden Musen-Nymphen als Repräsentantinnen des Wassers zu benutzen.⁵⁷ Jetzt begreift man auch, weshalb er sich um die Moral der Musen keine Sorgen zu machen braucht; den Nymphen legt man es nicht als Unsittlichkeit aus, wenn sie tanzen.



14 Ciriaco d'Ancona, Zeichnung nach vermeintlichem Musenrelief in Samothrake. Kopie. Bodleian Library, University of Oxford, Ms. Lat. misc. d. 85, fols. 137 v, 138 r, 138 v.



15 Giancristoforo Romano, Marmorondo der Portagemmea mit Fama-Historia-Klio, vor 1505. Mantua, Palazzo ducale, Grotta

Am deutlichsten wird die Wasser-Metaphorik bei der Muse rechts außen; mit ihrem weißen Kleid und der springenden Bewegung wirkt sie wie eine Fort- und Umsetzung des rechts hinten herabstürzenden Wasserfalls (Abb. 16). Zwischen die Kaskade und die Nymphe schiebt sich nun – gleich einem Gelenk – Pegasus. Der Sprungfuß der Nymphe befindet sich, flächig gesehen, unmittelbar neben dem »weiblichen« Dreieck, das der Schatten zwischen den Oberschenkeln des Pferdes formt.⁵⁸ Offenbar faßt Mantegna das Pferd nicht als Quell-Erstamper, sondern als Quell-»Gebärer« auf; er gibt ihm die Funktion einer Wasserspeierfigur (vgl. Abb. 17). Als Speierfigur ist aber auch Venus gemeint. Sie ist nämlich durch ein ganzes Netz unsichtbarer Linien mit den Mündern der drei realen Quellen verknüpft. Verlängert man die Linie der Felsplattform nach rechts, gelangt man zum Ausguß der Bergkaskade. Verbindet man diesen mit dem Punkt, wo die vulkanische Quelle entspringt, führt die Linie genau durch die Pubes der Venus; und überdies ist diese senkrecht oberhalb der Bodenquelle angeordnet. Die Brustwarzen liegen auf derselben Horizontale wie die untere Öffnung der Felsöse, durch welche sich die vulkanische Quelle links hindurchzwängt. Zieht man endlich vom Austrittsort dieser Quelle eine Linie durch das rechte Auge von Mars, trifft man bei der Venus auf jene Stelle, wo beim Pferd ein Rubin sitzt. Man wird schwerlich behaupten können, das sei alles Zufall. Dagegen wird man mit Recht fragen dürfen, warum der Maler nicht durch einige Linien das Strahlen des Wassers verdeutlicht hat. Aus dem gleichen Grund,

meinen wir, aus dem er die eigentliche Musenquelle nicht als reale, sondern als personifizierte darstellt – um deutlich zu machen, daß es sich um rein geistiges Wasser handelt.⁵⁹

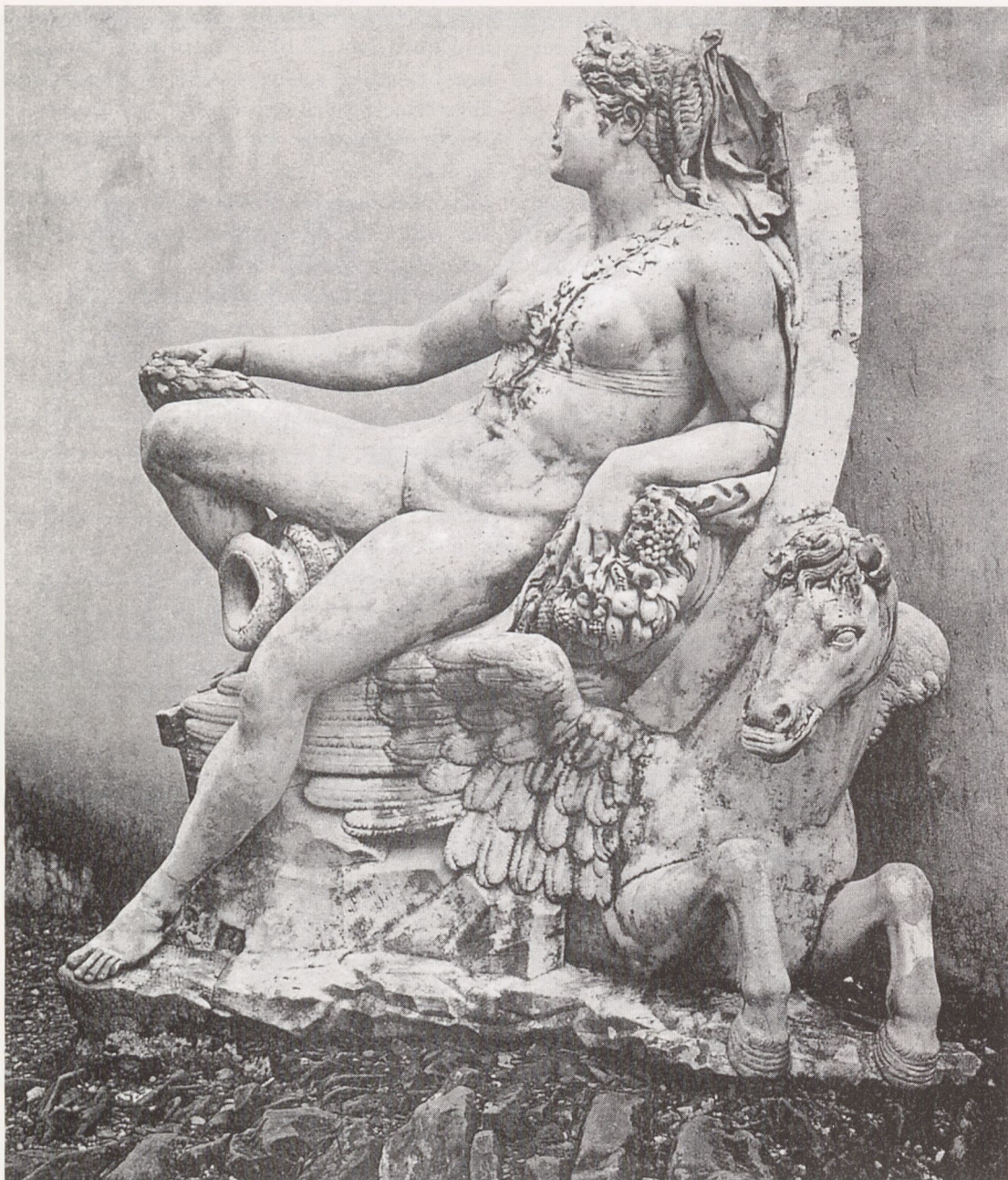
Aus Symmetriegründen wäre eine weitere Speierfigur auch auf der linken Seite zu erwarten. Aber da befinden sich ja bloß Musen. Die Analyse der Sphärenharmonie-Metaphorik hat indessen gezeigt, daß die »Doppelmuse« links außen als eine den anderen übergeordnete Gestalt gemeint ist. Unsere These ist, daß sie als die dritte symbolische Speierfigur zu verstehen ist, daß sie zwischen der vulkanischen Quelle und der roten Nymphe vermittelt, so wie rechts Pegasus zwischen der Kaskade und der weißen Tänzerin. Tatsächlich ist auch die »Doppelmuse« mit Wassersymbolen verknüpft, wenn auch auf sehr verborgene Weise. Der Herd in der Vulkanhöhle ist so über den Köpfen der Musen angeordnet, daß er bei flächiger Lektüre als eine Art Krone wirkt (man denke an das Altarbild von San Zeno, wo die steinerne Scheibe des Marien-

thrones einen zweiten Nimbus formt). Auf und über dem Herd befinden sich Flammen, und beide sind senkrecht über Wassergefäßen angeordnet, sodaß sich ein Symbol für »brennende Flüssigkeit« konstituiert. Mit solchen Gebilden »auf« dem Kopf kann die Doppelmuse durchaus als Vermittlerin zwischen einer Vulkanquelle und einer feuerrot gekleideten Nymphe fungieren.

Man sieht: Mantegnas Parnass ist eine monumentale, natürliche Brunnenanlage – ein gemalter Vorläufer jener dreidimensionalen, aus künstlichen Felsen bestehenden und mit Pegasus-, Musen- und Apollskulpturen bestückten Parnassbrunnen, welche man im 16. Jahrhundert und vor allem im Barock in fürstlichen Parks errichten wird.⁶⁰ Dabei thematisiert Mantegna zugleich die bekannte Vorstellung von der Verbindung von Wasser und Feuer, von Kälte und Hitze. Die dem Pegasus entspringende weiße Nymphe hat die Kälte und Aggressivität der Bergkaskade; die rot gekleidete dagegen die feurige Hitze der Vulkanquelle;



16 Detail aus Mantegnas Parnass: Pegasus als »Gelenk« zwischen Hippokrene-Wasserfall und springender Nymphe (Klio)

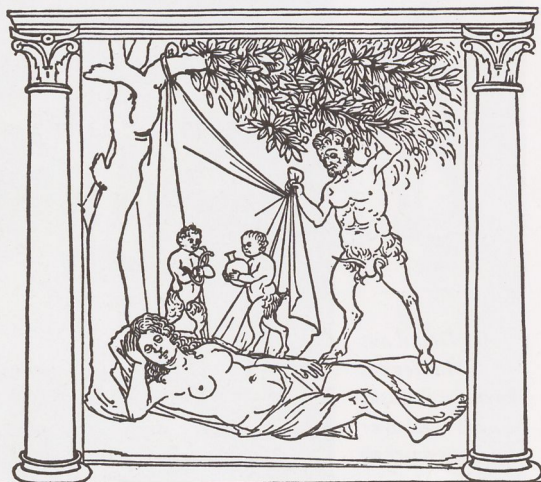


17 Eine parnassische Wasserspeierfigurengruppe: Bartolomeo Ammanati, Pegasus mit Parnass-Quellgöttin, um 1560, Fragment eines für die Sala Grande des Palazzo Vecchio geplanten Brunnens. Florenz, Museo Nazionale

die zentralen Grazien-Musen aber verkörpern temperiertes Wasser.

In vereinfachter Form findet sich diese Idee auch im bekannten Nymphenbrunnen-Holzschnitt der Hypnerotomachia Poliphili (Abb. 18).⁶¹ Die Schlafende ist als »Gebärerin aller Dinge« bezeichnet; demnach handelt es sich um die Venus genetrix.⁶² Wie der Text besagt, tritt aus ihren Brüsten ein heißer und ein kalter Strahl. Nachdem dieses Wasser in einer Schale vermischt und so temperiert worden ist, dient es zur Bewässerung einer Wiese.⁶³ Die Hitze liefert ein erregter Satyr, der hier als Repräsentant des Feuers fungiert.⁶⁴ Er muß die Schlafende mit einem Tuch vor der Sonne schützen.⁶⁵ Wie kann er ihr dann die feurige Hitze vermitteln? Die Idee dürfte sein, daß er das mittels der Augen tut. Nach Auffassung der Zeit handelte es sich beim Liebesblick um einen unsichtbaren Blutstaub, der in den Körper des Gegenübers dringt.⁶⁶ Auch im Parnass

ist der »kalten« Quell-Venus ein Feuerwesen zur Seite gestellt (in diesem Fall Mars), der die Wärme liefert, und auch hier scheint er diese



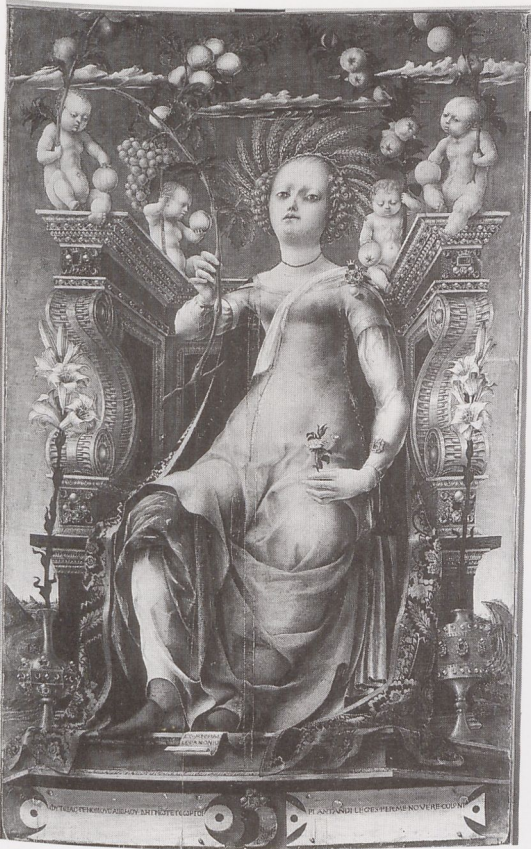
18 Brunnen mit schlafender Nymphe und Satyr, Holzschnitt in Francesco Colonnas Hypnerotomachia Poliphili, 1499

mit einem Liebesblick (also auf unbefleckende Weise) zu vermitteln. Dem Pegasus ist ebenfalls ein Begleiter (nämlich Merkur) zugesellt; dieser scheint das Wasser aber nicht zu temperieren, sondern im Gegenteil abzukühlen und zu beschleunigen.

