

Andreas Hauser

## SUBVERSIVE AEMULATIO

Mantegna im Wettstreit mit antikem Steinwerk

Die als Paragone bekannte „disputa della maggioranza dell’arti“<sup>1</sup> war ein Katalysator für die Ausdifferenzierung einer eigenständigen Kunsttheorie aus der Bildertheologie und der scholastischen Artes-Systematik. Die Haupttriebfeder des quattrocentesken Gattungswettstreites war der Kampf um die Nobilitierung der Malerei als „ars liberalis“. Wie das Exempel Leonardos zeigt, gaben denn in diesem Diskurs auch die Maler und ihre Parteigänger den Ton an. Um ihr Medium als zugleich naturnah-farbiges und geistig-unfassbares zu zelebrieren, benutzten sie mit Vorliebe die Bildhauerei als Negativfolie. Dies nicht nur in Texten, sondern auch und vor Allem in den Bildern selber, mittels Fiktionen von ungefasster Steinskulptur.<sup>2</sup>

- 1 Benedetto Varchi: *Due Lezioni*, Florenz 1549 (=1550), S. 56 (Zitat aus dem Titel der zweiten Vorlesung).
- 2 Ein prägnanter und informativer Überblick über die Grisaillemalerei südlich und nördlich der Alpen nach ikonologischen und topographischen Kriterien (erarbeitet im Hinblick auf eine Deutung der Grisailen Mantegnas und seines Kreises) findet sich bei Sabine Blumenröder: *Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin 2008, S. 143–209. Man hat die Tatsache, dass Giotto die Tugend-Laster-Figuren der Sockelzone in der Arenakapelle *en grisaille* gemalt hat, als „imperatives Signal“ begriffen, dass der vor monochromen Gründen sich abhebende gelblichweiße Ton der Figuren als Stein gemeint sei (Richard Steiner: *Paradoxien der Naturnachahmung bei Giotto. Die Grisailen der Arenakapelle zu Padua*, in: Hans Körner u. a. (Hg.): *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 61–86). Das setzt aber, wie Blumenröder richtig bemerkt, eine steinsichtige Marmorskulptur als Referenz voraus – nämlich, wie sie wahrscheinlich macht, antike Skulpturen oder ungefasste Proto-Renaissance-Werke wie die der Pisani (Blumenröder, a. a. O., S. 145). Warum haben dann aber die Niederländer, in deren Kultur steinsichtige Skulpturen keine bekannte Größe waren, solche fingiert? Möglicherweise wollten sie demonstrieren, dass – erstens – das Steinwerk der Inbegriff von Bildhauerei sei und dass sich – zweitens – steinerner Kern und farbige Fassung wie Substanz und Akzidenz verhielten, dass die Bildhauerei wesensmäßig

Solch malerische Selbstreflexion ist eng mit der Genese jenes kennerschaftlichen Tafel- oder Leinwandbildes verquickt, das im französischen 17. Jahrhundert zu seiner kanonischen Form und in den Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts zu seiner Apotheose gefunden hat. Wie sehr die Kunstgeschichte mit dem „autonomen“ Gemälde verbandelt ist, zeigt sich darin, dass sie sich mit Vorliebe mit der theoretischen Selbstbeweihräucherung der Malerei befasst hat. Nun ist das gerahmte Leinwandbild ein historischer Zeuge nicht nur für die Verselbständigung von Kunst- und Kunstdiskurs, sondern auch für deren Neigung zu sozialer Distinktion und zu ideologischer Beschönigung. Die Kunst der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart wurde und wird deshalb nicht müde, das Gemälde zu sprengen, mit Gattungsüberschreitungen, Kinetik, performativer Körperkunst, Installationen usf.

Es ist kein Zufall, dass drei Mitarbeiter des kunsthistorischen Sprengmeisters Horst Bredekamp – Joris van Gastel, Yannis Hadjinicolaou und Markus Rath – nun auch die Paragone-Thematik neu aufrollen und den Vorherrschaftsgelüsten der Malerei die historische Vision eines Zusammenwirkens der Künste entgegenstellen. Im Bereich der Kunstpraxis denken sie dabei vor allem an Artefakte aus dem Grenzbereich von Wissenschaft und Kunst, an künstlerische Hommagen an die figurierende Natur, an Einbindungen von Naturobjekten in künstliche Kontexte, an malerisch-skulpturale Changeant-Effekte in Zeichnungen und an anticlassizistische, abstrakt-expressive Verfahren in holländischen Gemälden. So faszinierend Kunstkammerobjekte, Zeichnungen naturgeschichtliche Illustrationen und dergleichen für alle sind, die von Inter- und Plurimedialität ein „Mehr an Lebendigkeit“<sup>3</sup> erwarten – im Verhältnis zu den Werken der divinen Künstler spielten sie oft eine ähnlich untergeordnete Rolle wie die Randfiguren, welche in illuminierten Schriften den Textspiegel umspielen. Die Frage ist deshalb: Gibt es auch Werke, die innerhalb des kulturellen Feldes die *Hauptbühne* beanspruchen und zugleich gegen jene ästhetische Geschlossenheit ankämpfen, welche die divine Kunst so anfällig für Distinktions-, Ersatz-, Kompensations- und Verdrängungsmechanismen machen? Am Beispiel von zwei Sebastiansgemälden Mantegnas wollen wir zeigen, dass dies der Fall ist – und

farblos sei, da sie ja erst durch Maler-Tätigkeit chromatisch wurde. Möglicherweise spielten solche scholastischen Überlegungen auch in Italien eine Rolle. Zur frühen Intermedialität in Italien vgl. die schöne Arbeit von Iris Wenderholm: *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance*, München/Berlin 2006.

3 Joris van Gastel/Yannis Hadjinicolaou/Markus Rath: Paragone: Wettstreit oder Mitstreit? Thesenpapier zum Studientag vom 19.10.2012 (Humboldt-Universität zu Berlin, Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung, Forschungsschwerpunkt: Das haptische Bild).

dass sich Mit- und Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerei nicht notwendigerweise ausschließen.<sup>4</sup>

### Ein ungeschickter Vorläufer von disegno-Klassizismus?

1560 wurde in Basel eine Beschreibung Paduas publiziert, die Bernardino Scardeone (1478–1554) – ein wegen seiner Sympathie für die nordische Reformation verfolgter Kanoniker – verfasst hatte. Darin sind auch die wichtigsten Maler der Stadt gewürdigt, so der Talent-Entdecker und -Ausnutzer Francesco Squarcione (1397–1468) und sein berühmtester Zögling, Andrea Mantegna (1431–1506).<sup>5</sup> Im Abschnitt über den letzteren berichtet Scardeone von einem Kunststreit, in den die beiden verwickelt waren. Gegenstand der Auseinandersetzungen waren die Jakobusfresken in der Eremitanerkirche, mit denen sich der junge Maler nach seiner Loslösung vom Adoptivvater profiliert hatte. Um ein Gutachten gebeten, machte Squarcione seinen abtrünnigen Adoptivsohn schlecht, indem er ihn mit Belehrungen überhäufte und die Farben verurteilte.<sup>6</sup> Nach Scardeone waren die letzteren matt, weil der junge Künstler römische Kunstwerke zum Modell genommen hatte. Verärgert über die Kritik, habe Mantegna bei der anschließend gemalten Christophorusmarter nicht mehr solche, sondern lebende Personen nachgebildet (Bilder 1–3). Das Publikum habe dies sehr begrüßt, und für lange Zeit seien die neuen Figuren beliebter gewesen. Der Meister habe sich dadurch aber nicht von seinem Glauben an die Vorbildlichkeit der antiken

4 Zu den wichtigsten Verfahren, mit denen die moderne Kunst das Gefängnis des Tafelbildes zu sprengen versucht, gehört die Installation, bei welcher die Kunstbetrachterinnen und Kunstbetrachter in Bewegung gesetzt werden. Von Installationen *avant la lettre* ist im Folgenden nicht die Rede; zu diesem Thema aber Andreas Hauser: *Andrea Mantegnas ‚camera picta‘ im Kastell von Mantua*. Ein Kraftwerk für intelligentes Sehen, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 9, hg. v. Uwe Fleckner u. a., Berlin 2005, S. 1–21.

5 Bernardino Scardeone: *De Antiquitate Urbis Patavii, & claris ciuibus Patauinis libri tres*, Basel 1560, S. 371 u. 373. Neu abgedruckt im Sammelwerk von Johannes Georgius Graevius (vollendet von Peter Burmann): *Thesaurus antiquitatum historiarum Italiae [...]*, Bd. 6, Teil 3, Leiden 1722, Sp. 421–424. Scardeones Text über Mantegna ist abgedruckt in: Ronald Lightbown: *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Berkeley 1986, S. 392 f., derjenige über Squarcione in: *Michelangelo Muraro: A Cycle of Frescoes by Squarcione in Padua*, in: *The Burlington Magazine* 101 (1981), S. 89–96, hier S. 95 f.

6 „Pinxit postmodum sacellum Eremitarum, & primò historiam D. Iacobi apostoli incertis coloribus: quam cum Squarzonus eius magister, & pater adoptivus satis commendasset, & colores damnasset.“ Zit. nach Lightbown: *Mantegna* (wie Anm. 5), S. 392 f.



Bild 1 Filarete (Antonio di Pietro Averlino): Selbstporträt auf Medaille, um 1460, Bronze, 80 × 67 mm, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte Artistiche, Mailand.

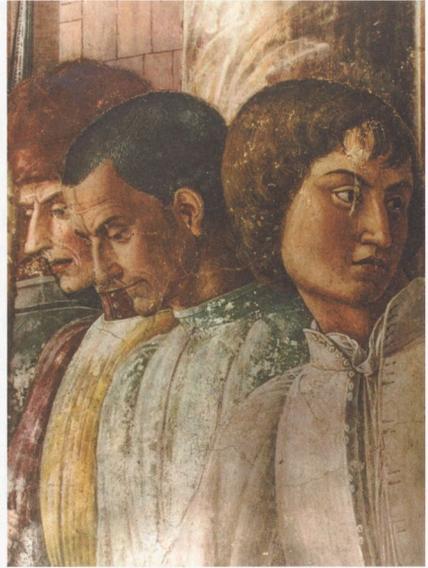


Bild 2 Detail aus Mantegnas Christophorusmarter in der Paduaner Eremitanerkirche (vgl. Bild 7): Rollenporträts des Bildhauers, Architekten und Theoretikers Filarete (ca. 1400–ca. 1469) (Mitte) und des Humanisten Janus Pannonius (1434–1472) (rechts).

Plastik abbringen lassen. Er habe das Kopieren nach römischen Statuen höher gewichtet als die Darstellungen nach dem Leben, vor allem aus dem Grund, dass antike Bildhauer unter zahlreichen Vorbildern die jeweils vollkommensten Teile eines Körpers wählten, die sie ihrerseits ohne jeden Makel zur Darstellung brachten. Wer nämlich nur die Natur nachahme, übernehme notwendigerweise auch deren Fehler, denn kein Lebender sei ohne solche.<sup>7</sup>

Wie schon bei Scardeone wurde Mantegna auch später immer wieder als bedeutender Vermittler antik-skulpturalen Formenguts gewürdigt. Direkte Zitate nach antiken Bildhauerwerken sind bei ihm allerdings wenig zu finden, und wenn sie vorkommen, basieren sie auf Kleinkunst, vor allem auf Medaillen

7 „Quamvis auctor ipse picturas a Romanis imaginibus extractas quam à vivis corporibus, magis probaret: hac potissimum ratione, quod statuarii & sculptores antiqui de multis corporibus perfectas ipsorum partes sibi eligebant, absque vitio formandas. Sed qui naturam tantum uniuscuiusque viventis imitatur, cum nullum ferè corpus reperiatur, quod vitio careat, necesse sit eos, qui eiusdem naturae imitatores esse velint, eodem vitio cum ipsa natura peccare.“ Zit. nach Lightbown: Mantegna (wie Anm. 5), S. 393.



Bild 3 | Porträt von Janus Pannonius: Ausschnitt aus dem Frontispiz einer Abschrift der Komödien von Plautus, ferraresischer Miniaturist, um 1459. Österreichische Nationalbibliothek, cod. 111, Wien.

– was etwa für die Pferdebändigergruppe gilt, die im Retabel von San Zeno und später erneut im Cäsartriumph auftaucht.<sup>8</sup> Dass der Maler die Antike weniger *imitiert* als *aemuliert*,<sup>9</sup> wird auch bei den antikischen Bühnenarchitekturen deutlich. Der Triumph- oder Ruhmesbogen der Jakobs-Verurteilung hat zwar einige Züge des Konstantinsbogens, aber insgesamt handelt es sich um eine Montage aus unterschiedlichen Zitaten oder Paraphrasen.<sup>10</sup> Dennoch muss er

- 8 Über Mantegnas Verhältnis zur Antike gibt es eine umfangreiche Literatur. Zuletzt befassten sich an Mantegna-Tagungen in Padua/Verona/Mantua (8.–10. 11. 2006) und in Rom (8.–10. 2. 2007) mehrere Teilnehmerinnen und Teilnehmer mit dem Thema. Vgl. Rodolfo Signorini/Viviana Rebonato/Sara Tammaccaro (Hg.): Andrea Mantegna. Impronta del genio, 2 Bde., Florenz 2010; Teresa Calvano/Claudia Cieri Via/Leandro Ventura (Hg.): Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico, Rom 2010. Stellvertretend sei aus dem letzteren Buch folgender Beitrag zitiert: Giulio Bodon. Sul ruolo dell'antico nell'arte di Mantegna agli esordi, S. 53–78.
- 9 Zum Begriff Aemulatio: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin/Boston 2011.
- 10 Auch zu Mantegnas Verhältnis zur (antiken) Architektur gibt es zahlreiche Untersuchungen. Stellvertretend für viele ein jüngerer Beitrag: Tobia Patetta: Marmi, pietre e mattoni. Città modernamente antiche di Andrea Mantegna conoscitore

auf die Zeitgenossen fast noch echter als die ruinösen antiken Bauten gewirkt haben. Außer Piero della Francesca besaß um diese Zeit kein Maler so viel Sinn für tektonische Logik, für die Struktursymbolik architektonischer Elemente und für die Wucht des Steins wie Mantegna.<sup>11</sup>

Anders als Leonardo sieht Mantegna offenbar in Bildhauerei und Architektur nicht zu überwindende Konkurrenten, sondern *Partner*. Er scheint der Überzeugung zu sein, dass die Malerei ihr Potential am besten entfalten könne, wenn sie die Sprache der antiken Skulptur und Baukunst verinnerliche. Trifft diese Aussage zu, müsste Vasari Mantegna uneingeschränktes Lob zollen, hatte er im Proömium der *Torrentiana* doch erklärt, die Malerei und die Bildhauerei seien Schwestern, gezeugt von ein und demselben Vater, dem *disegno*.<sup>12</sup> Wie sich zeigt, hat der Kunsttheoretiker aber gegenüber Mantegna etliche Vorbehalte. Wenn er in der erweiterten Fassung der *Viten* vom Streit zwischen Squarcione und Mantegna berichtet, verschiebt er gegenüber Scardeone die Akzente zugunsten des Ersten. Er macht ihn zum Sprachrohr eigener Kritik. Er legt ihm nämlich die Bemerkung in den Mund, an den antiken Marmorwerken könne man die Kunst nicht auf vollendete Weise erlernen, weil die Steine immer die ihnen eigentümliche Härte und niemals jene zarte Weichheit hätten, dank welcher das Fleisch und die natürlich-organischen Sachen sich biegen und bewegen könnten. Andrea hätte besser daran getan, seine Figuren nicht in Farben, sondern in Marmortönen zu halten, denn seine Malereien ähnelten nicht lebenden Wesen, sondern antiken Marmorstatuen. Auch Vasaris Wiedergabe von Mantegnas künstlerischem Credo und deren Beurteilung weichen von Scardeone ab. Der Künstler habe die antiken Statuen nicht nur wegen ihrer naturverbessernden Qualität geschätzt, sondern auch wegen ihrer deutlichen und bestimmten Darstellung von Muskeln, Adern, Sehnen und anderen Einzelheiten. Die Natur bedecke diese im Allgemeinen mit weichem Fleisch und verhülle so manche Härten, außer an alten und sehr mageren Körpern, die der Künstler aber aus anderen Gründen abzubilden vermeiden würden. Wie sehr Andrea dieser Meinung anhängt,

d'architettura?, in: Calvano/Cieri *Via/Ventura: Mantegna e Roma* (wie Anm. 8), S. 271–301. Vgl. auch Stefanie Brüggemann: *Zur Rezeption von Triumphbögen in der italienischen Renaissancemalerei*, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2007, unter: <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/brueggemann-stefanie-2007-11-14/PDF/brueggemann.pdf> [5. 11. 2013]. Dort zu Mantegna: S. 104–109; Verweis auf ältere Publikationen S. 104, Anm. 401.

11 Vgl. Matteo Ceriana: *La pala di San Zeno: L'architettura reale e quella dipinta*, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 18/19 (2006/2007), S. 83–104, hier S. 83.

12 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [nelle redazioni del 1550 e 1568], hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Bd. 1, Florenz 1966–1987, S. 26.

erkenne man an seinen Werken, die tatsächlich eine gewisse Härte zeigten und zuweilen eher Standbildern als lebendigen Menschen glichen.<sup>13</sup>

Aus Scardeones Bewunderung für einen prinzipientreuen Klassizisten wird bei Vasari also Kritik an einem Künstler, der die antike Skulptur gleichsam zu wörtlich in die Malerei übersetzt hat. Für Vasari gehört Mantegna deshalb zu jenen Malern, welche die „wahre“ Malerei bloß angebahnt, nicht aber selber realisiert haben.<sup>14</sup> Dieses Vorläufer-Verdikt blieb an Mantegna hängen. Wenn Rubens in seiner um 1610 verfassten Lehrschrift „De imitatione statuarum“ vor einer Kunst warnte, die „nach Stein schmeckt“, dürfte er an Mantegna gedacht haben.<sup>15</sup> Selbst Paul Kristeller, der Pionier der modernen Mantegna-Forschung,

13 „E sopra tutto biasimò [il Squarcione] [...] le pitture che Andrea aveva fatte nella detta cappella di S. Cristofano, dicendo che non erano cosa buona perché aveva nel farle imitato le cose di marmo antiche, dalle quali non si può imparare la pittura perfettamente, perciò che i sassi hanno sempre la durezza con esso loro e non mai quella tenera dolcezza che hanno le carni e le cose naturali, che si piegano e fanno diversi movimenti; aggiugnendo che Andrea avrebbe fatto molto meglio quelle figure e sarebbono state più perfette se avesse fattole di color di marmo e non di que' tanti colori, perciò che non avevano quelle pitture somiglianza di vivi ma di statue antiche di marmo o d'altre cose simili“. Im Folgenden habe Mantegna gezeigt, dass er das Gute ebenso gut aus „cose vivi e naturali“ wie aus Artefakten zu gewinnen wisse. „Ma con tutto ciò ebbe sempre opinione Andrea che le buone statue antiche fussino più perfette et avessino più belle parti che non mostra il naturale, attesoché quelli eccellenti maestri, secondo che e' giudicava e gli pareva vedere in quelle statue, avevano da molte persone vive cavato tutta la perfezione della natura, la quale di rado in un corpo solo accozza et accompagna insieme tutta la bellezza, onde è necessario pigliarne da uno una parte e da un altro un'altra; et oltre a questo gli parevano le statue più terminate e più tocche in su' muscoli, vene, nervi et altre particelle, le quali il naturale, coprendo con la tenerezza e morbidezza della carne certe crudetee, mostra talvolta meno, se già non fusse un qualche corpo d'un vecchio o di molto estenuato; i quali corpi però sono per altri rispetti dagl'artefici fuggiti. E si conosce di questa opinione essersi molto compiaciuto nell'opere sue, nelle quali si vede invero la maniera un pochetto tagliente e che tira talvolta più alla pietra che alla carne viva“. Vasari: *Le vite* (wie Anm. 12), Bd. 3, S. 549 f.