Die Namen der Musen

Natürlich möchte man auch gerne wissen, wie die Musen, die diesen Brunnen konstituieren, heißen. 1948 hat Edgar Wind einen Versuch unternommen, die Frauen zu identifizieren. Er glaubte, Mantegna sei von einem antiken, schon im Mittelalter viel benutzten Musengedicht ausgegangen, das in der Anthologia Latina und in karolingischen Ausonius-Handschriften überliefert war.⁶⁷ Von Polyhymnia heißt es dort zum Beispiel, daß sie mit zusammengelegten Händen deute und spreche.⁶⁸ Das eben tut nach Wind die Muse rechts außen; ihre rechte Hand formiere zusammen mit der ihrer Begleiterin (Erato, die Muse der Liebesdichtung) einen Penetrationsgestus; mit diesem deuteten die »frivolous damsels« an, was auf dem Felsbogen oben vor sich gehe.⁶⁹ Die vierte Muse von rechts sei Thalia. »Comica lascivo gaudet sermone«, sagt das Musengedicht über sie. Im vorliegenden Fall »reagiere sie mit Vergnügen« auf die anzügliche Pantomime der zwei Musen rechts. In der rot gekleideten Muse, die ihm »auf sublimen Art scheinheilig« vorkommt, vermutete Wind die »süßstimmige« Euterpe, in ihrer Begleiterin, deren Gesicht zu einer tragischen Maske erstarrt sei, Melpomene. Auf ähnliche Weise werden auch die übrigen Musen bestimmt.⁷⁰

Diese spekulative und erotisierende Deutung wurde ungnädig aufgenommen; sie scheint den nachfolgenden Interpreten die Lust auf weitere Identifizierungsversuche genommen zu haben.⁷¹ Man kam zum Schluß, daß eine namentliche Identifizierung gar nicht möglich sei – die Musen seien »alle attributlos dargestellt und gleichartig als Tänzerinnen aufgefaßt«⁷²; sie symbolisierten »die höheren Künste im Allgemeinen«⁷³. Nun stimmt es zwar, daß gegenständliche Attribute wie Musikinstrumente, Himmelsgloben, Bücher, Masken usw. fehlen, aber die Frauen sind durch unterschiedliche Farben, Bewegungstypen, Gestik und Mimik sorgfältig und reich differenziert. Außerdem ist zu bedenken, daß in dem 1501–1502 entstandenen Gegenstück zum Parnass, dem Pallasbild, die allegorischen Gestalten eindeutig als Individuen gemeint sind. Der Garten, der als Schauplatz des Geschehens – einer Psychomachia – dient, ist ein Symbol für das Innere des Menschen; die Figuren repräsentieren geistige, moralische und seelische Eigenschaften. Wenn das Parnassbild ähnlich strukturiert ist wie sein jüngerer Gegenüber, dann wären die Musen als Vertrete-



19 Michele Pannonio, *Muse Talia*, gemalt zwischen 1456 und 1459, wohl für das Studiolo von Belfiore der Este. Budapest, Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum)



20 Ferraresischer Meister, *Tarocchi (E-Serie), Muse Talia*, um 1465, Kupferstich, 17,7 : 9,6 cm.



21 Detail aus Mantegnas Parnass: die Muse (und Grazie) Thalia

rinnen unterschiedlicher geistiger Bewegungen zu verstehen. In diesem Sinn faßt sie, basierend auf Cicero, Fulgentius auf. Er versteht die Musen allegorisch als »doctrinae atque scientiae... modos«⁷⁴, als kognitive und affektive Operationen, die einen Denk- und Kommunikationsvorgang konstituieren.

Bei einigen der Musen ist eine Identifizierung auf der Basis der Einsichten, die inzwischen vom Nymphenfries gewonnen wurden, recht gut möglich. Das gilt vor allem für die weiß gekleidete Tänzerin rechts außen. Akzeptiert man, daß sie als eine dem Pegasus entspringende Wassergestalt zu verstehen ist, erscheint sie in neuem Licht. Pegasus gilt seit Fulgentius als Urheber eines »fons famae« respektive eines »fons sapientiae«⁷⁵; im Pegasus-Musen-Kreis von Paolino Venetos Weltchronik steht er im rechteckigen Trog eines Weisheits- und Ruhmesbrunnens. Daß die Vorstellungen von sapientia und fama bei Mantegnas Pegasus wichtig sind, bezeugt die Gegenwart Merkurs; er ist der Gott des Intellekts, und mit ihm als Begleiter wird Pegasus im 16. Jahrhundert zum Sinnbild für »fama chiara«.⁷⁶ Deshalb ist anzunehmen, daß die weiße Nymphe »ruhbringende sapientia« symbolisiert.⁷⁷ Die Eigenschaften des Weißen, Reinen, Kalten und Eiligen passen gut zur Vorstellung von sapientia. Andererseits entspricht die rennende Frau mit flatterndem Haar auch einem Typus der Fama, wie man

ihn in Norditalien seit dem frühen 16. Jahrhundert findet.⁷⁸ Ein Beispiel dafür ist eines der Relieftondi an dem von Giancristoforo Romano geschaffenen Portal in der »Grotta« der Corte Vecchia (Abb. 15). Eine Frau eilt hier über Land (Felsen links) und Wasser (Fluß rechts); sie besiegt den Tod (Totenkopf unter dem Fuß), indem sie die großen Taten für die Nachwelt festhält (Buch auf dem Kopf) und diese verkündet (Horn in der Rechten). Die Fama ist hier vermutlich identisch mit der Muse Klio.⁷⁹ Und um diese handelt es sich auch bei der weiß gekleideten Muse im Parnass. Nach Fulgentius bedeutet Klio ein nach Wissenschaft strebendes Denken; ihr Name aber komme vom griechischen Wort für Ruhm, cleos.⁸⁰

Auf recht sicherem Boden steht man auch bei der vierten Muse von rechts. Als Einzige trägt sie keinen Gürtel; man darf deshalb annehmen, daß sie als schwangere gemeint ist. Außerdem erinnert ihr Haar an gebündeltes Korn, und ein zur Hintergrundlandschaft gehöriger Baum ist so angeordnet, daß er wie ihr Attribut wirkt (Abb. 21). All diese Eigenheiten verweisen auf Thalia. Der Meister der Tarocchi gibt diese Muse im Sinn Capellas als erdverbundene Naturgöttin und plaziert im Hintergrund zwei Bäume (Abb. 20). Gemäß einer auf Johannes Grammaticus zurückgehenden Tradition ist diese Muse mit der Landwirtschaft und speziell mit der Baumpflege verknüpft⁸¹; und Fulgentius sagt, sie heiße die Samen Legende (ponens germina).⁸² In Man-

tegnas Parnass erscheint sie als eine, die selber den Samen trägt und zum Reifen bringt. Das kornartige Haar ist ein Äquivalent für die Ährenkrone, welche die Thalia des Musenzklus von Belfiore trägt (Abb. 19).⁸³

Wenn die schwangere Muse Thalia in deren Funktion als Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin ist, dann dürfte es sich bei der links anschließenden um Polyhymnia handeln. Auch die-



22 Der Autor und seine Muse (Klio). Detail aus Elfenbeintafel, 5. Jh. Paris, Louvre.

se ordnet Johannes Grammaticus (und in seiner Nachfolge Guarino da Verona) der Landwirtschaft zu. Die Polyhymnia des Musenzklus von Belfiore trägt Trauben und hat als Hintergrund eine Kulturlandschaft.⁸⁴ Auch Mantegnas Muse ist eng mit einer Kulturlandschaft verknüpft: sie befindet sich nicht nur vor einer solchen, sie wendet sich ihr in die Bildtiefe hinein zu. Außerdem war die Hecke, welche sie ursprünglich hinterfangt, dicht mit Früchten behangen.⁸⁵ Die Meinung dürfte nicht die sein, daß Polyhymnia und Thalia die Landwirtschaft zu repräsentieren haben; die fruchtbare Kultur ist eher als Symbol für Geistiges zu verstehen, im Fall der Thalia etwa für das Fassungsvermögen. In einer trecentesken Musendarstellung drückt Thalia diese ihr von Fulgentius zugeschriebene Funktion dadurch aus, daß sie das Kleid wie eine Fruchtbarkeitsgöttin zu einer »Schale« formt (Abb. 11).⁸⁶ Im

vorliegenden Fall spielt sicher eine Rolle, daß die Thalia und ihre Begleiterinnen als Grazien gebildet sind; wenn die weiße Muse rechts sapientia (im Sinn von ingenium) repräsentiert, könnten die zentralen Tänzerinnen für das stehen, was ein Geistesprodukt erst anziehend macht – für Anmut.⁸⁷

Bei der dritten Muse von links ist die rote Gewandfarbe ein Indiz für die Identität. In der Musengruppe von Francesco Cossas Apollbild im Palazzo Schiffanoia sind zwei Musen hervorgehoben. Die eine ist durch die Tuba als Kalliope kenntlich. Die andere läßt sich durch einen Vergleich mit den ferraresischen Tarocchi bestimmen. Dort ist Terpsichore auf genau dieselbe Weise wie in den Fresken als Lautenspielerin gegeben.⁸⁸ 1471 hat Lodovico Lazzarelli die Tarok-Terpsichore als eine Muse beschrieben, welche die heiligen Offenbarungen der Götter besinge und Gott und die heili-

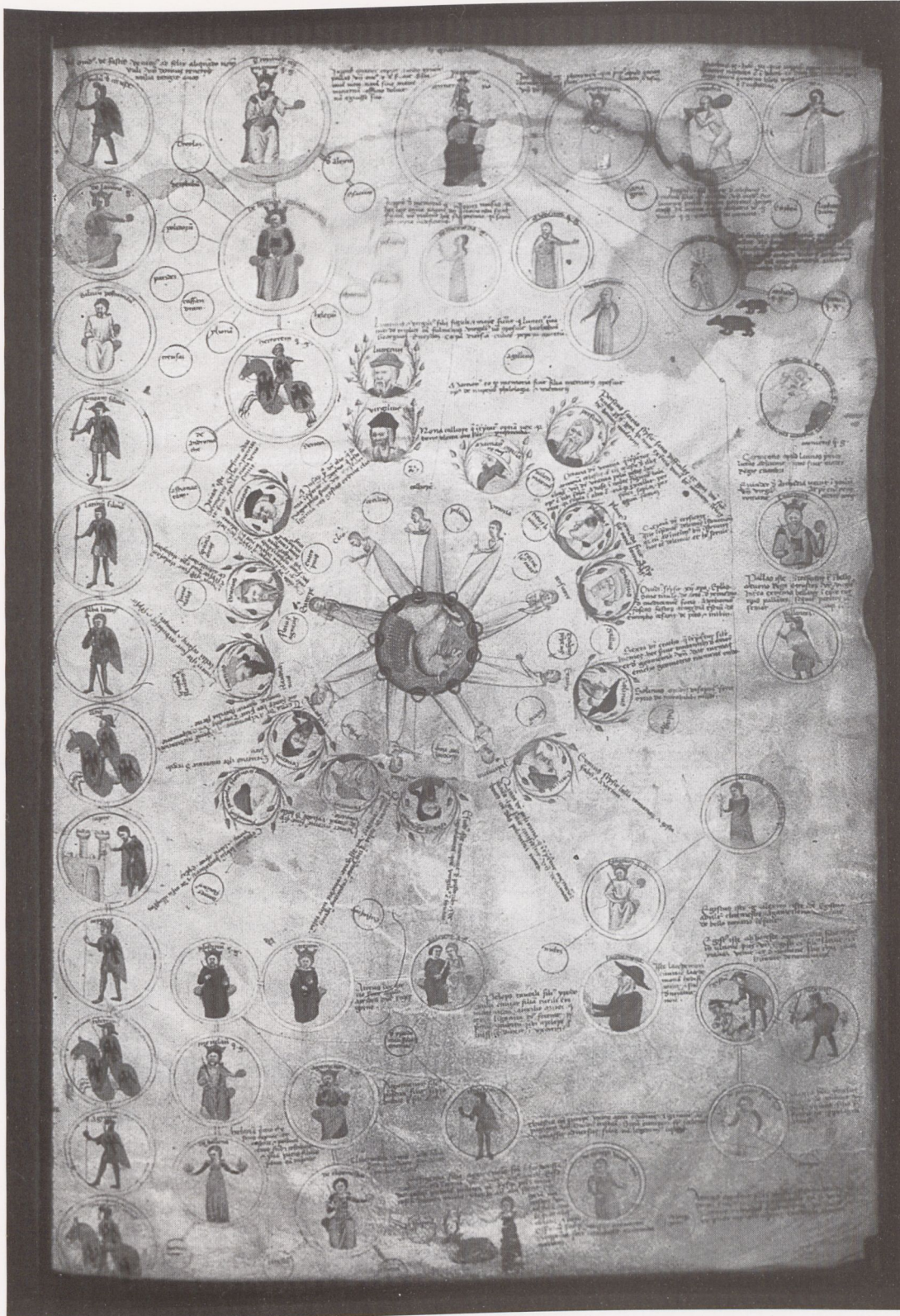
ge Jungfrau verherrliche.⁸⁹ Der bei Lazzarelli faßbare Bezug dieser Muse zu Maria manifestiert sich auch in der Terpsichore des Palazzo Schiffanoia, und zwar darin, daß sie ein feurrotes Kleid trägt. Es symbolisiert die für Maria charakteristische feurige Gottesliebe. Der Schluß ist erlaubt, daß auch die rot gewandete Figur in Mantegnas Parnass als Terpsichore gemeint ist, und zwar in ihrer Bedeutung als Muse der Gottesliebe.⁹⁰ Dazu passen auch der nach oben gewendete Blick und die schwebende Haltung der Tänzerin.⁹¹

Von links her gelesen nehmen die identifizierten Figuren – Terpsichore, Polyhymnia, Thalia und Klio – im Musenfries den dritten, fünften, sechsten und neunten Platz ein. Das tun sie auch bei der Musensequenz, welche Fulgentius etabliert hat – allerdings nur dann, wenn man diese von hinten nach vorn liest. Diese »verkehrte« Fulgentius-Sequenz findet sich bereits in einer Musendarstellung – nämlich in derjenigen der ferrarerischen Tarocchi.⁹² Offenbar hat sich Mantegna in Beziehung auf die Anordnung der Musen auf dieses Spiel gestützt. Damit können wir aber, ausgehend von den jeweiligen Positionen, auch die restlichen Musen bestimmen. Bei der rosa gekleideten neben Klio muß es sich um Euterpe⁹³, bei der gelb gewandeten um Melpomene, bei der blauen um Erato handeln, die zwei äußersten links aber wären Urania (halb verdeckte) und Kalliope.