14 Zu Vasaris Phasenmodell Gerd Blum: Giorgio Vasari. *Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*, München 2011, S. 114–164, insbesondere S. 156–164; Liana de Girolamo Cheney: Giorgio Vasari's ‚Prefaces‘. *Art & Theory*, New York 2012.

15 Rubens' lateinischer Traktat wurde 1710 von Roger de Piles auf Französisch publiziert, im Rahmen seines „Cours de peinture par principes“. Vgl. die von Jacques Thuillier besorgte Ausgabe (Paris 1989), S. 82: „Il y a des Peintres à qui l'imitation des statues antiques est très utile, et à d'autres dangereuse jusqu'à la destruction de leur art. Je conclus néanmoins que pour la dernière perfection de la Peinture, il est nécessaire d'avoir l'intelligence des antiques, voire même d'en être pénétré, mais qu'il est nécessaire aussi que l'usage en soit judicieux, et qu'il ne sente la pierre en façon quelconque“. Zitiert nach Anastasia Dittmann: *Imitation is the Means, not the End of Art'*. Peter Paul Rubens und Sir Joshua Reynolds über die Grammatik antiker Skulptur, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2010, unter: [http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/97/1/Dittmann\\_Rubens\\_und\\_Reynolds.pdf](http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/97/1/Dittmann_Rubens_und_Reynolds.pdf) [5. 11. 2013]. Dittmann thematisiert Rubens' implizite Kritik an Mantegna.

hielt am Vorläuferurteil fest – er meinte bloß, dass „für den geschärften Kunstsinne die Vorahnung einer vollendeten Form [...] fast noch größeren Genuss biete als der Anblick dieser Form selber“.<sup>16</sup>

Stellt man Mantegnas wohl um 1457/1459 entstandenen Wiener Sebastian neben einen Sklaven Michelangelos, werden die Vorbehalte der traditionellen Kunstliteratur gegen den Quattrocentomaler nachvollziehbar: Es ergibt sich *tatsächlich* der Eindruck, schon der ältere Meister habe einen in lustvoller Qual sich windenden „Athleta dei“ schaffen wollen, sei dabei aber über seinen altmeisterlichen Naturalismus und seinen Mangel an künstlerischer Grazie gestolpert.<sup>17</sup> Das Steife der Fast-Akt-Figur ist aber keineswegs das einzig problematische am kleinen Bild (Bild 4). Während Antonello da Messina und Pietro Perugino bei ihren *Sebastiani* die Anzahl Pfeile auf fünf respektive zwei beschränken, spickt Mantegna seine Figur mit nicht weniger als fünfzehn Geschossen. Man denkt an Jakobus de Voragine's reißerische Formulierung, der Heilige habe wie ein Igel ausgesehen.<sup>18</sup> Auch noch auf andere Weise wird die statuarische Schönheit der Physis gestört. Beidseits des Sebastian-Kopfs sind Gebälkstücke sichtbar. Beim linken ist wegen des Abbruchs einer Pfeilerverschalung die Unterseite freigelegt. Der Maler hat diese schattige Zone als dunkles Trapez gestaltet. Dieses hat er so ungeschickt neben dem Hals Sebastians situiert, dass es wie ein guillotineartiger Köpfungs-Keil wirkt. Ein ähnliches Missgeschick ist dem Künstler etwas weiter unten im Bild passiert. Weil der Weg, auf dem sich die Schützen entfernen, als steil ansteigender konzipiert ist, kippt er ins Flächige und erscheint als sichelförmiges Bogensegment. Dieses ist so disponiert, dass es dem Heiligen seitlich in die Kniebeuge fährt. Die Fußfessel endlich verbindet sich mit der Kante des Säulensockels zu einer Horizontale, welche die Füße abschneidet. Wie man sieht, inszeniert Mantegna den Heiligen zwar als antikische Säulenstatue, setzt diese aber einer derart destruktiven Umgebung aus, dass die links unten

- 16 Paul Kristeller: *Andrea Mantegna*, Berlin/Leipzig 1902, S. 223, vgl. auch S. 319, 455–457.
- 17 Zum Folgenden vgl. Steffen Bogen: *Wolkenreiter und Doppelpfeil – Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas*, in: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämpfer (Hg.): *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Magdeburg 1999, S. 187–206; Andreas Hauser: *Andrea Mantegnas ‚Wolkenreiter‘. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?*, in: Gerhart von Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann (Hg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001, S. 147–172; Gabriele Helke: *The Artist as Martyr. Mantegna's Vienna Saint Sebastian*, in: Signorini/Rebonato/Tammaccaro: *Andrea Mantegna* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 221–271.
- 18 *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, übers. v. Richard Benz, Heidelberg 1963, S. 142. Helke: *The Artist as Martyr* (wie Anm. 17), S. 224, Anm. 5 weist darauf hin, dass Jacobus seinerseits die Formulierungen der „*Passio S. Sebastiani*“ in den „*Acta Sanctorum*“ übernimmt.



Bild 4 Andrea Mantegna: Heiliger Sebastian, um 1457–1459, Tempera auf Pappelholz, 68 × 30 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien.

sichtbaren Skulpturenfragmente wie ein Omen wirken. Weil diese Rudimente Zeugen von Sebastians ikonoklastischer Aktivität sind,<sup>19</sup> ergibt sich der Eindruck einer bild-suizidären Veranstaltung.

Ebenso ambivalent und widersprüchlich wie die Sebastiansgestalt ist die Architektur, an die er gebunden ist. Mantegna folgt dem ikonographischen Typus, bei dem der Märtyrer nicht, wie es die Legende will, an einen Pfahl, sondern an eine Säule gebunden ist. Das Motiv stammt aus der Ikonographie von Christi Geißelung. Wohl um seine architektonisch-antiquarischen Kenntnisse zu demonstrieren, stellt Mantegna die Säule nicht als freistehendes Mal, sondern als Teil einer Architektur dar, die aus Triumphbogenmotiven gefügt ist.<sup>20</sup> Eine problematische Idee! Bei einer Bogenarchitektur ist die Säule ein rahmendes Element. Rückt man dieses statt den Bogen ins Zentrum des Bildgevierts, entsteht ein unschönes Gebilde – eine Kombination von Kreuz und Ypsilon mit geschwungenen Armen. Auch Perugino wird zwar seinen Sebastian mit Säule und Bogen hinterlegen, aber er trennt die beiden Elemente, so dass der letztere die Säulenfigur um- und überfangen kann.

Mantegna begnügt sich nicht damit, die Bogen durch den Bildrand zu beschneiden. Den linken ruiniert er zusätzlich auch auf der gegenständlichen Ebene; der oben erwähnte, in die Ebene hochgeklappte Weg nimmt sich wie ein Vexierbild des herabgefallenen Bauteils aus.<sup>21</sup>

Da die antiken Bauten zur Zeit Sebastians noch intakt waren, muss der Verfall als Symbol für den Untergang des Heidentums gemeint sein. Wenn das antike Steinwerk den Part des Bösewichts zu spielen hat: Weshalb hebt dann Mantegna dessen künstlerische Qualitäten so eindringlich hervor? Die Architekturfragmente ähneln ja jenen Lehrbuch-Illustrationen, die zu einer renovatio antiker Architekturpracht aufrufen. Auch inhaltlich sind die Steingebilde zweideutig: Die prachtvolle Säule und das Viktoriarelief können als Zeichen sowohl für den geistfeindlichen Hochmut des antiken Rom als auch für die seelische Stärke und die Siegesaussicht des Märtyrers gelesen werden. Und beim vergoldeten

19 Um den erkrankten Präfekten von Rom zu heilen, hatten Sebastian und seine Helfer über zweihundert Götzenbilder zerstört (De Voragine: *Legenda*, wie Anm. 18, S. 140 f.). Dass Mantegna mit den Trümmern auf diese Episode anspielt, haben schon Caldwell und Pfisterer angenommen: Joan G. Caldwell: *Mantegna's St. Sebastian*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), S. 373–377, hier S. 375; Ulrich Pfisterer: *Künstlerische potestas audendi et licentia im Quattrocento*. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148, hier S. 132 f.

20 Zu den unterschiedlichen Deutungen der Architektur – Triumphbogen, Stadttor, Pilatuspalast, Kolosseum, Basilika – vgl. Hauser: *Wolkenreiter* (wie Anm. 17), S. 155 und zuletzt Helke: *The Artist as Martyr* (wie Anm. 17), S. 232, 237 f. Die Vieldeutigkeit dürfte gewollt sein.

21 Bogen: *Wolkenreiter und Doppelpfeil* (wie Anm. 17), S. 193 f.

Kapitell weiß man nicht, ob es für den falschen Glanz des Heidentums oder für die Fähigkeit Sebastians (und der Kunst) steht, den Tod zu überwinden, ist es doch mit einem Memoria-Emblem geschmückt: mit einer Vase, aus der ein Kopf herauslugt.<sup>22</sup> Widersprüche und Ambivalenzen, wo man auch hinschaut.

### Subversive aemulatio von antikem Steinwerk

Gute vier Jahrzehnte nach dem Wiener Täfelchen hat Mantegna nochmals einen Sebastian gemalt, diesmal in Großformat: Er hängt seit 1910 im Louvre in Paris. Statt zwei *steinerner* findet man hier im unteren Bildbereich zwei *reale* Köpfe, den eines Bogenschützen und den eines vornehmen Mannes. Hinter respektive (flächig gesehen) über den von unten ins Bildgeviert ragenden Köpfen sind ein belaubter und ein kahler Baum situiert (Bild 9). Zweifellos sind die beiden Bäume als Metaphern für die beiden Männer gemeint: Der Schütze zeichnet sich nämlich durch einen dichten Haarschopf, der vom rechten Bildrand abgeschnittene Mann durch eine Glatze aus. Wie die Metaphern aufzulösen sind, kann später erörtert werden; an dieser Stelle ist bloß wichtig, dass Mantegna die flächige Zuordnung von räumlich weit auseinander liegenden Bildgegenständen zum Generieren eines „disguised symbol“ nutzt.<sup>23</sup>

Es kann also kein Zufall sein, wenn beim Wiener Sebastian eine Gebäckuntersicht bei flächiger Lektüre zu einem Köpfungskeil und ein Weg zu einem sichelförmigen Knochenbrecher mutieren und wenn eine heidnische Viktoriafigur wie eine Visionsfigur in der Sichtachse des Märtyrers „schwebt“. So recht die ältere Kunstliteratur mit der Feststellung hatte, dass solche Veranstaltungen den idealistisch-akademischen Vorstellungen von *perfezione* nicht gerecht werde,

22 Vgl. Hauser: Wolkenreiter (wie Anm. 17), S. 161 und 166, mit Verweisen auf Caldwell: Mantegna's St. Sebastian (wie Anm. 19), S. 374, 376 und Pfisterer: Künstlerische Potestas audendi (wie Anm. 19), S. 133 f. Das Motiv einer kopfbekrönten Vase kommt auch in Filaretos Architekturtraktat vor und bedeutet dort Memoria; vgl. Ulrich Pfisterer: Ingenium und Invention bei Filarete, in: Bruno Klein/Harald Wolter von dem Knesebeck (Hg.): Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Mideldorf Kosegarten, Dresden/Kassel 2002, S. 265–269; zuvor auch schon: Mirella Levi d'Ancona: Il S. Sebastiano di Vienna. Mantegna e Filarete, in: Arte Lombarda 18 (1973), S. 70–74. Schon die vitruvianische Legende von der Erfindung des korinthischen Kapitells hat mit Memoria zu tun: der Korb, aus dem sich das Kunstmotiv entwickelt, ist eine Grabgabe. Auf diesen Korb verweist Mantegna wohl mit dem Trauben-Korb, den die Putten auf dem Relief links unten tragen.

23 Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting, its Origins and Character, Harvard 1953, S. 131–148 (Kap. V: Reality and Symbol in Early Flemish Painting: Spiritualia sub Metaphoris Corporalia), insbesondere S. 141. Die Kritik an Panofskys – von Charles de Tolnay vorbereitetem – Konzept des „concealed“, „disguised“ oder „hidden symbolism“ bezieht sich meist auf dessen inflationäre und isolationistische Verwendung.

so falsch lag sie mit der Annahme, die Anti-Klassizismen seien unbeabsichtigte Nebenwirkungen eines Ringens um neue Darstellungsverfahren. Da jene sich durchs ganze Werk ziehen, müssen sie als Symptome einer konsistenten künstlerischen Strategie respektiert werden. Will man Mantegnas Rang und Aktualität diskutieren, muss man zunächst einmal deren Funktionsweise und Ziel erfassen.

In diesem Zusammenhang ist nochmals auf die Problemstellungen zurückzukommen, mit denen sich avancierte Künstler im Padua des mittleren Quattrocento auseinandersetzen hatten. Eben um diese Zeit ritt der Bischof von Verona, Ermolao Barbaro (ca. 1410–ca. 1471) in den „*Orationes contra poetas*“ eine scharfe Attacke gegen alle Gelehrte, die sich an antiken Autoren orientierten.<sup>24</sup> Im Visier hatte er seinen ehemaligen Lehrer Guarino da Verona und ehemalige Mitschüler wie Gregorio Correr (1409–1464), der das Benediktinerkloster San Zeno in Verona leitete. Wie schon Boccaccio waren sie der Meinung, die antiken Mythen enthielten göttliche Wahrheiten und die antike Literatur weise eine stilistisch-intellektuelle Klarheit auf, deren Aemulierung zu einer Vertiefung christlicher Ideale führe.<sup>25</sup>

Noch viel angreifbarer als diese Auffassung war nun aber der Anspruch der Maler, antike Skulptur und Architektur für christliche Kontexte nutzbar machen zu können. Einerseits galten die römischen Skulpturen nach wie vor als Inbegriff heidnischer Idolatrie, als Manifestationen einer ganz dem Materialismus und der physischen Gewalt verpflichteten Kultur. Andererseits schien die Malerei für die Aufgabe, die römische Plastik zu einer Dienerin der Theologie zu bekehren, denkbar ungeeignet. Bei den Theologen wie auch bei den Literaten stand sie im Ruf, der „*scientia*“ und des „*ingenium*“ zu ermangeln und zu stark an die Sinnlichkeit zu appellieren. Als Leonello d’Este Musenbilder malen lassen wollte, bemühte sich der als Berater beigezogene Guarino da Verona, die erzieherisch-moralisierenden Aspekte der Frauengestalten zu verstärken. Durch Beigabe von Texten wollte er außerdem dafür sorgen, dass mittels ikonographischer Vorschläge die Bilder „*non vanis aut lascivis*“ wirkten.<sup>26</sup> Wie Stephen Campbell

24 Ermolao Barbaro il vecchio: *Orationes contra poetas. Epistolae*, hg. v. Giorgio Ronconi, Florenz 1972.

25 Stephen J. Campbell: Lo spazio di contemplazione. Mantegna, Gregorio Correr e la pala d’altare di San Zeno, in: Signorini/Rebonato/Tammaccaro: Andrea Mantegna (wie Anm. 8), S. 163–179, hier S. 167 f. (mit weiterer Literatur zu Barbaros Polemik). Vgl. auch: Stephen J. Campbell: Mantegna e l’agiografia umanistica, in: Calvano/Cieri Via/Ventura: Mantegna e Roma (wie Anm. 8), S. 421–449.

26 Stephen J. Campbell: *Cosmè Tura of Ferrara*, New Haven/London 1997, S. 29–51. Am Negativsten äusserte sich Guarino in den frühen 1450er Jahren über die Malerei – in Reaktion auf neu aufflammende Angriffe gegen seine Antikenbegeisterung wollte er sich wohl von dieser seit je der Unseriosität verdächtigten Kunst distanzieren (ebd., S. 52).

gezeigt hat, rückten in den 1450er Jahren jüngere Guarino-Schüler von dieser Position ab und bewunderten nun die Malerei eben für jene Sensualität, Stummheit und Ambivalenz, die ihr Meister kritisiert hatte. Aus diesem Geist heraus entstand – unter Borso d’Este – Cosmè Turas erotisierende Kalliope (London, National Gallery).<sup>27</sup>

Was aber in einem privat-profanen Fürsten-Studiolo erlaubt war, war in einem öffentlichen Sakralraum wie der Ovetarikapelle höchst problematisch – umso mehr, als die Paduaner Kultur von Literaten geprägt war. Hier war von avancierten Malern wie Mantegna eine Quadratur des Kreises gefordert – eine Kunst, die so kraftvoll und heroisch wie die antike Skulptur und so geistig-zeichenhaft wie die sprachlichen *artes sei*.<sup>28</sup> Mantegna hat sich unserer Ansicht nach dieser Aufgabe gestellt. Er hat sie so gelöst, dass er das antike Steinwerk mit Fleiß zu „wörtlich“ in die Malerei übersetzte. Gegenüber der realen Skulptur wird so der Eindruck physischer Körperschönheit und taktiler Präsenz zunächst noch gesteigert. Dann aber kippen die Figuren ins Steinern-Totenhafte um. Hat man erkannt, dass sie bloß tote Materie sind, zerfallen sie in Stücke – was durch subtile Bruchlinien noch befördert wird. Fragmente aber regen zum Schaffen mentaler Collagen an. Mantegna liefert dafür die Gebrauchsanleitungen jeweils gleich mit.

Die obere Zone des Wiener Sebastiansbildes mit dem berühmten Wolkenreiter kann als Beispiel dienen. Liest man das Bild flächig und rekonstruiert man in Gedanken die linke Viktoriafigur, von der nur noch die Füße erhalten geblieben sind, überlappt sich die Wolkenfigur mit dem (verschwundenen) Trojaion: Wie ein rächender Geist erhebt sich aus der Rüstungs-Puppe, die von der Macht Roms künden sollte, ein Reiter, der die Viktoria attackiert. Offensichtlich steht die ephemere Gestalt für Wind und Regen, die – im Verein mit unscheinbaren Pflanzen – das pagane Marmorwerk zertrümmern. Wie bei der Reiterdarstellung in einem ferraresischen Tarokspiel verschmelzen in der Wolkenfigur der petrarkeske Chronos-Kronos, der die irdische *fama* besiegt, und der himmlische Schimmelreiter der Apokalypse, der Tod und Verderben über die götzenanbetende Menschheit bringt.<sup>29</sup> Bewegt man nun den Reiter auf der unteren

27 Ebd., S. 36–40 u. 52–61.

28 Vgl. Andreas Hauser: Andrea Mantegnas ‚Pietà‘. Ein ikonoklastisches Andachtsbild, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000), S. 449–493.

29 Vgl. Hauser: Wolkenreiter (wie Anm. 17), S. 157 f. Zu Chronos-Kronos: Erwin Panofsky: Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York 1967 (Erstausgabe 1939), S. 69–93 (Kap. III: Father Time). Zu den „Sola-Busca-Tarocchi“: Arthur M. Hind: Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All Prints Described, New York/London 1938 (Reprint 1970), Teil I, Bd. 1, S. 241–247; Bd. 4, Tfn. 370–393, hier Tf. 376, E.II.26 (Reiter Natanabo). Was die Reiter der Apokalypse betrifft, so steht der erste, auf einem Schimmel reitende, für Sieg (Offenbarung 6,2). In Offenbarung 19,11 erscheint

Gebälklinie nach rechts, vollendet man einerseits das erosive Zerstörungswerk, erhält andererseits aber „simulacra“, aus denen man – die geäderte Säule als Farbpalette nutzend – ein Triumphmal christlicher Spiritualität und künstlerischer fantasia collagieren kann. In diesem Gedankenbild wird die Viktoria zur Trägerin eines Gottesritters, der auf einem aufsteigenden Himmelsbogen in die Zukunft reitet.