Daß wir gerade diese zwei Frauen am Beginn der Musenreihe finden, überrascht nicht. Als Repräsentantin der überplanetarischen Harmonie des Fixsternhimmels steht Urania über den anderen Musen. Bei Macrobius gibt es nun noch eine weitere Gestalt, die einen Sonderstatus einnimmt, nämlich Kalliope. Er faßt sie, die schon Hesiod als die vortrefflichste von allen bezeichnet hatte, als Zusammenklang der kosmischen Töne auf.⁹⁴ Er stützt sich dabei auf die Neopythagoräer der alexandrinischen Zeit, welche dieser Muse die Funktion zuerkannt hatten, die Sphärenharmonie an die Menschen zu vermitteln.⁹⁵ Diesem Ueberlieferungsstrang folgt Mantegna. Auf die Idee, die beiden funktionell ähnlichen Figuren so anzuordnen, daß sie als janusköpfige Doppelgestalt wirken, dürfte den Maler Guarino da Verona gebracht haben. Dieser setzt Kalliope mit Poesia gleich, und er sagt, sie sei dreigesichtig zu bilden, um zu zeigen, daß die Dichtung zugleich von der menschlichen, der halbgöttlichen und der göttlichen Natur handle.⁹⁶ Wir erkennen hier das Bemühen, die Poesie als »altera theologia« zu nobilitieren, als eine Disziplin, welche nicht nur das Irdische, sondern auch das Göttliche darzustellen vermag. Wenn Mantegna das Drei- zu einem Doppelgesicht vereinfacht, dürfte das mit den Tarocchi-Karten zusammenhängen; dort erscheint Theologia als ja-

23 Detail aus Mantegnas Parnass: Orpheus als parnassischer Dichter mit seiner Mutter und Inspirationsmuse Kalliope





24 Italienisch, Pegasus-, Musen- und Dichterkreis. Ovid-Handschrift, vor 1378. London, British Library, Ms. Add. 57529, fol. 5r.

nusköpfige Figur, von der ein Gesicht zur Erde, das andere aber zum Himmel blickt.

Orpheus im Parnass

Man hat stets angenommen, daß der Leierspieler und Sänger links von den Musen zum Tanz aufspiele. Aber seine melancholische Miene und seine Haltung passen nicht zu einem Tanzmusikanten. Man gewinnt neue Erkenntnisse über den sitzenden Mann, wenn man die planetarischen Musen in Gedanken ausblen-

det. Es wird einem dann klar, daß die Sitzfigur und die ihm gegenüberstehende Frau nach dem so genannten Dichter-Musen-Schema gebildet sind (Abb. 22).⁹⁷ Das bedeutet: der Sänger ist gar nicht Apoll-Musagetes, sondern eine Gestalt, von der man bislang stillschweigend angenommen hat, Mantegna habe sie weggelassen – der inspirierte Parnassdichter. Wer aber spielt hier diese Rolle? Den entscheidenden Hinweis gibt diesbezüglich die bereits erwähnte Inventarbeschreibung von 1542 – sie bezeichnet den Sänger und Leierspieler als Or-

pheus.⁹⁸ Wie eng die Beziehung des Mantuaner Hofes zu dieser mythologischen Gestalt war, ist bekannt; nur wenige Säle vom Studiolo Isabellas entfernt befand sich ja bereits eine Orpheusdarstellung von der Hand Mantegnas oder seiner Gehülfen.

Wie hat man aber darauf kommen können, diese Figur im Parnass zu installieren? In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß die Bildvorstellung von parnassischen Dichtern zwei ganz verschiedene Überlieferungsstränge umfaßt – zwei Stränge, die erst bei Raffael zusammenlaufen werden. Der eine hat seine Wurzel in Dantes Apoll-Anruf; der um Inspiration bittende Dichter bildet hier mit dem dem parnassischen Apoll eine Zweiergruppe⁹⁹. Der Dichter ist in diesem Fall Dante selber, aber auch Petrarca kann die Rolle des von Apoll Inspirierten übernehmen (Abb. 12). Bei der anderen Überlieferung treten statt nur einem Poeten eine große Anzahl von Dichtern auf. Diese Tradition ist erstmals in einer um 1370–1375 entstandenen Ovid-Illustration faßbar (Abb. 24).¹⁰⁰ Der Pegasus-Musen-Kreis, wie man ihn von Paolino Veneto kennt, ist hier um einen Kranz mit Dichtermedaillons ergänzt.¹⁰¹ Dieselbe Idee einer Zusammenordnung des Pegasus und der Musen mit einer großen Anzahl von Dichtern findet sich in den im 14. Jahrhundert einsetzenden literarischen Parnassvisionen, deren bekannteste wohl diejenige Christine de Pisans im »Le Livre du chemin de long estude« ist. Auf einer Traumreise gelangt sie auf den Parnass (oder »mons Helicon«); nebst einem am Himmel fliegenden Pegasus und im Weisheitsbrunnen badenden



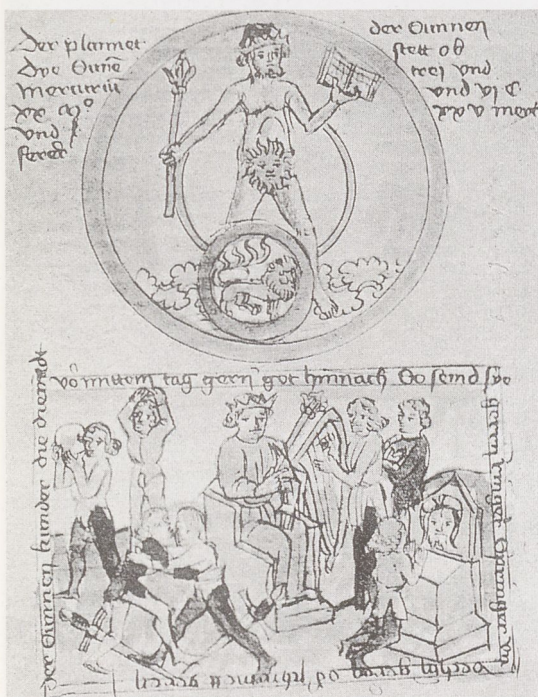
25 Frühestes gemeinsames Auftreten von Orpheus und Musen in der Bildtradition – Französisch, Personifikation von Aer mit Orpheus, Arion, Pythagoras, den neun Musen und den vier Winden. 2. Hälfte 12. Jh. Reims, Bibliothèque municipale, Ms. 672, fol. 1r.

Musen trifft sie dort zahlreiche Philosophen und Gelehrten der Antike sowie die Dichter Vergil, Homer, Ovid, Horaz und Orpheus.¹⁰² Orpheus ist also hier bereits auf dem Parnass anzutreffen, aber bloß als einer unter vielen. In einer der wichtigsten Quellen der Parnassvision, Vergils Schilderung des Elysiums, ist der »thrakische Sänger« zwar auch nicht allein, aber er ist als Figur herausgehoben.¹⁰³ Servius erklärt den Umstand, daß Vergils Orpheus eine siebenstimmige Leier spielt, damit, daß er die Sphärenharmonie entdeckt habe.¹⁰⁴ Diese Erläuterung bringt dann den Mythographus Vaticanus III dazu, den Sänger als Einzelfigur in das Kapitel über die Musen einzufügen. Nachdem der Bezug der Musen zur Sphärenharmonie erläutert ist, wird Orpheus als derjenige gewürdigt, der diese Gesetze als Erster entdeckt habe, deshalb verdiene er es, der Sohn Kalliope geheißt zu werden.¹⁰⁵ Eben diese Konstellation scheint in Mantegnas Parnassbild umgesetzt: Kalliope vermittelt ihrem Sohn die Harmonie, welche die planetarischen Musen mit ihrem Tanz und ihrem Gesang erzeugen. Wenn man das nicht schon längst erkannt hat, mag das damit zusammenhängen, daß der Inspirierte nicht einfach passiv lauscht, sondern selber singt und die Leier spielt. Dem Maler will offenbar deutlich machen, worin sich die Inspiration auswirkt.¹⁰⁶ Später wird Raffael in seinem Parnass Homer als einen darstellen, der die göttliche Inspiration in Gesang umsetzt.

Akzeptieren wir diese Umdeutung von Mantegnas Leierspieler, ergibt sich eine problematische Situation. Wir hätten nicht nur einen Parnass vor uns, in welchem der apollinische Berg ein ätna-artiges Felsgebilde ist, sondern überdies einen, in welchem Apoll selber fehlt. An sich ist ein apoll-freier Parnass keineswegs



27 Ferraresisch, Parnass mit Musen, Pegasus und drei Weisen, Miniatur in einer Abschrift von Plinius *Naturalis historia*, um 1470–1475. London, British Library, Ms. Add. 11994, fol. 3 v.



26 Der Planet Sol und seine Kinder: u.a. Harfenspieler vor König, Deutsch, um 1410–1440. Ulm, Stadtbibliothek, Schermer Libri Med. Nr. 8, fol. 68 v.

etwas undenkbares. Für die im Pegasus-Musen-Ensemble zentrierte Parnass-Überlieferung ist gerade charakteristisch, daß Apoll nicht vorhanden ist. Als Beispiel sei eine um 1470–1475 entstandene Miniatur in einer ferraresischen Abschrift von Plinius' *Naturgeschichte* angeführt.¹⁰⁷ In einer Landschaftsbühne, die durch zwei Gipfel als parnassische charakterisiert ist, findet man die Musen, den am Himmel fliegenden Pegasus der Christine de Pisan, zwei disputierende Philosophen und einen aus der Inspirationsquelle trinkenden

Dichter, nicht aber Apoll (Abb. 27).¹⁰⁸ Nun hat aber Mantegna in der Doppelfigur Kalliope-Urania das Thema der Theologie eingeführt, und dieses ist im Parnass-Zusammenhang eng mit Apoll, dem delphischen Gott des Sehertums, verknüpft. Überdies wird in dem für Mantegnas »Parnass« wichtigen Text des dritten vatikanischen Mythographen Orpheus als Sohn nicht bloß von Kalliope, sondern auch von Apoll bezeichnet.¹⁰⁹ Apoll muß demnach im Bild irgendwie gegenwärtig sein. Die Lösung des Rätsels – und zugleich die des vulka-



28 Detail aus Mantegnas Parnass: Vulkan, Anteros, Mars und Venus

nisch-bacchischen Parnassbergs – findet sich im besonderen, gleichsam proto-nietzscheanischen Wesen des thrakischen Sängers. Von Haus aus ist er ein Dionysos-Priester, aber das Dionysische steht bei ihm im Dienst des apollinischen Gottsehertums.¹¹⁰ Zu einem solchen bacchischen Apollpriester aber paßt der düstere Parnassberg – er ist hier nicht als irdisches Paradies aufgefaßt, sondern als kolossaler Naturaltar, dessen wildes Feuer für die Erkenntnis des Göttlichen dient. Apoll müßte demnach über dem Altar am Himmel schweben. Aber der Himmel ist leer. Nun hat man aber beobachtet, daß die Musen nach rechts führende Schatten werfen. Mit Recht hat man daraus geschlossen, daß das Bild für die Südwand des Studiolo bestimmt war; auf diese fiel durch eine Öffnung in der Ostwand Tageslicht.¹¹¹ Und damit haben wir den zum Bild gehörigen Sonnengott gefunden – es ist hier der reale Planet Sol, der seine Strahlen durchs Ostfenster ins Studiolo sandte. Orpheus verhält sich zu ihm wie jene Harfenspieler, welche sich in den Planetenkinderbildern unter den Schützlingen des Planetengottes befinden (Abb. 26).¹¹²

Dichtung und Musik als sublimierte Liebe

Was bei einer Deutung des Vulkanberges als Naturaltar weiterhin befremdet, ist die Gestalt des primitiven Vulkan, des Ehemanns von Venus. Dessen Anwesenheit hat den Interpreten

stets Kopfzerbrechen bereitet. Wegen ihm gerät Venus-Isabella, obwohl sie sich züchtig verhält und dem Mars nicht mehr als verliebte Blicke gestattet¹¹³, in den Verdacht, eine Ehebrecherin zu sein, und von Isabellas Gatten weiß man nicht: entspricht ihm eigentlich Mars oder Vulkan, der sittenlose Ehebrecher oder der lächerliche »cornuto«?¹¹⁴ Sehen wir, was mit dem Vulkan geschieht. Ein geflügelter Knabe richtet ein Blasrohr auf dessen Genital; die Schußbahn ist mit einer gelben Linie nachgezogen (Abb. 28).¹¹⁵ Verheyen und Lightbown haben nachgewiesen, daß mit dem Schützen nicht, wie man früher annahm, der mutwillige, den Gehörnten foppende Eros gemeint ist, sondern sein Bruder Anteros, der Gegner sinnlicher Liebe. Dieser wolle, meinen sie, die von Vulkan verkörperte animalische Sexualität bekämpfen.¹¹⁶ Aber warum benutzt er dazu nicht einen Pfeil mit Bleispitze, sondern ein Blasrohr? Von der Tatsache ausgehend, daß nach Auffassung der Zeit die Luft bei vulkanischen Vorgängen eine entscheidende Rolle spielt, hat Patz angenommen, daß das Rohr hier die Funktion eines Blasbalgs habe. Wenn das so ist, wäre die mit dem Rohr beförderte Luft dafür verantwortlich, daß das Feuer (in Form eines flatternden roten Mantels) aus dem Vulkan herausbricht.¹¹⁷ Aber warum facht Anteros das Feuer an, statt es zu löschen, und warum zielt er ausgerechnet auf den Sexus? Die Widersprüche lösen sich auf, wenn man annimmt, daß Anteros nicht die Zerstörung, sondern die Verwandlung des Sexualfeuers an-

strebt: indem er es in den Körper Vulkans zurückbläst, nötigt er es, sich an höherer Stelle und in entsexualisierter Form zu realisieren.¹¹⁸ Und zwar nicht nur in der eines Wut-Ausbruchs (roter Mantel), sondern auch in der eines feurigen Blickes. Wenn Vulkan die Linke erhebt und den Mittelfinger krümmt, dann, so glauben wir, um ein bestimmtes Objekt anzuvisieren. Zieht man nämlich vom rechten Auge Vulkans aus eine Linie durch dieses »Visier«, gelangt man zur Pubes der Venus.¹¹⁹ Die damalige Zeit war überzeugt, daß zwischen den Augen und dem Sperma ein enger Zusammenhang bestehe, daß exzessiver Beischlaf die Augen schwäche.¹²⁰ Hier wird der Vorgang gleichsam umgekehrt; durch Blockierung der sexuellen Tätigkeit wird diejenige der Augen aktiviert.¹²¹