Fazit: Schließt man aus Scardeones und Vasaris Berichten, Mantegna hege eine bedingungslose Bewunderung für antike Skulptur, trifft das nur die halbe Wahrheit. Er betrachtet sie als eine Kunst, die, obwohl die Anlage zu höchsten Wahrheiten in sich tragend, innerlich überholt ist. Wie der antik-römischen Religion, mit der sie wesensverwandt ist, bleibt ihr die christliche Erkenntnis von einem ewigen Leben jenseits der endlichen Körperlichkeit verschlossen; im besten Fall hat sie von ihnen eine nebelhafte Vorahnung. Um die im antiken Steinwerk enthaltene Wahrheit zu entfalten, braucht es etwas Paradoxes: eine antikisierende Kunst, die sich permanent selber zerstört. Eine solche suizidäre Steinkunst vermögen nur die Maler zu schaffen. Dann nämlich, wenn sie, statt sich in kraftlose koloristische Träumereien zu flüchten, in die Haut von antiken Künstlern schlüpfen: Indem sie die dreidimensionale Steinkunst in die Fläche übertragen, bringen sie sie zum Zerschneiden und Sprengen so ihre geistigen Gehalte heraus. Dass sich Mantegna tatsächlich als Ruinenbaumeister und Spoliencollagist begreift, zeigt sich in der Signatur des Wiener Sebastian. Sie kommt als Inschrift eines altgriechischen Baumeisters daher. Weil sie aber in den Pfeilerkern eingekerbt ist, wird sie erst sichtbar, wenn die Pilaster-Verkleidung abgebrochen ist.<sup>30</sup>

Was Mantegna praktiziert, ist ein Dekonstruktivismus *avant la lettre*, zu dem es vielleicht erst in der Kunst des 20. Jahrhunderts wieder Parallelen gibt. Wer in der frühneuzeitlichen E-Kunst eine Kompensation für eine angeblich poesielose und unharmonische Realität sucht, ist bei ihm an der falschen Adresse – nicht aber, wer Kunst für ein kognitiv-emotionales Krafttraining nutzen will.

noch ein Reiter der Treue und Gerechtigkeit, der das Götzenwesen bekämpft. Zur Ikonographie des Wolkenreiters auch: Helke: *The Artist as Martyr* (wie Anm. 17), S. 256–264.

30 Zur Signatur Mantegnas jüngst ebd., S. 238–249, mit einer klugen Deutung des Umstandes, dass einer der Pfeile auf das Delta zeigt.

## Bildbetrachten als Pfeilschießen

Schon 1958 vermutete ein Kunsthistoriker, die Vorliebe des Quattrocento fürs Sebastiansthema könnte mit dessen Eignung für die „Vergegenständlichung der Perspektivlinien“ zusammenhängen.<sup>31</sup> Carlo Severi folgend, hat Stephen Bogen die Pfeileinstiche des Wiener Sebastians als Metaphern für die bei der Perspektivkonstruktion „im Raum abgetragenen Punkte bzw. für die Schnittpunkte von Projektionslinien mit der Bildebene“ gedeutet.<sup>32</sup> Im Zusammenhang mit einem Blendungsmotiv aus der Christophorusmarter in der Ovetarikapelle (auf das zurückzukommen ist), hat Michael Kubovy postuliert, Mantegna beziehe sich bei seinen Pfeil-Perspektivblick-Gleichnissen auf den Satz, mit dem Alberti seine Darlegungen über die Perspektivtechnik abgeschlossen hat: „Es spannt der seinen Bogen vergeblich, der nicht weiß, worauf er mit seinem Pfeil zielen soll“.<sup>33</sup>

Tatsächlich lohnt im vorliegenden Zusammenhang ein Blick in Albertis Malereitraktat, wobei weniger die Passagen über *Perspektivkonstruktion* als diejenigen über das *Wahrnehmen* zu beachten sind. Wir lassen uns dabei von Frank Fehrenbach leiten. Wie schon die franziskanische Optik des 13. und 14. Jahrhunderts verbindet Alberti die aristotelisch-arabische Vorstellung von einem passiven Auge, das Abziehbilder von Gegenständen (*simulacra*) aufnimmt und analysiert, mit der platonischen von einem Sehorgan, das aktiv Blickstrahlen aussendet.<sup>34</sup> Ohne sich im Streit zwischen diesen Theorien festzulegen, spricht Alberti von fadenfeinen Sehstrahlen, die an ihrem Ursprung im Auge einen Knoten bilden. Aus eigener Kraft durchdringen sie die Luft und lichtdurchlässige

31 Adolf Max Vogt: Grünewalds Sebastianstafel und das Sebastiansthema in der Renaissance, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 18 (1958), S. 172–176, hier S. 173. Vogt bezieht sich auf Antonello da Messinas Dresdener Sebastian.

32 Bogen: Wolkenreiter und Doppelpfeil (wie Anm. 17), S. 205. Vgl. auch Carlo Severi: Note sull' immagine del corpo nel sistema prospettico, in: Marisa Dalai Emiliani (Hg.): La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni, Florenz 1980, S. 35–41.

33 Leon Battista Alberti: De pictura (1435): „Indarno si tira l'arco ove non hai da dirizzare la saetta“ (1. Buch, 23; zitiert nach der italienisch-deutschen Ausgabe, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, hier S. 98). Vgl. Michael Kubovy: The Psychology of Perspective and Renaissance Art, Cambridge u. a. 1986, S. 11–14. Der Autor verweist nicht nur auf die zitierte Albertistelle, sondern auch auf eine Passage in Filaretos Darlegung der Perspektivtechnik: So wie der Armbrustschütze immer auf einen festen und gegebenen Punkt ziele, müsse man auch bei diesem Verfahren alles auf den zentralen Augenpunkt ausrichten (Filarete's Treatise on Architecture, hg. und übers. v. John R. Spencer, New Haven 1965, S. 104 f.).

34 Frank Fehrenbach: Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance, in: Horst Bredekamp/John M. Krois (Hg.): Sehen und Handeln, Berlin 2011, S. 141–154, hier S. 144–150.

Körper, bis sie auf Fest-Undurchdringliches stoßen – in dieses dringen sie mit ihren Spitzen ein und bleiben haften.<sup>35</sup> Diesen Formulierungen steht die topische Vorstellung Pate, wonach verführerische Damen die Männer mit Liebespfeil-Blicken beschießen und liebeskrank machen.<sup>36</sup>

Bei den *radii* unterscheidet Alberti gegenstands- und farberfassende: Die ersten, äußeren packen den Gegenstand wie mit Zähnen und sperren ihn gleichsam in einen Käfig, die zweiten, mittleren nehmen chamäleongleich die Farbe ihrer Umgebung auf und setzen diese frei, wenn sie ins Auge eintreten. Beide, die aggressiven wie die passiven Strahlen, unterstehen in Albertis Modell einem „dux radiorum“ – einem singulären, mittleren Sehstrahl, der sich durch besondere Schärfe und Vitalität auszeichnet. Mit ihm ist eine Brücke zur Perspektivtechnik geschaffen: Es ist dieser Zentralstrahl, den der Maler immobilisiert und so eines der unterschiedlichen Bilder festhält, das der „dux radiorum“ und seine Hilfsstrahlen beim Umherstreifen erstellen. Der Maler aber, der den Augenpunkt nicht zu fixieren und die Schnittpunkte der projektiven Sehstrahlen mit der Bildebene nicht genau zu bestimmen weiß, spannt den Bogen eben vergeblich – er vermag die abzubildenden Gegenstände nicht zu treffen.<sup>37</sup>

Anders als bei älteren Sebastiansdarstellungen formen die Pfeile in Mantegnas Wiener Bild ein unsichtbares Linien-Netzwerk, das die Plastizität der Figur akzentuiert. Offensichtlich spielt hier – direkt oder indirekt – Albertis

35 Leon Battista Alberti: *Della pittura/De pictura*, Bd. I, 5 (Paraphaseneinteilung gemäß der Edition von Cecil Grayson, London 1972 und Bari 1973). Vgl. auch Alberti: *De pictura* (wie Anm. 33), S. 71–73.

36 Fehrenbach: Fürst der Sinne (wie Anm. 34), S. 145. Auf diesen Topos habe ich im Zusammenhang mit Mantegna-Bildern mehrmals hingewiesen und dabei zitiert: Lance K. Donaldson-Evans: *Love's Fatal Glance. A Study of Eye Imagery in the Poets of the 'Ecole Lyonnaise'*, University Mississippi 1980, S. 9–48 sowie Ruth Cline: *Heart and Eyes*, in: *Romance Philology* 25 (1971–72), S. 263–297. Mir war entgangen, dass die Bedeutung dieses Topos für die Wahrnehmungstheorie und für die künstlerische Selbstreflexion der Renaissance schon mehrfach behandelt worden war. Zu nennen sind diesbezüglich: Robert Klein: ‚Spirito peregrino‘. Der Gedanke als pilgernder Geist (Erstpublikation 1965), in: Horst Günther (Hg.): *Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance*, Berlin 1996, S. 15–49; Julian Kliemann: *Kunst als Bogenschießen. Domenichinos ‚Jagd der Diana‘ in der Galleria Borghese*, in: Matthias Winner (Hg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 273–311; Jack M. Greenstein: *On Alberti's ‚Sign‘. Vision and composition in quattrocento painting*, in: *The Art Bulletin* 79 (1997), S. 669–698. Helke: *The Artist as Martyr* (wie Anm. 17), S. 269 verweist noch auf folgende jüngere Studie: Marianne Koos: ‚Amore dolce-amaro‘. Giorgione und das Knabenbildnis der venezianischen Renaissance-malerei, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 113–174.

37 Leon Battista Alberti: *Della pittura/De pictura* I, 7f. (vgl. Anm. 33) Dass sich die Rede vom Bogenspannen (I, 23; vgl. Anm. 35) auf die Anwendung der Perspektivtechnik bezieht, ist wahrscheinlich, aber nicht sicher – es könnte auch eine Warnung gegen eine unreflektiert-theoriefeindliche Praxis sein.



„cogitativa, estimativa“ und „memorativa“ beschriftet sind. Das Hoch- und Spätmittelalter hat solche Lokalisationsmodelle in vielfachen Varianten durchgespielt. Diese stimmten aber in der Vorstellung überein, in den verschiedenen Kammern würden visuelle und andere Sinneseindrücke zunächst aufgenommen, dann sortiert und schließlich gespeichert.<sup>39</sup> Außerdem haben die Scholastiker versucht, die Kammern mit den *artes liberales* zu verbinden; so haben sie der ersten Kammer nebst der Musik die Geometrie zugewiesen.<sup>40</sup>

Bald nach Reischs Publikation überwandern fortschrittliche Anatomen das Ventrikelmodell, aber außerhalb dieses Spezialistenkreises erfreute es sich weiterhin großer Beliebtheit. So taucht ein Hirnventrikel-Kopf in Robert Fludds „Ars Memoriae“ (1619) auf (Bild 6). Die erste Kammer enthält hier ein „Oculus Imaginationis“, von dem Linien zu verschiedenen imaginierten Gegenständen gehen.<sup>41</sup> In der Ventrikel-Tradition steht auch das Augen-Diadem der „pittura“ in Poussins Louvre-Selbstbildnis von 1651. Wenn der Maler in einem Brief zwischen einem bloßen Aufnehmen der Objektform im Auge und einer Analyse der visuellen Daten unterscheidet, entspricht das der alten Differenzierung von *sensus communis* und höheren Hirnfunktionen. Neu ist die Fusion von Imagination und beurteilender Kognition im Zeichen von Zentralperspektive und Proportionsnormierung. Das Stirndiadem-Auge steht, wie Donald Posner wahrscheinlich gemacht hat, für ein intellektuell-analytisches Sehen.<sup>42</sup>

Als Kommandostelle perspektivisch-konstruierenden Sehens dürfte auch die vom Pfeil bezeichnete Stelle auf der Stirn von Mantegnas Wiener Sebastian gemeint sein. Nun ist diese ja nicht *Abschluss*-, sondern *Zielort* eines Pfeils: Die kognitive Schaltstelle wird offenbar zerstört. Vergegenwärtigt man sich, dass der Pfeil von oben – also von einer himmlischen Instanz – kommt, wird klar, was gemeint ist: Die Deaktivierung des objektbezogenen Wahrnehmens macht den Weg für jenes spirituelle Sehen frei, auf welches das Himmelsblick-Motiv hinweist.

39 Für einen kurzen, aber instruktiven Überblick mit Fokus auf Illustrationen: Edwin Clarke/Kenneth Dewhurst: Die Funktionen des Gehirns. Lokalisationstheorien von der Antike bis zur Gegenwart, a. d. Engl. übertr. u. erw. v. Max Straschill, München 1973, S. 15–50 (zu Reisch: S. 40).

40 Heinrich Schipperges: Die Welt des Auges. Zur Theorie des Sehens und Kunst des Schauens, Freiburg/Basel/Wien 1978, S. 18 (ohne Nachweis der Quelle).

41 Clarke/Dewhurst: Funktionen des Gehirns (wie Anm. 39), S. 34.

42 Donald Posner: The Picture of Painting in Poussin's ‚Self-Portrait‘, in: Douglas Fraser/Howard Hibbard/Milton J. Lewine (Hg.): Essays in the History of Art, London 1967, S. 200–203. Die Deutung ist von Winner und Bätschmann bestätigt und weiter entwickelt worden. Vgl. Matthias Winner: Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 (1983), S. 417–451; Oskar Bätschmann: Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin, München 1982, S. 58 (Diamantring als Symbol von Sehpyramide und Farbentstehung).

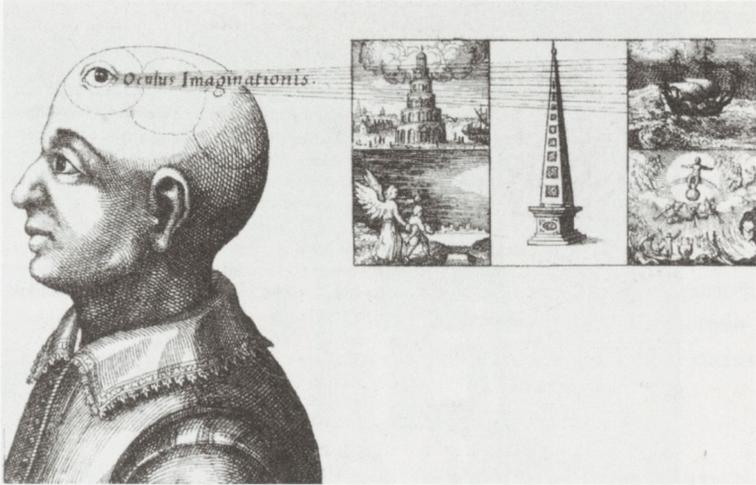


Bild 6 „Oculus imaginationis“. Frontispizbild von Robert Fludds „Ars Memoriae“, in: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia*, 1619, Bd. 2, Tractatus I, portio III, Oppenheim.

Das aggressive Potential der zentralperspektivischen Konstruktion richtet sich nun bei Mantegna nicht nur gegen Heiligenfiguren, sondern auch gegen den Betrachter, und nicht nur gegen symbolische, sondern auch gegen reale Augen. Das zeigt ein Blick auf eine Darstellung, die wohl kurz vor dem kleinen Sebastiansbild entstanden ist: auf das Christophorusfresko in der Ovetarikapelle der Paduaner Eremitanerkerche (Bild 7).<sup>43</sup> So schmal und hoch jenes, so breitgezogen ist dieses. Die senkrecht zur Bildebene angeordneten Elemente eines Schachbrett-Platzbodens und eines Laubenrostes fungieren als Verkörperungen der Fluchtlinien. Die Rückwand der Bildbühne bildet ein antiker Marmopalast. Seine zwei Obergeschoss-Fenster wirken wie Augen, die in ihnen sichtbaren Menschen wie Pupillen. Den erwähnten Laubenrost haben mittelalterliche Zimmerleute auf halber Höhe der Fenster platziert. Einige Stangen haben die Barbaren in Löchern verankert, die sie in die Fassade geschlagen haben, andere haben sie abgesägt, so dass die Stümpfe nun drohend auf die Fensteröffnungen zeigen. Wegen der Dynamik der Fluchtlinien und wegen deren Kongruenz mit den Sehstrahlen ergibt sich ein doppelter Effekt: Der Betrachter bedroht nicht nur den anthropomorphen Palast, sondern auch sich selbst mit Blendung. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass im linken Fenster-Auge

43 Zum Folgenden Hauser: Christophorus-Fresko (wie Anm. 38).

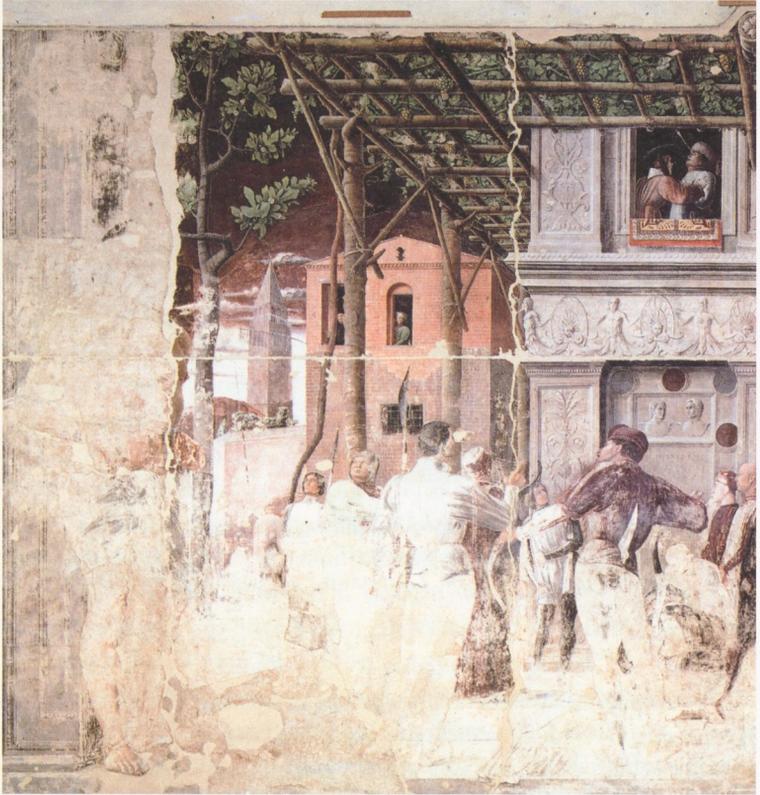


Bild 7 Andrea Mantegna: Marter des heiligen Christophorus und Überführung seiner Leiche, um 1455–1460, Fresko, ca. 330 × 660 cm, Eremitanikirche, Ovetarikapelle, Padua.

Bild 8 Pfeil im Auge. Detail aus Mantegnas Christophorusmarter (vgl. Bild 7).

ein Mann sichtbar ist, dem ein Pfeil ins linke Auge fährt (Bild 8). Der Geblendete ist der Fürst, der den Heiligen mit Pfeilen hatte töten lassen wollen.<sup>44</sup> Das Selbst-Blendungs-Motiv wird verständlich, wenn man sich die Dialektik vergegenwärtigt, die der zentralperspektivischen Darstellungstechnik innewohnt. Diese resultiert in einer Steigerung nicht nur der Täuschungsmacht, sondern auch der Störanfälligkeit von Fiktion. Der Kollaps der Illusion aber kann als Sehverlust empfunden werden. Mantegna provoziert solche Selbst-Blendung mit Absicht. Warum er das tut, wird im rechten Bildfeld deutlich. Hier schaut der Fürst auf den mittlerweile geköpften Heiligen. Dessen Opferblut hat ihn im doppelten Sinn sehend gemacht. Zum Christen geworden, sieht er nicht nur die materielle, sondern auch jene unsichtbare Welt, der die Sterblichkeit des Leibes nichts anhaben kann.<sup>45</sup>

### Ein haariges Bilderrätsel im Pariser Sebastian

Im Pariser Sebastian gibt es einen Motivkomplex, der eng mit den besprochenen Gleichnissen im Christophorusfresko und im Wiener Sebastian verwandt ist. Die Entschlüsselung dieses Bilderrätsels gibt Gelegenheit, die Plausibilität der oben entwickelten These zu stärken, wonach Mantegna das antike Steinwerk nicht aus proto-klassizistischem Übereifer so wörtlich in die Malerei übersetzt habe, sondern um es in einen Stand permanenter Destruktion überzuführen –