Vulkan gleicht also, mehr noch als Mars, jenem Satyr des Hypnerotomachia-Nymphenbrunnens, der die nackte Frau mit seinem Blick penetriert und ihr so auf unbefleckende Weise die Kraft des Feuers vermittelt (Abb. 18). In Mars erreicht die Vergeistigung des Feuers ein noch höheres Niveau; der Liebesblick ist hier nicht mehr ein gieriger, sondern ein zärtlich-platonischer.¹²² Vulkan repräsentiert, meinen wir, den animalisch-genitalen Anteil von Mars-Francesco; er fungiert als eine Art Kraftwerk zur Gewinnung spiritueller Liebesenergie. Wir haben eine ähnliche Erfindung vor uns wie in jener florentinisch-neu-

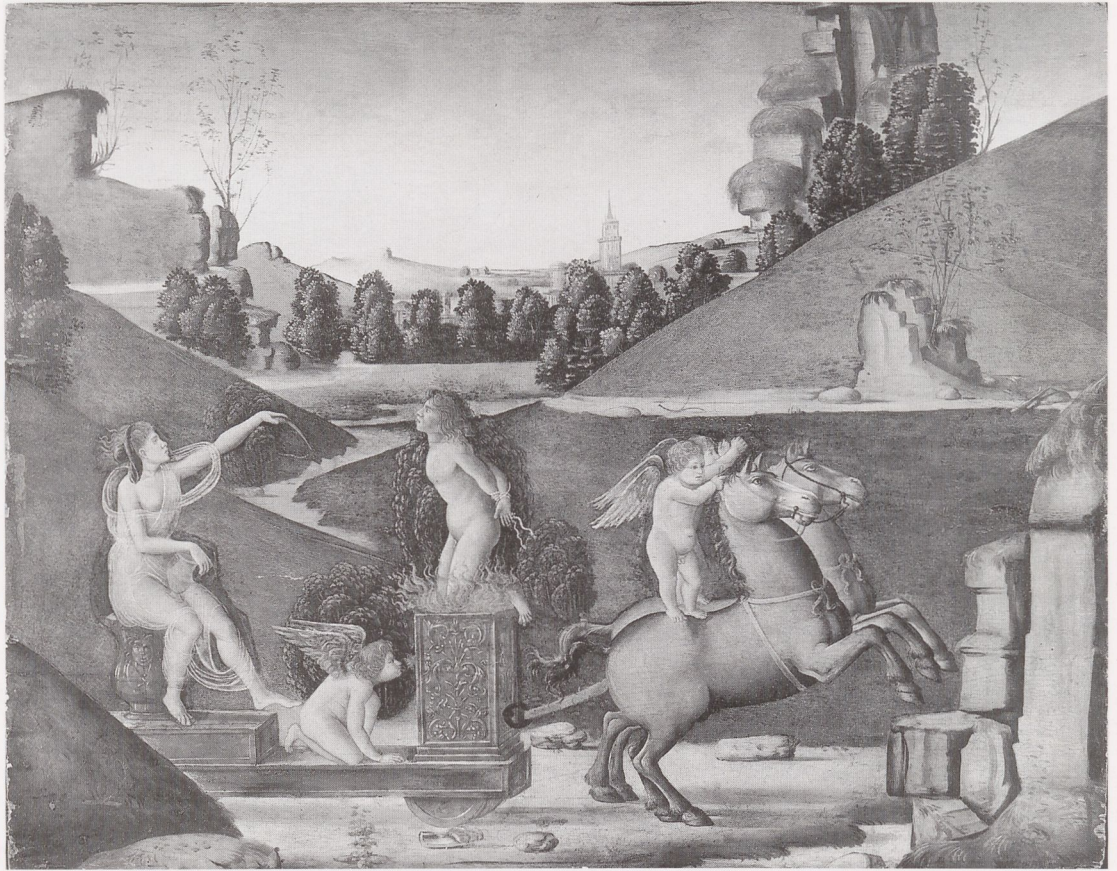
29 Details aus Mantegnas Parnass: Orpheus mit Baumstrünken und Rutenbündeln



platonischen Allegorie der »Sublimation des Eros«¹²³, wo ein himmlischer Amor unter Anleitung der Venus seinen irdischen Bruder¹²⁴ auf einem Altar verbrennt, um die fleischliche zu spiritueller Liebe zu läutern (Abb. 31).¹²⁵

Damit fällt auch ein neues Licht auf den am Fuß des Feuerbergs sitzenden Orpheus. Ihm sind als Attribute zwei Rutenbündel beigegeben (Abb. 29).¹²⁶ Diese Kasteigungs-Instrumente haben eine ähnliche Doppelwirkung wie das Blasrohr von Anteros: einerseits töten sie die fleischliche Lust ab, andererseits entfachen sie ein »höheres« Feuer (brennende Haut).¹²⁷ Was mit diesem vergeistigten Feuer gemeint ist, wird klar, wenn man das Kasteigungsmotiv im Rahmen der Orpheus-Überlieferung sieht. Die Rutenbündel dürften sich auf die asketische Selbstkasteigung beziehen, mit welcher Orpheus nach dem endgültigen Verlust der Euridice die Fleischeslust in sich abtötete.¹²⁸ Ovid erzählt, daß der Sänger sich später der Knabenliebe zugewandt habe (und deswegen von rasenden Mänaden erschlagen worden sei).¹²⁹ Die christlichen Ovid-Kommentatoren, welche die Leidenschaft zu einer Frau ohnehin als etwas für einen Religionsstifter unwürdiges betrachteten, haben das Motiv des sexuellen Wandels als Symbol dafür gedeutet, daß der Sänger seine irdische Liebe zu einer göttlichen Musik »sublimiert« habe.¹³⁰ Diese Folgerung lag deshalb nahe, weil Ovid auf die Selbstkasteigungs-Szene jene berühmte folgen läßt, in welcher Orpheus mit seinem magischen Gesang die Naturabläufe umkehrt (und sich damit als Vorläufer von Christus qualifiziert).

Die Rutenbündel zeigen also an, daß Orpheus sein Sexualfeuer in divine Musik verwandelt hat. Die Idee einer Umwandlung von Irdisch-Fleischlichen in göttliche Klänge ist



31 Florentinisch, Allegorie des Eros, um 1475–1500 (Detail). London, The Wallace Collection

noch mit einer weiteren Holz-Metapher durchgeführt. Der Sänger wird mit einem gekappten Baum verglichen – er sitzt auf einem Holzzylinder¹³¹, und er stützt seinen linken Fuß auf einen kleinen Baumstrunk. Nun sproßt aus den gemalten Baumstrünken oft ein junges Reis, als Sinnbild dafür, daß aus dem Abgestorbenen neues Leben wächst. In einem gewissen Sinn ist das auch hier der Fall. Die abgehaueene Baumkrone hat insofern einen Er-

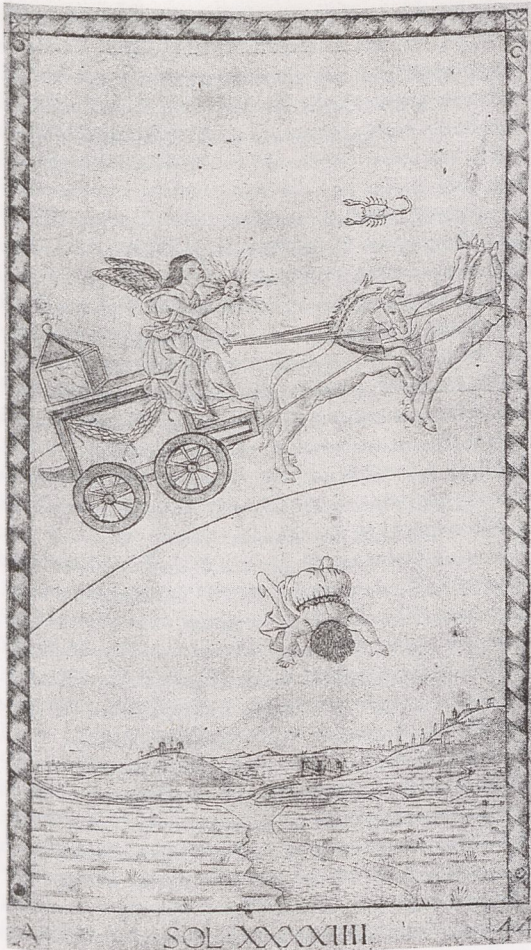
satz gefunden, als sich an ihrer Stelle zwei neue »Äste« befinden – die Hörner der Leier. Diese Leier-»Äste« sind zwar ihrerseits auch wieder etwas Totes, da sie aus abgehauenen Holz (wohl aus demjenigen des kleineren Baumes) gefertigt sind. Aber dennoch wirken sie als grünende. Die Leier ist nämlich so angeordnet, daß man bei flüchtiger Lektüre den Eindruck hat, das Laub und die Früchte der Hecke wüchsen aus ihr heraus wie ein Strauß aus einer Vase. Der kleine Baum hat also sein Leben lassen müssen zur Herstellung einer neuen Leier, aber dafür bringt er nun eine Krone höherer Art hervor, nämlich Musikklänge. Und zwar nicht irgendwelche, sondern solche, die zu Gott emporführen. Der abgehaueene Baum ist nämlich ein Lorbeer, der Baum des Wahrsage-Gottes Apoll. Folgende Beobachtung führt uns zu dieser Annahme. Rechts außen hinter Merkur befindet sich ein Lorbeerbusch. Er weist eine Anomalie auf. Wo sich der Stamm befinden sollte, ist nur ein schattenhaftes Gebilde erkennbar. Links verhält es sich genau umgekehrt: der Stamm ist vorhanden, dafür fehlt die Busch-Krone. Aus dieser Korrespondenz darf man schließen, daß der Baumstrunk, auf den Orpheus seinen Fuß stützt, ein Lorbeer ist.

Mantegnas metaphorisches Konstrukt steht nicht isoliert; in einem Emblembild auf einer Medaille Lukrezia Borgias ist das Baumstrunggleichnis auf ganz ähnliche Weise mit der Idee göttlicher Musik verknüpft (Abb. 30). Man sieht einen Cupido, der auf einem



30 Bestrafter Amor, Medaille der Lukrezia Borgia-Este, Herzogin von Ferrara

Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett



32 Ferraresischer Meister, Tarocchi (E-Serie), seitenverkehrte Montage der Karten 42 bis 44: Venus und die Grazien zwischen Merkur (rechts) und Sol (links)

Baumstrunk sitzt. Es handelt sich um den »bestraften« Amor, denn er ist nach dem Schema des gefesselten Marsyas gebildet. Der Baumstrunk steht also für abgetötete fleischliche Liebe. Aus dem abgetöteten geht neues Leben hervor: hinter dem Kasteiten steigt ein Lorbeerbaum auf. Dieser aber ist als Musik-Baum charakterisiert: an ihm hängen, nebst Amors unschädlich gemachten Waffen, Musikinstrumente.

Das Motiv der »grünenden« Leier-Vase ist so subtil, daß man es kaum entdeckt. Die Idee einer zur Musik vergeistigte Liebe ist aber noch auf eine andere, viel eindrücklichere Weise umgesetzt, nämlich durch eine Personifizierung. Wer den orphischen Gesang verkörpert, ist die feuerrot gewandete Terpsichore, die Muse des göttlichen Gesanges. Daß das so gemeint ist, kann man daran erkennen, daß das rechte Rutenbündel auf ihre Füße zeigt. Orpheus treibt diese flammende Gestalt gleichsam aus seiner Inspirationsmuse heraus, so wie rechts Merkur und in der Mitte Mars aus ihren Begleitern Nymphen erzeugen.¹³² Bei Mantegna ist der Dichter dem Theologen nicht bloß wie in anderen Parnassdarstellungen *ebenbürtig*, sondern *überlegen* – mit der vulkanischen Kraft der Liebesleidenschaft reißt er die Zuhörer zu Gott empor. Eine großartige Hommage an den Poeten. Und doch ist nicht dieser, sondern ein anderer Künstler die Schlüsselfigur des Bildes.