- 44 Auf das Blendungsmotiv hat schon Vogt: Grünewalds Sebastianstafel (wie Anm. 31) hingewiesen (S. 173, Anm. 4), als Beispiel für eine „auffällige Vorliebe“ der Quattrocentomaler „für den Pfeil überhaupt“. Kubovy: *The Psychology of Perspective* (wie Anm. 32) hat es als Umschlagbild seiner Studie über die Psychologie der Perspektive verwendet. Mir gab das Fresken-Detail, als ich es 1989 erstmals sah, den Anstoß meiner Beschäftigung mit Mantegna. In einem mündlichen Kommentar zu meinem Christophorus-Aufsatz von 2011 (wie Anm. 55) hat Yvonne Yiu darauf hingewiesen, dass der Pfeil das *linke* Auge blende – jenes also, das man beim Pfeilschiessen wie beim Benutzen perspektivischer Konstruktionsapparaturen schliesst. Weiter hat sie meine Annahme bezweifelt, dass es sich bei der Hauptfigur in der rechten Fensteröffnung wiederum um den Fürsten handle: Er sei nicht gleich gekleidet.
- 45 Wenn die Zweigerichtetheit der Bild-Betrachter-Beziehung derart akzentuiert ist, dass sich die zentralperspektivischen Blickpfeile gegen die Blickenden selbst richtet, stellt sich die Frage, ob die Versteinerung der Bildwelt in eine des Betrachters umkippt, oder anders gesagt: ob Mantegnas Bilder eine medusische Wirkung haben. Dass das tatsächlich so intendiert ist, hat Marcia Faietti postuliert, im Aufsatz: *Andrea, disegnatore con ‚maschera‘*, in: *Ausst. Kat.: Mantegna e Padova 1445–1460*, hg. v. Davide Banzato/Alberta de Nicolò Salmazo/Anna Maria Spiazzi, Mailand 2006, S. 81–89. Zu diesem Thema auch Andreas Hauser: *The Griffin’s Gaze and the Mask of Medusa: Self-Referential Motifs in Andrea Mantegna’s ‚Trial of St. James‘* (erscheint in „Art History“ 2014).



Bild 9 Andrea Mantegna: Heiliger Sebastian, um 1470–1500, Tempera auf Leinwand, 255 × 140 cm, Louvre, Paris.



Bild 10: Detail aus Mantegnas Pariser Sebastian (vgl. Bild 9):  
Schütze und glatzköpfiger Stifter.

dies mit dem Ziel, den Betrachtern Spolien zu liefern, mit denen sie eigene, geistige Bilder konstruieren könnten.

So klein der Wiener Sebastian, so monumental ist derjenige in Paris (Bild 9).<sup>46</sup> Wie ein Text von 1636 bezeugt, hing das hochformatige Gemälde in der 1475 von Louis Ier de Bourbon-Montpensier (gest. 1486) gestifteten Sainte-Chapelle des Schlosses von Aigueperse,<sup>47</sup> „a cotté de l’hautel, du costé gauche“.<sup>48</sup> Da Chiara Gonzaga (1464–1503), Tochter Federico Gonzagas, 1481 Louis’ Sohn Gilbert de Montpensier (gest. 1496) geheiratet hatte, nimmt man an, das Bild sei als Teil der Mitgift oder aber in den folgenden Jahren nach Frankreich gelangt.<sup>49</sup>

46 Für eine jüngere Zusammenfassung des Forschungsstandes vgl. Dominique Thié-  
baut: Kat. Nr. 76 (Saint Sébastien), in: Ausst. Kat.: Mantegna. 1431–1506, hg. v.  
Giovanni Agosti/Dominique Thiébaud, Paris 2008, S. 215–217.

47 Vgl. Etienne Hamon/Laurent Vissière: La Sainte-Chapelle d’Aigueperse, in: Congrès  
archéologique de France. Basse-Auvergne, Grande Limagne 2000, S. 15–22.

48 Protokoll des Besuchs des Bischofs von Clermont, Joachim d’Estaing, am 16. 6. 1636.  
Vgl. Laurent Vissière: Capitale malgré elle? Aigueperse au temps des Bourbon-  
Montpensier (1415–1505), in: Le duché de Bourbon. Des origines au Connétable  
(Actes du colloque, Moulins, 5–6 octobre 2000), Saint-Pourçain-sur-Sioule 2001,  
S. 153–167, hier S. 165; Julien Noblet/Laurent Vissière: Autour du Sébastien d’Aigue-  
perse. La Renaissance italienne dans l’Auvergne du XV<sup>e</sup> siècle, in: La revue des  
Musées de France 2008, S. 34–46, hier S. 41 f.

49 Zum kleinen Hof der Bourbon-Montpensier als Einfallstor der italienischen Ren-  
naissance in Italien vgl. folgende sehr instruktive Studien: Vissière: Capitale u.  
Noblet/Vissière: Sébastien d’Aigueperse (wie Anm. 48). Laurent Vissière danke ich  
für Sendung von Texten und für Diskussion der Fragen um den Pariser Sebastian.

Ziemlich sicher muss es vor 1492 entstanden sein: Dieses Datum trägt ein Sebastian von Antonio di Bartolomeo Maineri, der einige Reminiszenzen an Mantegnas spektakuläres Werk aufweist.<sup>50</sup> Über die Umstände, die zur Entstehung des Werks geführt haben, würde mehr Klarheit herrschen, wenn es gelänge, den kahlköpfigen Mann unten rechts zu identifizieren (Bild 10). Der Position und dem Habitus nach dürfte es sich nämlich nicht, wie stets angenommen wurde, um einen Henker, sondern um den Stifter oder allenfalls um eine Person handeln, der gedacht werden sollte.<sup>51</sup>

Dem *bildeinwärts* blickenden Stifter- oder Memorialkopf ist der Kopf eines Bogenschützen gegenübergestellt, der *bildauswärts* blickt: Es entsteht ein

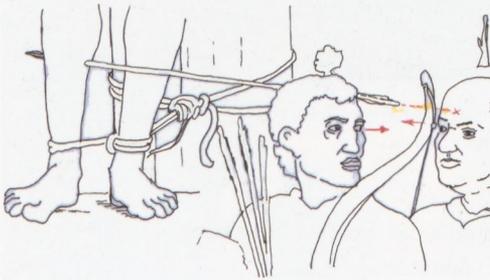


Bild 11 Blickpfeile:  
Schema nach Bild 9.

Spannungsfeld von sich kreuzenden Blicken (Bild 11). In dieses Feld ragt das obere Ende des Bogens, den der Soldat schultert. Der Knoten, der die Sehne gespannt hält, ist unmittelbar neben dem rechten Auge des Stifters platziert. Im vorliegenden Zusammenhang ist weiter von Interesse, dass der unterste der zehn Sebastianspfeile – jener, der die rechte Wade durchbohrt – flächig gesehen durch die behaarte Schädelkalotte des Schützen läuft. Verlängert man den Schaft

50 Auf die Bedeutung von Maineris Sebastian (Bologna, Pinacoteca Nazionale) für die Datierung des Louvre-Sebastians hat erstmals 1993 Giovanni Agosti hingewiesen; vgl. Dominique Thiébaud: Kat. Nr. 79, in: Ausst. Kat.: Mantegna (wie Anm. 46), S. 222 f. Ein weiteres Bild, das Mantegnas Sebastian verpflichtet ist, ist der Bernardino da Parenzo zugeschriebene Sebastian der englischen Royal Collections; dazu Dominique Thiébaud: Kat. Nr. 78, in: Ausst. Kat.: Mantegna (wie Anm. 46), S. 220 f.

51 Im Folgenden spreche ich deshalb vereinfachend vom „Stifter“. Von zwei „bourreaux“ ist in zwei französische Beschreibungen des Bildes aus dem 18. Jahrhundert die Rede, vgl. Noblet/Vissière: Sébastien d’Aigueperse (wie Anm. 48), S. 42. Dominique Thiébaud spricht von den „silhouettes d’un archer féroce et de son compagnon“ respektive von den Gesichter der „archers“; vgl. Ausst. Kat.: Mantegna (wie Anm. 46), S. 216. Als Beispiel für eine büstenartig am unteren Bildrand inszenierte Stifterdarstellung kann man eine Skizze für ein Täuferbild (Liverpool, Walker Art Gallery) nennen. D’Agosti vermutet, es handle sich um einen Entwurf Mantegnas für ein Devotionsbild, das Georges d’Amboise 1499 von Francesco Gonzaga erbeten hatte (Giovanni d’Agosti: Su Mantegna I. La storia dell’arte libera la testa, Milano 2005, S. 59 und Abb. 157). Vgl. auch Anm. 71.



Bild 12 Andrea Mantegna: Parnass, 1495–1497, Tempera auf Leinwand, 159 × 192 cm, Louvre, Paris.

nach rückwärts, stößt man auf die Stirn des Stifters. Wie erinnerlich, steckt beim Wiener Sebastian an eben dieser Stelle ein Pfeil im Körper: Er zeige, sagen wir, auf die „cellula imaginativa“, auf das Steuerungsorgan geometrisch-reflektierten Sehens und Konstruierens. Der unterste Pfeil des Pariser Sebastian darf demnach als Symbol für das zentralperspektivisch-konstruierende Sehen verstanden werden.

Was trägt der animalische Bogenschütze zu diesem Sehen bei, was spielt der Gegensatz zwischen einem dichten Haarschopf und Kahlköpfigkeit für eine Rolle? Ein Blick auf Mantegnas Parnassbild im Louvre kann weiterhelfen (Bild 12).<sup>52</sup> Ein Mars und eine himmlisch-keusche Venus sind da auf ähnliche Weise gekoppelt wie der Bogenschütze und der vornehme Kahlkopf. Der Kriegsgott steht – wie der Vulkanberg links – im Zeichen des Feuers, die Venus – wie der Pegasusberg rechts – im Zeichen des Wassers. Einen zackig-dunkelbraunen

52 Das Bild wurde 1495–1497 für das Studiolo Isabella d’Estes gemalt. Zur Ikonographie vgl. Andreas Hauser: Andrea Mantegnas ‚Parnass‘. Ein Programmbild orphischen Künstlertums, in: Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst 58 (2000), S. 23–43.