Der neue Orpheus

Wenn die rot gekleidete Muse die feurige Gottesliebe der Poesie und Musik verkörpert, fragt man sich, welche Bedeutung neben etwas so Hohem und Absolutem die Musen des Ingeniums (rechts) und der Anmut (Mitte) haben und weshalb den letzteren kompositorisch eine so zentrale Position gegeben ist. Wir meinen, daß Mantegnas Parnassbild auf derselben neuplatonischen Vorstellung beruht wie schon Sandro Botticellis Primavera-Gemälde – derjenigen von einem Kreislauf des göttlichen Geistes vom Himmel zur Erde und von der Erde zum Himmel (*emanatio – conversio – remeatio*).¹³³ Mit der merkurisch-pegasischen weißen Nymphe rechts ergießt sich der göttliche Geist in die Welt, mit den venusischen Grazien-Musen durchdringt er diese und sättigt sich seinerseits mit der Kraft der sinnlichen Liebe, mit der feurig-ekstatischen Muse kehrt er wieder zum Himmel zurück. Als Grundschema für diese Bildkonzeption dürfte eine Darstellung gedient haben, die auch für Botticellis Bild wichtig war: die Venus-Karte der ferraresischen Tarocchi (Abb. 32). Die Grazien sind hier nach dem Schema der drei theologischen Tugenden Glaube, Hoffnung, Liebe gebildet.¹³⁴ Die äußerste links erscheint als »Pudica«; ein Amor, auf den gleich einem Heiligen Geist eine venusische Taube herabfliegt, weckt in der jungfräulichen Gestalt die Liebe. Die mittlere

Grazie trägt einen grünen Zweig; in ihr entfaltet sich die Liebe in der Welt. In der dritten wendet sich die Liebe zum Himmel zurück – diese Grazie trägt eine Flamme in der Hand und schaut nach oben. Links und rechts der Venuskarte befinden sich diejenigen von Merkur und Sol-Apoll; auf den Sonnengott ist der Blick der Flammen-Grazie (*carità dei*) gerichtet. Denkt man sich die drei Karten seitenverkehrt angeordnet, hat man die Struktur des »Parnass« vor sich (Abb. 32). In diesem Zusammenhang wird auch der viel diskutierte Gestus des Musenpaares rechts – die rosa gekleidete Nymphe steckt den Daumen durch den Ring, den die weiß gekleidete mit Daumen und Zeigfinger formt – verständlich.¹³⁵ Genau wie die Fides-Grazie der Tarocchi-Karte und wie die Nymphe Chloris des Primavera-Bildes muß die weiße, virago-artige Muse rechts zur Liebe erweckt werden, um fruchtbar zu werden. Wind hat richtig gesehen, daß es sich beim Gestus um ein Liebessymbol handelt, aber es geht im Bild eben nicht um »wilde«, sondern um gesittete Liebe.¹³⁶ Wenn die beiden Musen links mit den hochgehobenen Händen denselben Gestus, aber »nach hinten gewendet« vollziehen, bezieht sich das auf ihre »Tochter«, die rot gewandete Muse – mit ihr erfolgt die Abwendung von der irdischen zu Gunsten der göttlichen Liebe. Man beachte auch, daß die hochgehobenen Arme mit dem Liebes-Abwendungs-Gestus formal dieselbe

Funktion erfüllen wie das Blasrohr Anteros' – sie vermitteln zwischen der Pubes der Venus und dem Sexus eines Mannes, nämlich demjenigen des Sängers.

Als eine am narrativen Anfangsort des Bildes plazierte und im Profil gegebene Gestalt erinnert der Kytharode an den Typus des »Zuschauers«, an eine Gestalt also, die an der Bildhandlung teilnimmt und diese gleichzeitig »von außen« betrachtet und »hervorbringt«. Nur besteht seine Tätigkeit nicht im Sehen, sondern im Singen. Man könnte sagen, daß er die Bildgestalten mit seinem Gesang und seinen Leiertönen hervorbringt. Wie sich gezeigt hat, beschränkt sich sein geistiger Aktionskreis indessen auf die äußersten vier Musen. Ist man aber einmal darauf aufmerksam geworden, daß die Bildgestalten ihre Existenz einem Künstler verdanken, wird man sich bewußt, wer den Musenbrunnen als Ganzes hervorgebracht hat. Es ist derjenige, der sich als unsichtbarer Drahtzieher frontal vor dem Bild befindet – der Maler. Gegenüber dem Dichter erscheint er als einer, der der »Inkarnation« des göttlichen Geistes in seiner ganzen Spannweite, im Ein- und Herausgehen der Welt nachzuvollziehen vermag.

Es gibt Gründe für die Annahme, daß im Gewölbe-Himmel des kleinen Studiolo-Saales die Gonzaga-*impresa* der strahlenden Sonne aufgemalt war.¹³⁷ Der Fürst hatte Mantegna erlaubt, dieses Sinnbild für sich zu benutzen.¹³⁸ Wenn die reale Sonne (die des Morgens, also einer historischen Frühe) zu Orpheus gehörte, dann die künstliche (die des Mittags, also der Gegenwart) zum Maler. Mantegna benutzt den Studiolo-Auftrag, um sich hier, im geistig-kulturellen Zentrum Mantuas, als einen apollinischen Hohepriester des Fürstentums darzustellen – als einen neuen und wahren Orpheus.

Der Verfasser dankt Dominique Thiébaud, Chefkonservatorin der Gemäldeabteilung des Louvre (Paris), für Hilfe beim Zugang zu Mantegnas Parnassgemälde; Fernando Cocchiarale, Georg Germann, Caspar Hirschli und Felix Thürlemann für konstruktive Kritik; Annegrit Schmitt-Degenhart und Geneviève Pougé für Vermittlung von Abbildungsvorlagen und Sonia Hauser-Andrade für Unterstützung und vielfältige Anregungen: ihr sei diese Arbeit gewidmet.

¹ Vorgängig eine Liste (mit Abkürzungen) der öfters zitierten Schriften zum Parnassbild:

Lehmann 1973 = Phyllis Williams Lehmann, »The Sources and Meaning of Mantegna's *Parnassus*«, in: dieselbe und Karl Lehmann, *Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique* (Bollingen Series XCII), Princeton, New Jersey 1973, S. 57–178.

Lightbown 1986 = Ronald Lightbown, *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986.

Patz 1993 = Kristine Patz, *Von der Täuschung zur Reflexion: Zum pythagoräischen Y im Werk des Andrea Mantegna*, Diss. Giessen, Giessen 1993 (Mikrofiche MFRD 1993: 3292).

Schröter 1977 = Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert* (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 6), Hildesheim, New York 1977, S. 280–300.

Verheyen 1971 = Egon Verheyen, *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971.

Wind 1948 = Edgar Wind, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge Mass. 1948, S. 9–20.

² Zum Erhaltungszustand und zum Problem späterer Veränderungen: *Le Studiolo d'Isabella d'Este* (Les dossiers du département des peintures du Louvre), Katalog redigiert unter der Leitung von Sylvie Béguin, Paris 1975, S. 57–60. Die technischen Untersuchungen lassen unserer Ansicht nach keine zwingenden Schlüsse über die Frage zu, was original ist und was nicht. Wir gehen davon aus, daß man die ursprünglich vor der Felsbogen-Öffnung durchlaufende Hecke nachträglich entfernt hat und daß die ferne Landschaft ebenfalls nicht von Mantegnas Hand stammt, daß aber hier die Motive in etwa dem ursprünglich konzipierten entsprechen.

³ Erika Tietze-Conrat, »Zur höfischen Allegorie der Renaissance«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 34, Heft 1, Wien 1917, S. 25–32.

⁴ Wind 1948, p. 9–20; Zitat S. 18. Schon Richard Förster glaubte, daß im Bild die Ehebruch-Thematik wichtig sei, aber im Gegensatz zu Wind verstand er Musen und Merkur als virtus-Figuren: »Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga«, in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 20, Berlin 1901, S. 78–180.

⁵ Der Begriff »Parnass« wurde von den staatlichen Kommissaren als »Bildtitel« benutzt, welche die Kunstschätze des Schlosses Richelieu im Hinblick auf einen allfälligen Erwerb für das »Musée central des Arts« sichtigten. Vgl. Lightbown 1986, p. 443.

⁶ Beide gehen auf das vom Bildtitel suggerierte Thema nicht ein; später stellt Tietze jenen ausdrücklich in Frage (Erika Tietze-Conrat, *Mantegna. Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche*, Köln 1956; deutsche Ausgabe des Phaidon-Buches von 1955, S. 196). Verheyen lehnt ihn ab; er spricht von einer »Mars und Venus«-Darstellung (Verheyen 1971, p. 30, Anm. 54; 35–38, 50).

⁷ Schröter 1977, p. 284–285. Auf die Zweigipfligkeit des Berges war schon Lehmann 1973 eingegangen; auf ihre diesbezüglichen Bemerkungen kommen wir zurück.

⁸ Ernst H. Gombrich, »An Interpretation of Mantegna's »Parnassus««, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 26, 1963, S. 196–198. Wieder abgedruckt in: E.H.G., *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, London 1972, S. 82–84.

⁹ Daß dieser Ideenzusammenhang – vor allem dank der Wirkung von Dantes berühmtem Apollanruf in der *Divina Comedia* – in der Parnassikonographie zentral ist, hat Schröter in ihrer umfassenden, gelehrten und schönen Untersuchung herausgearbeitet (Schröter 1977).

¹⁰ So wie das Maifresko des Palazzo Schifanoia ein Triumph Apolls im Parnass ist, wäre Mantegnas Bild ein Triumph der Venus im Parnass. Bei einem eigentlichen Parnass geht es aber um ein Sinnbild für den hohen Rang der Dichtkunst. Das ist in Raffaels Parnassfresko im Vatikan der Fall, obgleich auch hier die Panegyrik hereinspielt (Apoll als mythologischer Repräsentant des Parnasses).

¹¹ Patz 1993, S. 55 hat als erste erkannt, daß der flatternde rote Mantel als Metapher für eine Eruptionsflamme zu verstehen ist.

¹² Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 1960, Federzeichnung auf fol. 625r. Vgl. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, »Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustration und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunst-*

geschichte, Bd. 14, 1973, S. 1–137, insbesondere: S. 26, 35, 40, 79, 96, 101–104; Schröter 1977, S. 170–188.

¹³ Schröter 1977, S. 166 (Transskription der Beschriftung).

¹⁴ Die wichtigste Quelle für diese Berg-Kombination ist Servius, mit den Kommentaren zu Vergils *Aeneis* VII, 641 und X, 163: *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmini commentarii*, hg. von Georg Thilo u. Hermann Hagen, 3 Bde, Leipzig 1881, 1884, 1887 (Reprint: Hildesheim-Zürich-New York 1986), Bd. 2, S. 176 u. 406. – Vgl. auch Schröter 1977, S. 167–168.

¹⁵ Ebd., S. 164–165: Von der Weltchronik Paolinos, die in zwei Fassungen existierte, sind über zwanzig Handschriften überliefert, wovon sechs mit Illustrationen aus der 1. Hälfte des 14. Jhs. versehen sind. Zwar enthalten nur zwei von ihnen Parnassdarstellungen, aber es ist denkbar, daß weitere illustrierte Exemplare vorhanden waren.

¹⁶ Ohne den Bildtypus des »Zweiturm«-Parnasses zu kennen, hat Lehmann 1973, S. 141–142 bereits einmal diese Vermutung ausgesprochen.

¹⁷ Diese Anordnung, die schon in Herrad von Landbergs »Hortus Deliciarum« (Schröter 1977, S. 168) zu finden ist, liegt zwei schematischen Versionen des »Zweiturm«-Parnasses aus der Zeit um 1400 resp. aus dem 15. Jh. zu Grunde (Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Palat. lat. 1741, Fol. 16r; Oxford, Bodleian Library, Balliol College, Ms. 144, Fol. 89r; vgl. Schröter 1977, Taf. 4, Abb. 8 und 9).

¹⁸ Dieses Problem ist Lehmann (vgl. vorletzte Anm.) entgangen. Sie verbindet den Berg hinter Pegasus mit jener französischen Ovide-moralisé-Illustration, die den Besuch der Pallas am Musenquell darstellt (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 871, fol. 116v): dort ist ein zweigipfliger Berg, auf dessen einem Gipfel Apoll sitzt, als »mons helicon« beschriftet. Es ist aber unwahrscheinlich, daß Mantegna für einen als Parnass-Gipfel konzipierten Helikon eine Formel verwendet, wo der Helikon seinerseits »parnas-sisch« geformt ist.

¹⁹ Vgl. Schröter 1977, S. 43–45.

²⁰ Strabon, *Geographika*, 9. 2. 25; C 409–410 (*The Geography of Strabo*, mit Uebersetzung ins Englische von Horace Leonard Jones, Bd. IV, London 1927, S. 316–319). In der zeitgenössischen lateinischen Uebersetzung (*Strabonis Geographica latina*, Venedig 1472, Fol. 111v) lautet der Passus: »Helicon autem Phocidi est affinis: ex Aquilonis partibus: Helicon igitur non procul a Parnaso distans illi aemulus est: et altitudine et circuito«. Dazu Schröter 1977, Teil II, S. 53, Anm. 191: »Diese Strabonstelle ist seit der 2. H. des 15. Jhs. in allen ... Kommentaren als Beweis gegen die Vermischung von Helikon und Parnass anzutreffen«.

²¹ Schröter 1977, p. 166 (Transkription der Beschriftung). Die Vorstellung, daß die beiden Gipfel mit diesen zwei Städten bekrönt seien, findet sich schon in Herrad von Landsbergs »Hortus deliciarum« (ebd., S. 168 und Teil II, S. 320: Textabdruck). Woher Paolino die Vorstellung einer zentralen »civitas focus« hat, ist nicht bekannt.

²² Martianus Capella und seine Kommentatoren sowie die Weltchroniken bezeichnen Nysa als eine von »liber pater« in Indien gegründete Stadt (Schröter 1977, S. 168; Teil II, S. 154, Anm. 612).

²³ Man vergleiche das markante Rundbogentor des Dionysos-Tempels im Porträt des Grafen Alberto Pio de Carpi (London, National Gallery). Zu diesem Bild und seiner Parnassdarstellung: Schröter 1977, S. 311–325. Es ist denkbar, daß der mit einem Rundtor ausgestattete Architekturkomplex über dem Kopf der sich drehenden Muse als Weingut gemeint ist.

²⁴ Das Gedicht stammt vom Mantuaner Pysicus und Humanisten Battista Fiera und bezieht sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf den »Parnass«. Vgl. Roger Jones, »What Venus did with Mars: Battista Fiera and Mantegna's »Parnassus««, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 44, 1981, S. 193–198. Jones macht wahrscheinlich, daß das Gedicht um 1499 geschrieben wurde – womit bestätigt wäre, daß nicht das Pallas-, sondern das Parnassbild zuerst entstanden ist.

²⁵ Ilse Blum, *Andrea Mantegna und die Antike*, Leipzig, Straßburg, Zürich 1936, S. 100.

²⁶ Erich von der Bercken, *Malerei der Renaissance in Italien. Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Verlag Potsdam 1927, S. 34.

²⁷ Ebd.

²⁸ Die zwei im vorderen Rang situierten Tänzerinnen nehmen beinahe den gesamten Bereich der Bogenöffnung in Beschlag; die gelb gekleidete Nebenfigur wird an den Rand gedrängt. Ueber und hinter ihrem Kopf ist aber die schattende Bogenlaibung eigens ausgeschnitten; so hat auch sie die Landschaft als »Grund«.

²⁹ Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Regensis lat. 1290, Blatt 2r (vgl. Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaphoralis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Studien der Bibliothek Warburg Leipzig u. Berlin 1926, Taf. 18, Abb. 28). Die auf mythographischen Texten beruhende Grazien-Bildtradition blieb auch nach der Entdeckung der antiken Skulptur (um 1460) wirksam: vgl. Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, S. 58–59, 63–65, 113 Anm. 194. Was Mantegnas gelb gekleidete Muse betrifft, so zeigte die Radiographie, daß ihr Kopf in der ersten Fassung im Linksprofil gegeben war. Auch diese Haltung kommt in der Grazien-Ikonographie vor, zum Beispiel in einer Illustration von Berchorius' *Ovide moralisé* von 1484 (Ebd., S. 357, Abb. 9). – In der Libellus-Zeichnung ist auch die pyramidale Anordnung von Venus und Grazien vorgebildet.

³⁰ Vincenzo Cartari wird das Motiv der zwei rechten Hände im Kapitel X über Merkur behandeln; es erscheint hier als Attribut der Concordia (welche er mit Pax gleichsetzt) respektive der (eng mit Concordia-Pax verknüpften) Fede. Vincenzo Cartari, *Le Immagini de i dei de gli antichi*, Venedig 1571 (The Renaissance and the gods, 12), New York/London 1976, S. 315–320. Vgl. auch: Caterina Volpi, *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Rom: De Luca 1996, S. 350–356.

³¹ Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958; hier benutzt: E. W., *Heidnische Mythen in der Renaissance*, Frankfurt a.M. 1987, S. 228–229.

³² In einer florentinischen Medaille ist die Graziengruppe mit »Concordia« überschrieben, und in Gafurius' einem bekannten Harmonie-Symbol, nämlich der sieben-saitigen Armler Apolls. Zur Medaille: Wind 1987 (wie Anm. 31), S. 93; zu den Grazien bei Gafurius: Mertens 1994 (wie Anm. 29), S. 98–99, sowie: Wind 1987 (wie Anm. 31), S. 309–310, Schröter 1977, S. 379–380.

³³ Das hat schon Patz 1993, S. 71 so gesehen.

³⁴ Cesare Ripa wird vom Kleid der »Armonia« sagen, daß es sieben Farben zeige: *Iconologia* (The Renaissance and the Gods, 21), Reprint der Ausgabe Padua 1611, New York u. London 1976, S. 28.

³⁵ Zur Sphärenharmonie: Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, S. 258–262; Marie Thérèse d'Alverny, »Les muses et les sphères célestes«, in: *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of B.L. Ullman*, Rom 1964, Bd. 2, S. 7–19.

³⁶ Zu dem 1496 erstmals und 1518 erneut abgedruckten Holzschnitt: Wind 1987 (wie Anm. 31), S. 152–154, 306–311; James Haar, »The Frontispiece of Gafurius' »Practica Musica« (1496)«, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 27, 1974, S. 7–22; Schröter 1977, S. 376–382; Mertens 1994 (wie Anm. 29), S. 98–100.

³⁷ Haar (a.a.O.): Gestützt auf Bartolome Ramis de Pareia setzt Gafurius die Planeten in Beziehung nicht nur zu den Musen, sondern auch zu den Tönen und den Kirchentonarten. Ramis und Gafurius verbinden den Fixsternhimmel (respektive Urania) mit dem Hypermixolydius, einem Modus, der nach Ramis »kastalisch« heißen darf und der, über allen anderen stehend, sich durch Süße und Anmut auszeichnet. Nach Gafurius steht er für die erhabene und göttliche Harmonie. – Vgl. auch Schröter 1977, S. 378.

³⁸ Ausgehend von Cicero hat Martianus Capella diese Symbolik entwickelt; er ordnet Thalia der »blühenden Erde« zu; dort läßt sie der Schwan zurück, der die anderen Musen zu den Sphären hinauf trägt: Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, I, 26–28.

³⁹ Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962; Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton, New Jersey 1970.

⁴⁰ Vgl. A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrrens* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte), Straßburg 1916.

⁴¹ Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. Banco Rari 39 (Mag. I. 29), Fol. 8r. Die Illustration bezieht sich auf den Musenanruf im zweiten Gesang des Inferno. Dort kommt Apoll nicht vor; der Illustrator hat diesen aus dem Apollanruf in Paradiso I, 13–27 »importiert«.

⁴² *De rerum imaginibus libellus*, Kap. IV Apollo: »Iuxta illum [Apoll] autem erat viridis laurus picta ... Sub lauro vero IX Muse coream faciunt et circa Appolinem cantus melodiam promunt« (Liebeschütz 1926, wie Anm. 29, S. 118). Die Meinung dürfte sein, daß der Lorbeerbaum nahe bei Apoll steht (zum Beispiel hinter ihm), und daß die Musen um den Gott (und vielleicht zugleich auch um den Baum) herum tanzen und singen.

⁴³ Schröter 1977, S. 120–124 sowie Teil II S. 123–126, Anm. 534–550: Das Festspiel fand zu Ehren der Hochzeit von Costanzo Sforza mit Camilla d'Aragona statt. Zum Zug der Poesie gehörten nebst der Parnassgruppe zehn römische und zehn griechische Dichter mit Zucker-Büchern.

⁴⁴ Schröter 1977, S. 121–122: Von den Texten der Festveranstaltung wurde 1480 eine Prachthandschrift hergestellt, welche mit 32 Miniaturen illustriert wurde (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb. Lat. 899). Vom Poesiazug wurde nur die Gruppe mit dem Parnass dargestellt (Fol. 110v), wobei die Musen auf sechs reduziert wurden (die Neunzahl ergibt sich doch noch – dadurch, daß drei Vertreterinnen der Freien Künste den Parnass tragen). Anders als im Text ist in der Illustration der Berg als »mons Elicon« bezeichnet. Vgl. Cosimus Stornajolo, *Codices Urbinate Latini* (Bibliotheca Apostolicae Vaticanae ...), Bd. 2, Rom 1912, S. 624–626 (Nr. 899).

⁴⁵ Zu diesem Freskenzyklus: Hermann Julius Hermann, »Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviva«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 19, 1898, S. 147–216, besonders: S. 207–216 (Anhang: Die Gemälde des Cosimo Tura in der Bibliothek des Pico von Mirandola); Eberhard Ruhmer, *Tura. Paintings and Drawings*, London 1958, S. 23–24; Robert Klein, »Die Bibliothek von Mirandola und das Giorgione zugeschriebene »Concert champêtre««, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 30, 1967, S. 199–206; Schröter 1977, S. 248 und Anmerkungsseite S. 41–42, Anm. 1032. – Zu den Vorläufern dieser Bibliotheks-Ausstattung gehört auch eine literarische Phantasie aus den 1460er Jahren, nämlich die Beschreibung eines idealen Badia-Neubaus. Unter anderem ist da von einer Figurengruppe die Rede, welche das marmorne Portal der Bibliothek bekrönt; sie besteht aus einem leierspielenden Apoll und drei Musen, von denen zwei mit Vergil und Ovid tanzen, während die dritte vergeblich versucht, auch Seneca zum Mittanz zu bewegen. Vgl. Ernst H. Gombrich, »Alberto Avogardo's Descriptions of the Badia di Fiesole and of the Villa of Careggi«, in: *Italia medioevale e umanistica*, Bd. 5, Padova 1962, S. 217–229.

⁴⁶ Vgl. Georg Kauffmann, »Peruzzis Musenreigen«, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 11, 1963–1965, S. 55–61; sowie: Christoph Luitpold Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner* (Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 11), Wien 1967/68, S. 114–115 (Kat.-Nr. 78).

⁴⁷ Emanuel Löwy, *Neuattische Kunst*, Leipzig 1922, S. 10 leitet die Parnass-Tänzerinnen vom neuattischen Relief

der sog. borghesischen Tänzerinnen (Paris, Louvre) ab, worin ihm Blum 1936 (wie Anm. 25), S. 98 folgt. Wie Blum selber feststellt, besteht eine engere formale Verwandtschaft bloß zwischen Mantegnas Drehfigur und der »am vielfältigsten bewegten Figur des antiken Reliefs«, der mittleren Tänzerin. Für die springende Figur rechts außen verweist Blum auf den »in mehreren Exemplaren verbreiteten Sarkophag mit dem Kindermord der Medea« und Schröter 1977, S. 288 auf die tympanonschlagenden Mäna den des Grabaltars in Padua, die auch der Erato der Tarocchi als Quelle gedient hätten. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes standen für die Darstellung intensiver Tanzbewegung allerdings auch zahlreiche Muster in zeitgenössischen Werken zur Verfügung.

⁴⁸ Boethius *De Consolatione philosophiae* I, erste Prosa. Zur Deutung dieser zwei Musen-Gattungen durch mittelalterliche Kommentatoren und Frühhumanisten: Klaus Heitmann, »Boethius' Verdammung der Musen im Mittelalter«, in: *Renatae Litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance*, A. Buck zum 60. Geburtstag, hg. von Klaus Heitmann und E. Schröder, Frankfurt am Main, 1973, S. 23–49.

⁴⁹ Vgl. Birgit Fassbender, *Gotische Tanzdarstellungen* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 192), Frankfurt a.M. u.a. 1994, S. 90 (dort weitere Literatur).

⁵⁰ Lehmann 1973, S. 71: »In the foreground, near Pegasus' hooves, the blue waters of a spring flow beneath a rocky ledge«.

⁵¹ Ebd., S. 139–140: auch beim Wasserfall rechts handelt es sich nach ihr um Hippukrene. – Lightbown 1986, S. 194 bezeichnet die Quelle im Vordergrund als Hippukrene (weil die Plattform der Musenberg Helikon sei), den Wasserfall aber als Kastalia (weil es sich beim zweigipfligen Berg um den Parnass handle). Patz 1993, S. 59–65 folgt ihm mit diesen Identifizierungen.

⁵² Der Inventar-Text lautet: »E più, un altro quadro di pittura appresso el sopra scritto [Peruginos Kampf von Liebe und Keuschheit], nella medema facciata, di mano del già messer Andrea Mantegna, nel qual è dipinto un Marte, una Venere che stanno impiacere, con un Vulcani et un Orfeo che suona, con nove nimphe che ballano«. Zum Inventar: »La prima donna del mondo. Isabella d'Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien)«, hg. von Sylvia Ferinopagden, Wien 1994, S. 263–288; Zitat S. 287 (Inv.-Nr. 203).

⁵³ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, 2 Bde, Milano: Adelphi 1998 (Riproduzione dell'edizione aldina del 1499), Bd. 1, S. 214–219.

⁵⁴ Charles Mitchell, »Archaeology and Romance in Renaissance Italy«, in: *Italian Renaissance Studies*, hg. von B. F. Jacobs, New York 1960, S. 474. – Zu Ciriacos Zeichnung und ihrem Vorbild auch: Phyllis Williams Lehmann, »An Antiquarian Ornament set in a Renaissance tower: Cyriacus of Ancona's Samothracian nymphs and muses«, in: *Revue Archéologique* (Etudes de sculpture antique offertes à Jean Charbonneaux, 2), 1968, S. 197–214; sowie Lehmann 1973, S. 3–56; 99–115. Die Vorlage war ein (aus zwei Fragmenten zusammengesetzter) Relieffries mit dreizehn Tänzerinnen, der in einer Zitadelle in Samothrake eingemauert war. Ciriacos Zeichnung ist nur in zwei Kopien erhalten (Oxford, Bodleian Library, Ms. Lat. Misc. D. 85, fol. 137v, 138r, 138v; sowie: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ms. Laurentianus Ashburnensis 1174, Fol. 123v, 124r, 125r); anders als das Original Ciriacos zeigen sie nur zehn Tänzerinnen.

⁵⁵ Dies die – plausible – These von Lehmann 1973. Ebd., S. 104: In der Zeichnung Ciriacos sind der kettenartige Tänzerinnen-Fries, die Barfüßigkeit und die »klassifizierenden Gewänder« – eine »hybride Kreuzung von gegürtetem Peplos und einem mit Ärmeln versehenen Chiton« – vorgegeben. In der Darstellung der Tanzbewegungen hat sich dann der Maler nicht an die Zeichnung gehalten.

⁵⁶ Wie Lehmann bemerkt, sind die Beschriftungen so ge-

halten, daß der Eindruck entsteht, es handle sich um die Wiedergabe originaler Inschriften.

⁵⁷ Ciriacos Zeichnung legt das insofern nahe, als er die mit den Musen zusammen tanzenden vier Frauen als »samo-thrakische Nymphen« bezeichnet.

⁵⁸ Man vergleiche den Kentauern des Pallasbildes: am unteren Rand der Brust (also dort, wo sich bei einem Mann das Geschlecht befinden würde) ist ein weibliches Genital gemalt (während im Gegenzug die Venus carnalis unter dem grünen Tuch ein männliches Glied zu verbergen scheint). Beim Pegasus ist das weibliche Genital aber nicht etwas reales, sondern bloß etwas metaphorisch-angedeutetes.

⁵⁹ Im Zusammenhang mit der Unterscheidung von Realität und Metapher ist auch die Zusammenordnung von weißer Nymphe und Pegasus aufschlußreich: wenn der Betrachter jene als etwas aus dem Pferd entspringendes auffaßt, weiß er, daß es sich um ein geistiges Konstrukt handelt – räumlich gesehen befindet sich die Tänzerin mehrere Meter hinter dem Tier.

⁶⁰ Zu den Parnass-, Musen- und Pegasusbrunnen: Claudia Brink und Wilhelm Hornbostel (Hg.), *Pegasus und die Künste* (Ausstellungskatalog Hamburg), München 1993.

⁶¹ Colonna *Hypnerotomachia* (wie Anm. 53), S. 70–73. – Zum Holzschnitt und zum Motiv des Nymphenbrunnens: Dieter Blume, »Im Reich des Pan – Animistische Naturdeutung in der italienischen Renaissance«, in: Wolfram Prinz, Andreas Beyer (Hg.), *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert* (Acta Humaniora), Weinheim 1987, S. 253–276, 445–459; besonders S. 255–258 (mit weiterer Literatur).

⁶² Blume 1987 (a.a.O.), S. 257.

⁶³ Ebd., S. 256.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Blume 1987 (a.a.O.) hat die gängige Meinung korrigiert, wonach der Satyr als einer gemeint sei, der das Tuch aufhebe, um die Nackte sehen und sich an ihr vergeifen zu können. Dagegen ist wichtig, daß er die Nackte anschauen darf, ja muß: nur so wird das sexuelle Feuer, dessen Kraft ja benötigt wird, angefaßt.

⁶⁶ So stellt es Marsilio Ficino dar in: *De amore*, VII, 4–12 (M.F., *Ueber die Liebe oder Platons Gastmahl*, lat.-dt., hg. von Paul Richard Blum, Hamburg 1984, S. 321–349). Dieses unsichtbare Blut dringt durchs Auge in den Körper des Gegenübers, sinkt ins Herz ab und »infiziert« das Herzblut, sodaß der Betreffende liebeskrank wird. Ficinos Quelle ist Platons Phaidros, aber ihre Bekanntheit verdankt die Vorstellung vom Liebesblick der Literatur; vgl.: Lance K. Donaldson-Evans, *Love's fatal glance: a Study of Eye Imagery in the poets of the Ecole Lyonnaise*, University Mississippi: Romance Monographs Inc. 1980, S. 9–48; sowie: Ruth Cline, »Heart and Eyes«, in: *Romance Philology*, Bd. 25, 1971–1972, S. 263–297.

⁶⁷ Es wird auch als catonisches oder pseudo-catonisches Musengedicht bezeichnet, weil ihm oft ein Text mit dem Titel *Catonis Nomina Musarum* vorangestellt war (vgl. Schröter 1977, S. 116, 176; sowie Teil II, S. 318–319: Textabdruck).

⁶⁸ »Signat cuncta manu loquiturque Polymnia gestu«.

⁶⁹ Wind 1948, S. 10–11. Wind spricht nur von einer »obvious pantomime«. Dazu meint Tietze in ihrer Buchrezension (in: *The Art Bulletin*, Bd. 31, 1949, S. 126–130, S. 128): »Die anerkannte Bedeutung der Ausonius-Verse ist..., daß Polyhymnia mit ihren Händen wie ein Redner gestikuliert. Wind dagegen gibt ihrer Gestik eine andere Bedeutung... Ist mit seinen witzigen Zweideutigkeiten gemeint, daß in einer Ausstattung, die für eine Prinzessin und kultivierte Dame bestimmt war, Polyhymnia und Erato mit ihrer Mimikri einen Koitus anzeigen?«. Daß Wind es genau so gemeint hat, zeigte sich dann in seiner Replik (in: *The Art Bulletin*, Bd. 31, 1949, S. 224–231, S. 226).

⁷⁰ Die zwei äußersten Musen links sind nach Wind die »heroischen«, Kalliope und Klio, diejenige, die sich in der Bildtiefe wendet, wäre Urania, die gelb gekleidete Terpsichore.

⁷¹ Kritik an Wind: Tietze 1949, S. 128; Lehmann 1973, S. 104, Anm. 84; Schröter 1977, S. 282: »Die von Wind vorgenommene namentliche Unterscheidung entbehrt jeglichen Anhalts«.

⁷² Schröter 1977, S. 282. Dieser Meinung war schon Kristeller 1902, S. 373.

⁷³ Lightbown 1986, S. 198. Nur bei einer Muse – nämlich der äußersten rechts – hält er eine Identifikation für möglich: weil sie die Hände in einem Gestus des Belehrens hebe, könnte es sich um Terpsichore handeln.

⁷⁴ Fulgentius, *Mythologiae*, I, xv: Fabula de novem Musis (Fabii Planciadis Fulgentii V.C. Opera accedunt Fabii Claudii Gordiani Fulgentii V.V. De aetatibus mundi et hominis et S. Fulgentii Episcopi super Thebaiden, hg. von Rudolf Helm, Leipzig 1898, S. 25).

⁷⁵ Fulgentius, *Mythologiae*, I, xxi und III, i (Ed. Helm 1898, wie vorangehende Anm., S. 33, 13–19 resp. 60, 9–10).

⁷⁶ Darauf hat erstmals Wind 1948, S. 112 hingewiesen; er bezieht sich auf das Fama-Chiara-Sinnbild in Cesare Ripas *Iconologia* (Pegasus 1993, wie Anm. 60, S. 180, Nr. III.36).

Dieses geht auf Sebastiano Erizzos *Discorso sopra le Medaglie ... de gli Antichi* (1559) zurück; als Ausgangspunkt für das Emblem diente eine Medaille des Paduaners Giovanni Cavino, die Merkur und den sich aufbäumenden Pegasus nach der Formel der Dioskurengruppe darstellt (Ebd., S. 179, Nr. III.34). Cavino scheint sich auf eine pseudohadrianische Münze gestützt zu haben, von der nicht klar ist, wann genau sie auftauchte (Ebd., S. 177, Nr. III.30). Möglicherweise hat Mantegna als erster Merkur und Pegasus kombiniert.

⁷⁷ »Sapientia« etwa im Sinn von »ingenium«; vgl. Martin Kemp, »From Mimesis to Fantasia. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts«, in: *Viator*, Bd. 8, 1977, S. 347–398.

⁷⁸ Hans Kauffmann, Art. »Fama«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 6, München 1973, Sp. 1432–1433.

⁷⁹ Rodolfo Signorini, »Una porta gemmea. Il portale della Grotta di Isabella d'Este in Corte Vecchia«, in: *Per Mantova una vita. Studi in memoria di Rita Castagna*, hg. von A. Lorenzoni u. R. Navarrini, Mantua 1991, S. 25–51; sowie *Isabella* 1994 (wie Anm. 52), S. 164–174: man nimmt an, daß das Portal noch von der Ausstattung der camerini im Kastell herrührt und daß die Reliefs Minerva und die Musen darstellen, im Fall der Fama-Figur eben Klio.

⁸⁰ Fulgentius, *Mythologiae*, I, xv (Ed. Helm 1898, wie Anm. 74, S. 25, 20–26, 3): »... ob hanc rem prima Clio appellata est, id est cogitatio quaerendae scientiae«. – Der rhetorische Gestus ist im Parnassbild also nicht (wie zum Beispiel im Musenzyklus von Magliano) der Polyhymnia, die in der Antike der Rede vorstand, sondern (wie in der Prachthandschrift König Roberts und wie in den Tarocchi) Klio zugeordnet.

⁸¹ Schröter 1977, S. 355: Bei dem Johannes Grammaticus, auf den sich z.B. Giovanni Paolo Lomazzo beruft, scheint es sich um den griechischen, im 6. Jh. lebenden Kommentator und Philologen Johannes Philoponus zu handeln.

⁸² Fulgentius, *Mythologiae*, I, xv (Ed. Helm 1898, wie Anm. 74, S. 26, 9–10). Ähnlich argumentiert Guarino in seinem Musenbrief von 1447. Thalia habe die Bepflanzung des Feldes erfunden; das zeige schon ihr Name, der vom Wort »keimen« komme: »Thalia unam in agricultura partem reperit, quae de agro plantando est, ut et nomen indicat, a germinando veniens; idcirco arbusculas varias manibus gestet; vestis esto floribus flisque distincta« (zit. nach: Michael Baxandall, »Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 28, 1965, S. 183–204, Zitat S. 202).

⁸³ Zu dieser Musentafel: *Le Muse e il principe. Arte di corte del Rinascimento padano*, hg. von Andrea di Lorenzo et al. (Ausstellungskatalog), 2 Bde, Modena u. Mailand 1991, Bd. 2, S. 404–408 (V. Tátrai).

⁸⁴ Zu dieser Musentafel: *Muse* 1991 (wie vorangehende Anm.), Bd. 2, S. 408–416 (A. Bacchi).

⁸⁵ Unterhalb von ihr ist ein Grünzeug fressender Hase zu

sehen, über ihr im Felsen eine Feige (Sinnbild von Fruchtbarkeit). Vielleicht ist der »auf« ihrem Kopf plazierte Baukomplex als Weingut gemeint.

⁸⁶ Prachthandschrift für König Robert von Anjou; London, British Museum, Ms. Royal 6.E.IX, entstanden in Neapel im 2. Viertel des 14. Jhs. Vgl. Schröter 1977, S. 208–227.

⁸⁷ Wenn diese Deutung zutrifft, hätten wir eine frühe Formulierung des Prinzips vor uns, daß Kunst nicht nur der Weisheit und Kunstfertigkeit, sondern auch der Anmut bedarf. Vgl. dazu Mertens 1994 (wie Anm. 29), S. 173ff. (Die Grazien als Göttinnen der Anmut und der Künste).

⁸⁸ Schröter 1977, S. 265; auch zum Folgenden.

⁸⁹ In: *De Gentilibus Imaginibus Deorum* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 716): »Haec canit in cythara preconia sancta deorum/ et docet eternos psallere voce deos... Hac comitante di genitrix sanctissima Virgo/ Sidereum novit magnificare deum« (zit. nach Schröter 1977, S. 265–266). Zu Lazzarellis Werk: Schröter 1977, S. 265 und Teil II, S. 110–11, Anm. 464.

⁹⁰ Das Rot wird durch das Blau der Muse sekundiert, die ihren Kopf in schwesterlicher Haltung zu dem der Terpsichore neigt. Der Zweiklang Rot-Blau findet sich auch im Gewand des Mars und im Bett des Paars. Das Blau durfte im Parnass in seiner Bedeutung als Farbe der Treue fungieren.

⁹¹ Die gleiche Bewegungsformel hat Mantegna für die in den Wolken schwebende »Temperantia« im Pallasbild und für die dianahafte Frauengestalt (Venus coelestis?) der Mars-Zeichnung (London, The Trustees of the British Museum) benutzt.

⁹² Lazzarelli (wie Anm. 89) legt seinen Musenbeschreibungen Darstellungen zu Grunde, die den Tarocchi nachgebildet sind – aber bezeichnenderweise hat er die Tarocchi-Reihenfolge »korrigiert«: er beginnt mit Klio und endet mit Kalliope. Vgl. Stornajolo 1912 (wie Anm. 44), S. 261–263.

⁹³ Euterpe ist bei Fulgentius die »bene delectans«, die Ergötzende; sie kann die Funktion übernehmen, den Zorn der Götter zu besänftigen. Auch im vorliegenden Fall scheint ihre Aufgabe im Besänftigen zu bestehen; sie dämpft den Impetus der virago-artigen Bergwasser-Muse.

⁹⁴ Macrobius, *Commentarii in Ciceronis somnium*, II, 3. – An Macrobius knüpfen Marsilio Ficino, Landino, Equecola und Gyraldus an (Schröter 1977, S. 381).

⁹⁵ Cumont 1942 (wie Anm. 35), S. 259.

⁹⁶ »Calliope doctriinarum indagatrix et poeticae antistes vocemque reliquis praebens artibus coronam ferat lauream, tribus compacta vultibus, cum hominum, semideorum ac deorum naturam edisserat« (zit. nach Baxandall 1965 (wie Anm. 82), S. 202).

⁹⁷ Ein mittelalterliches Beispiel dafür ist die Darstellung von Urania und Arat in einer Handschrift mit einer Scholie zu Germanicus» Arathea (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19, Fol. 55r; vgl. dazu: Josef Fink, »Die Inspiration des Dichters im Bild. Kritische Bemerkungen zu »Arat und Muse«, in: *Gymnasium, Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung*, Bd. 66, Heidelberg 1959, S. 491–494); ein spätantik-frühmittelalterliches das Musen-Dichter-Elfenbeinrelief im Louvre (vgl. dazu Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz ²1952, S. 44, Nr. 69 und Taf. 23). Für den Parnass kommt als Vorbild eher ein Musensarkophag in Frage (zu den Musensarkophagen: Cumot 1942, S. 253–350). Der inspirierte »Dichter« (eigentlich ein Musenfreund respektive ein Geistesheld, der nach dem Tod bei den Musen weilen) kann auch als Stehfigur gebildet und von zwei Musen sekundiert sein (vgl. Phyllis Pray Bober u. Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, Oxford 1986, Nrn. 37, 38), aber der Typ mit der Sitzfigur ist häufig.

⁹⁸ Vgl. Anm. 52. Die Mehrheit der Interpreten ist der Ansicht, der Inventarverfasser habe Orpheus mit Apoll verwechselt: Verheyen 1971, S. 35–36, Anm. 63; Lehmann 1973, S. 61, Anm. 14; Schröter 1977, S. 239, Anm. 1021;

Lightbown 1986, S. 198. Dagegen meint Tietze 1956 (wie Anm. 6), S. 195, man solle der alten Identifikation mehr Aufmerksamkeit schenken, und Béguin fragt sich, ob der Sänger nicht Linus sei, den man oft mit Orpheus verwechselt habe – das würde erklären, weshalb er so klein und ohne Lorbeer gegeben sei (*Studiolo* 1975, wie Anm. 2, S. 33).

⁹⁹ Dante, *Divina Comedia*, Paradiso I, 13–27. Zu der an diese Stelle anknüpfenden Bildtradition: Schröter 1977, S. 64–75.

¹⁰⁰ Italienische Ovid-Handschrift, um 1370–1375, London, British Museum, Ms. Add. 57529, Fol. 5r. Äußerer Ring: fünfzehn Medaillons mit Büsten griechischer, römischer und italienischer Dichter (des 14. Jhs.); innerer Ring: fünfzehn kleine Kreise mit Dichternamen aus Antike und 14. Jahrhundert. Vgl. Schröter 1977, S. 191–204.

¹⁰¹ Die Musen senken mit Seilen Eimer in den pegasischen Brunnen. Der Illustrator dürfte sich auf mittelalterliche Mythographen gestützt haben; nach ihnen trinken aus Mythogaphischen Brunnen »philosophi et poetae«, also eide vielzahl von Männern. Vgl. Schröter 1977, S. 201. – Mit der Antike besteht allenfalls insofern ein Zusammenhang, als gemäß Pausanias (IX, 30, 4) zum Musenheiligtum auf dem Helikon Statuen von Orpheus, Linos, Thamyris, Arion, Sakadas und Hesiod gehörten.

¹⁰² *Le Livre du chemin de long estude par Christine de Pizan*, hg. auf der Grundlage von sechs Manuskripten von Robert Püschel, Berlin und Paris 1881, Verse 787–1088 (S. 34–47).

¹⁰³ Vergil, *Aeneis*, VI, 645–647.

¹⁰⁴ Servius *Vergilkommentar* 1986 (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 89–90.

¹⁰⁵ Mythographus Vaticanus III, 8, 19. Vgl. *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti, edidit ac scholiis illustravit*, hg. von G.H. Bode, Celle 1834 (Reprint Hildesheim: Georg Olms 1968), S. 211: 37–40. – Vgl. J. Handschin, »Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9, 1926–1927, S. 193–208.

¹⁰⁶ In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß in den Musensarkophagen die inspirierte Sitzfigur, wenn sie den weiblichen Geschlechts ist, eine Leier spielt. Es ist denkbar, daß Mantegna sich von einer entsprechenden Darstellung hat anregen lassen.

¹⁰⁷ London, British Museum, Plinius-Handschrift, Additional Ms. 11 994, Fol. 3v. Vgl. Schröter 1977, S. 245–248.

¹⁰⁸ Apoll fehlt auch in einer Gruppe von Parnassdarstellungen, welche den Pegasus auf ganz ähnliche Weise wie Mantegna mit dem doppelgipfligen Berg kombinieren; vgl. Schröter 1977, S. 242–245.

¹⁰⁹ Wie Anm. 105. Apoll-Sol ist zuvor als »princeps« der planetarischen Harmonie, als im Zentrum situierter Urheber der Bewegungen bezeichnet worden.

¹¹⁰ Boccaccio, *Genealogiae* V, xii (Reprint der Ausgabe 1494, New York-London 1976, S. 42) sagt, gestützt auf Laktanz (I, 22), daß Orpheus den Kult des Liber pater in Griechenland eingeführt habe und daß der Kithairon seinen Namen von seinem Kitharaspield habe.

¹¹¹ Verheyen 1971, S. 14; Lightbown 1986, S. 194.

¹¹² Hauber 1916 (wie Anm. 40).

¹¹³ Wie Lightbown 1986, S. 195 beobachtet hat, hält sie den goldenen Liebespfeil so, daß dessen Spitze nach unten zeigt.

¹¹⁴ Die Vertreter der Hofallegorie-Hypothese sind stets davon ausgegangen, daß Francescos mythologisches Alter Ego Mars sei, aber in seiner Funktion als legitimer Ehemann entspricht ihm eigentlich Vulkan. Hirschfeld glaubte sogar, es bestehe eine signifikante Ähnlichkeit zwischen der Physiognomie Vulkans und des Francesco der Madonna della Vittoria (Peter Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München 1968, S. 118). Für Jones ist Hirschfelds These zwar »visually not unpersuasive, but it must surely be ruled out« (Jones 1981, wie Anm. 24, S. 196, Anm. 17).

¹¹⁵ Gombrich 1975, S. 220, Anm. 9.

¹¹⁶ Verheyen hat entdeckt, daß die Programmmentwerfer

des Parnassbildes den 1492 publizierten Traktat »Anterotica – de amoris generibus« des Priester-Humanisten Pietro Capretto von Pordenone (Petrus Haedus) benutzt haben. Lightbown 1986, S. 192 hat das bestätigt. Im Traktat treten Mars, Venus und deren Sohn Anteros als Bekämpfer roher Sinnlichkeit auf. Später wird man dem Anteros als Gegner Eros beigegeben; Verheyen nimmt an, daß man im vorliegenden Fall Vulkan als Repräsentanten der irdisch-sinnlichen Liebe gewählt habe.

¹¹⁷ Patz 1993, S. 54–55. Schon FÖrster 1901, S. 158 war dieser Lesart ganz nahe; er meinte, daß der Erot »mittels eines Rohres in das Feuer des Herdes hineinblase« und so Vulkans »Eifersucht entfache«. Auf dem Herd befindet sich nur ein sanftes Feuerchen. Mit dem entfachten Feuer der Eifersucht kann nur der flatternde roten Mantel gemeint sein.

¹¹⁸ Dieses Motiv – eine Figur bläst mittels eines Rohres in den männlichen Sexus blasen, um das Sexualfeuer in etwas Höheres umzuformen – hat Mantegna unserer Ansicht nach aus Luca Signorellis Pngemälde übernommen. Zu diesem Gemälde: Andreas Hauser, »Luca Signorellis Pan. Kunst als Sublimierung von Liebe«, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, Bd. 68, 1999, S. 250–269, besonders S. 259–261. Signorellis Pan ist für Mantegnas »Parnass« auch noch in anderer Beziehung eine Referenz.

¹¹⁹ Zieht man die Linie noch weiter gelangt man zur Spitze jener zur Linken der Venus plazierten Quitte, die als Symbol ihrer Leibesfrucht angesehen werden darf. Und zwar einer geistigen Leibesfrucht: sie befindet sich senkrecht über den Kissen des Bettes, deren weiße Farbe keusche Liebe symbolisiert.

¹²⁰ Im vorliegenden Zusammenhang ist auch von Bedeutung, daß man sich die Ejakulation als »pneumatischen« Vorgang vorstellte. Dazu und zum Zusammenhang Sperma/Auge: Danielle Jacquart, Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au moyen âge*, Paris 1985, S. 73–84, besonders S. 78.

¹²¹ Auch die Vorstellung vom Blick als umgeformtem Sexualfeuer ist bereits in Signorellis Pan zu finden, vgl. Hauser 1999 (wie Anm. 118), S. 261. – Mit dem Blick Vulkans schließt sich ein Kreislauf. Jones 1981 (wie Anm. 24), S. 197 hat entdeckt, daß die vom Blasrohr des Erototen konstituierte Linie ihren Ursprung im Sexus der Venus hat. Schon Lehmann 1973, S. 156 war dicht bei dieser Einsicht: sie verglich Mantegnas Venus mit einer planetarischen Venus, von deren Pubes aus goldene Strahlen zu großen Liebeshelden führen, die auf einer Wiese knien (Paris, Louvre, anonymer Triumph der Venus). Sie glaubte, der Erot vermittele dem Vulkan die Schaffenskraft der »Venus generatrix«. Tatsächlich nutzt sie aber ihr generales Pneuma, um (mit Hilfe von Anteros) das Sexualfeuer Vulkans so umzufunktionieren, daß sie von ihm profitieren kann, ohne befleckt zu werden.

¹²² Das »Gelenk« zwischen Vulkan und Mars bildet das »versteinerte« Feuer auf dem Dach der Vulkanhöhle. Daß sich ein Kreislauf nicht bloß zwischen Venus und Vulkan, sondern auch zwischen Mars und Vulkan abspielt, zeigt sich darin, daß das Blasrohr Anteros' und die Schußlinie zusammengenommen genau gleich lang sind wie der Speer von Mars (während das Blasrohr selber gleich lang ist wie der goldene Pfeil).

¹²³ André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris (1961) ³1982, S. 272.

¹²⁴ Oder einen »amans«.

¹²⁵ Ebd., S. 269–272. Die Allegorie kommt in vier Varianten vor, u.a. in Form einer Illumination und eines Reliefs. Die erste befindet sich in einem Traktat über den Heiligen Geist, die zweite im Gewölbe des Vestibüls der Kirche Santo Spirito in Florenz.

¹²⁶ Picard und vor allem Lehmann haben die Rutenbündel als Besen aufgefaßt, mit welchen der Boden gewischt worden sei (Charles Picard, »Andrea Mantegna et l'antique«, in: *Revue Archéologique*, 6e série, Bd. 39, 1952, S. 124–128, besonders S. 127; Lehmann 1973, S. 62). Tatsächlich finden sich bei den Bündeln Wischspuren. Aber mit Wind 1948,

S. 13 und Lightbown 1986, S. 200 ist anzunehmen, daß die Besen als Kasteigungssymbole gemeint sind – die »Reinigung« bezieht sich auf eine Figur. Nach Lightbown auf den Erototen auf dem Felsbogen droben. Aber erstens handelt es sich bei diesem um den keuschen Anteros, und zweitens ist unwahrscheinlich, daß die Rutenbündel Attribute einer so weit entfernten Figur sein sollen. Sobald man den Sänger nicht mehr als Apoll betrachtet, gibt es keine Probleme mehr, die Rutenbündel ihm zuzuordnen.

¹²⁷ Diese Doppelwirkung ist dadurch angezeigt, daß ein Rutenbündel schräg nach unten, eines schräg nach oben zeigt.

¹²⁸ Vergil, *Georgica*, IV, 507–520; Ovid, *Metamorphosen*, X, 72–77.

¹²⁹ Ovid, *Metamorphosen*, X, 78ff.

¹³⁰ Vgl. John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Mass. 1970, S. 120–123. Wenn Arnulf von Orléans den Sänger nach dem endgültigen Verlust der Euridice zum Berg der Tugend emporsteigen und dort die Leier spielen läßt, entspricht das recht genau dem, was die moderne Psychologie als »Sublimierung« bezeichnet. Es ist in diesem Fall nicht so, daß psychologische Konzepte der Moderne vorweggenommen werden, vielmehr hat Freud für eine alte Vorstellung einen neuen Begriff geprägt, der inzwischen Allgemeingut geworden ist. – Zu Orpheus auch: Elisabeth A. Newby, *A portrait of the artist. The Legend of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics* (Harvard Dissertations in Comparative Literature), New York und London 1987.

¹³¹ Dieser Holzzylinder dürfte aus Vulkans Schmiedewerkstatt stammen. Die Ambosse der Schmiedepflegen nämlich auf solchen Holzzylindern zu stehen. Der seinen Leib als Klangkörper nutzende Sänger ist also mit einem Amboss verglichen, der unter den Schlägen des Schmiedes Töne erzeugt. Insofern hatte Lehmann 1973, S. 149–155, Recht, wenn sie beim Vulkan an Tubalkan, den »Erfinder« der Musik dachte.

¹³² Auch hier spielt wieder die Blick-Metaphorik. Man beachte, daß über der Stirn Kalliopes (also an der Stelle, wo sich bei den Musen der Sarkophage gelegentlich die Federchen der besiegten Sirenen befinden) ein Lockenbüschel aufragt. Es ist vor der Öffnung des Herdes plaziert und so als etwas entzündbares charakterisiert. Wer es entzündet, ist Orpheus mit seinem Blick. Daß sein Blick auf die Locke gerichtet ist, ergibt sich aus folgender Beobachtung: läßt man die Blicklinien des Sängers sich an der Spitze der Locke kreuzen und zieht man sie anschließend weiter, gelangt man zu den Brüsten der Venus.

¹³³ Wind 1987 (wie Anm. 31), S. 135–150, besonders S. 148.

¹³⁴ Als Vertreterinnen der drei theologischen Tugenden hat Berchorius im *Reductorium Morale*, Kap. XV die drei Grazien aufgefaßt (nachdem er sie zuvor in malam partem las). Vgl. Mertens 1994 (wie Anm. 29), S. 63 und 441–442 (Abdruck des Berchorius-Textes).

¹³⁵ Vgl. Anm. 69.

¹³⁶ Dagegen spricht auch nicht, daß der Zeigefinger von Klios Linker und der Daumen der rechten Hand ihrer Begleiterin zusammen eine Linie formen, die auf den Sexus von Mars zeigt (Jones 1981, wie Anm. 24, S. 197). Das Sexualfeuer ist beim Krieger »eingepackt«; Mars-Francesco fungiert als ein Minnender, das heißt als ein bloß ideal-platonisch Liebender.

¹³⁷ Das Gewölbe des Studiolo dürfte, wie das der darunter liegenden »Grotta«, blau bemalt und mit einer zentralen Gonzaga-impresa geschmückt gewesen sein (Verheyen 1971, S. 12). Da das erste Bild des Studiolo – der Parnass – die Apoll-Orpheus-Thematik behandelt, da ferner in der Camera unterhalb der Darstellung des sterbenden Orpheus die Impresa der Sonne aufgemalt war, ist die Vermutung erlaubt, dieses apollinische Symbol habe das Gewölbe des Studiolo geziert.

¹³⁸ Rodolfo Signorini, *Opus hoc tenue. La Camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica*, Mantua 1985, S. 198–204, besonders S. 199.