Feuerberg und einen aus schiefen Trommeln gebauten Wasserberg findet man auch im Pariser Sebastian. Im schmalen Bildfeld rechts der Säule bilden sie auf ähnliche Weise ein Gegensatzpaar wie weiter unten der belaubte und der kahle Baum. Man darf annehmen, dass auch die geologischen Gebilde – wie die Bäume – als Attribute der zwei Männer gedacht sind. Demnach ist der Bogenschütze ein vulkanisch-cholerischer, der „Stifter“ ein wässrig-phlegmatischer Mensch. Im Parnassbild ist das Lunar-Wässrige der Venus positiv konnotiert. Das trifft sicher auch auf den „Stifter“ des Pariser Sebastian zu: Die für den Phlegmatiker charakteristische Inaktivität (auch die sexuelle) manifestiert sich bei ihm als Besonnenheit und vergeistigte Zeugungskraft. Zu einer solchen Mentalität dienender Versagung passt auch das Glatzenmotiv; man findet es oft beim ältesten der drei anbetenden Könige oder bei Joseph.

Nun ist ja bei Mantegnas „Stifter“ die Kahlköpfigkeit mit (geistiger) Scharfsichtigkeit verknüpft. Sucht man einen Denker, der Haarlosigkeit als Kennzeichen für einen hohen IQ auffasst, wird man bei einer interessanten Figur aus frühchristlicher Zeit fündig, einem Neuplatoniker, der trotz seiner reichlich unorthodoxen Ansichten den Status eines Kirchenvaters erlangte: Synesios von Kyrene. Nebst neuplatonisch-christlichen Hymnen, Reden, Homilien und einem Traumbuch<sup>53</sup> hat er auch eine humoristische Abhandlung verfasst, die sophistisches Philosophieren ad absurdum führt: Ein „Lob der Kahlheit“ (*Calvitii Encomium*).<sup>54</sup> Er sei, bekennt der Ich-Sprecher, selbst von der Katastrophe des Haarverlustes ereilt worden, habe dann aber entdeckt, dass man sich einer Glatze nicht zu schämen brauche. Im Gegenteil! Wenn an den Himmelskörpern die vollendete Kugelgestalt gerühmt werde, müsse das auch für die Glatzköpfe gelten. Ausgehend von der platonischen Vorstellung von sich inkorporierenden Seelen stellt er sich vor, die schlichten unter diesen nähmen allenfalls mit behaarten Köpfen Vorlieb, die urteilsfähigeren zögen aber gewiss kugelförmige Gebilde vor – Gestirne oder aber Kahlköpfe. Dass Verstand und Haar sich nicht vertragen, zeige sich auch im Umstand, dass Schafe ebenso haarig wie dumm seien. Ergo sei der Glatzkopf dem gewöhnlichen Menschen auf die gleiche Weise überlegen wie der Mensch dem Tier. Im vorliegenden Zusammenhang interessiert

53 Von Marsilio Ficino 1489 ins Lateinische übersetzt.

54 Synesios von Kyrene: *Lob der Kahlheit*, übers., komm. u. m. e. Anh. vers. v. Werner Golder, Würzburg 2007. Für eine Analyse der parodistischen Verfahren und des Argumentationsganges sowie für eine Situierung des Textes in Synesios' Werk siehe Helmut Seng: An den Haaren herbeigezogen. Sophistische Argumentation im „*Encomium calvitii*“, in: Helmut Seng/Lars M. Hoffmann (Hg.): *Synesios von Kyrene. Politik – Literatur – Philosophie*, Turnhout 2012, S. 125–143. Ich danke Helmut Seng für Einblick in die Druckfahnen seines Artikels und Werner Golder für Auskünfte.

noch ein weiterer „Beweis“ für die Göttlichkeit des Kahlkopfs: Dass das göttlichste Sinnesorgan des Menschen – das lichtvolle Auge – völlig unbehaart sei.<sup>55</sup>

Der Text wurde 1515 in Basel erstmals gedruckt, auf der Grundlage einer lateinischen Übersetzung, die der englische Humanist John Free (ca. 1430–1464/65) alias Frea[s] um 1460 in Padua gefertigt hatte.<sup>56</sup> Free war 1456 nach Ferrara gereist, um sich beim Gräzisten Guarino da Verona zum Humanisten auszubilden. 1458 bis mindestens 1461 studierte er in Padua.<sup>57</sup> Hier verkehrte er in den gleichen Kreisen wie der junge Mantegna.<sup>58</sup> Es ist sogar möglich, dass sich die beiden getroffen haben; sicher aber war den humanistischen Freunden des Malers das kirchenväterliche Glatzenlob bekannt. Die kahle Kalotte des „Stifters“ im Pariser Sebastian darf deshalb als Symbol für scharfen Verstand und platonische Klarsicht begriffen werden.

Weiteres Material für eine Deutung des Duos Bogenschütze/Kahlkopf liefert ein Blick auf Mantegnas Grisaille-Darstellung von Samson und Dalilah in der Londoner National Gallery (Bild 13).<sup>59</sup> Ohne es zu beabsichtigen, agiert Dalilah als Gärtnerin im Dienste des Heilsgeschehens. Sie hat den Kopf des Schlafenden in ihren Schoss gebettet. Mit der Linken büschelt sie seine Locken, um sie mit der Rechten mittels einer Bügelschere abzuschneiden. Der löwenmähnige Kraftprotz mutiert zu einem schwachen Kahlkopf. Das Symbol für den Haarverlust ist das gleiche wie im Pariser Sebastian: Ein abgestorbener Baum. Ein Aststummel bringt zum Ausdruck, dass auch die sexuelle Kraft hin ist. Man beachte nun, das Dalilah mit dem abgespreizten kleinen Finger ihrer Linken auf die Stirn zeigt. Offensichtlich mobilisiert die Beschneiderei eine geistige Kraft, die des Traum-Sehens. Die Vision des Schlafenden können wir bei flächiger Lektüre nachvollziehen: Aus seinen Lenden wächst eine Rebe, die dem toten Baum eine neue „Haar“-Krone verschafft, bestehend nicht nur aus Laub, son-

55 In Golders Edition (vgl. vorangehende Anm.) finden sich die referierten Passagen auf den Seiten 36–39, 22 f. u. 24 f.

56 Zur Rezeptionsgeschichte des *Encomium Calviti* vgl. Denis Roques: *Lecteurs de Synesios, de Byzance à nos jours (VIème–XXIème S.)*, in: Seng/Hoffmann: *Synesios von Kyrene* (wie Anm. 54), S. 276–387, insbesondere S. 274–280.

57 Roberto Weiss: *Humanism in England During the Fifteenth Century*, Oxford 1941, S. 106–112; Joseph Burney Trapp: *Free [Fre, Freas], John*, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd. 20, Oxford 2004, S. 915 f. Die Übersetzung der „*Laus calviti*“ war am 9.7.1461 abgeschlossen. Free widmete sie seinem Gönner John Tiptoft, dem ersten Earl of Worcester (1427–1470), den er während dessen Aufenthalt in Padua kennenlernte.

58 Zu den Freunden Frees gehörte Janus Pannonius, den Mantegna in den Ovetari-fresken und in einem Freundschaftsbildnis porträtiert hat.

59 Zum Folgenden vgl. Andreas Hauser: *Andrea Mantegnas ‚Samson und Dalila‘. Ein antikes Kunstgenre als Präfiguration der Malerei?*, in: *Calvano/Cieri Via/Ventura: Mantegna e Roma* (wie Anm. 8), S. 219–235.

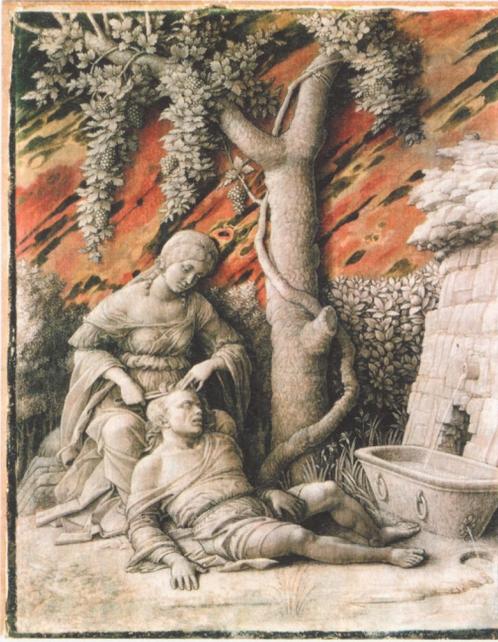


Bild 13 Andrea Mantegna: Samson und Dalilah, um 1480–1490, Leimfarbe auf Leinen, 47 × 36,8 cm, National Gallery, London.

dern auch aus prallen Trauben. Statt seine Kraft sinnlos zu vergeuden, wird Samson zur Wurzel einer höheren, geistigen Macht.

Es sind nun genügend Elemente für eine erste Deutung des Metaphernkonstrukts in der rechten unteren Bildzone des Pariser Sebastian vorhanden (Bilder 9–11). Wie im Samson-Dalila-Bild wird primitive Kraft für höhere Zwecke umgenutzt – wobei es in diesem Fall ums Sehen geht. Der Schütze schaut zwar aus dem Bild heraus, aber seinen Bogen hat er so geschultert, dass dieser bildeinwärts zeigt. Der edle Kahlkopf nutzt diesen Umstand, um aus der visuellen Kommandozone einen perspektivischen Konstruktionspfeil bildeinwärts zu schießen. Die animalisch-feurige Kraft eines mordlüsternen Schauens wird so zum Treibstoff für das perspektivische Konstruieren einer göttlichen Gestalt.<sup>60</sup>

Wenn aber der „Stifter“ mit seinem Gedanken-Pfeil den haarigen Kopf des Schützen skalpiert, ist zu erwarten, dass abgestorbenes Haar – ähnlich wie

60 Man beachte auch, dass der Schütze – flächig gelesen – von Steinblöcken eingekeilt ist: Ein Hinweis darauf, dass er als Energielieferant herhalten muss und/oder darauf, dass seine Physis ähnlich ruinös aussieht wie das Gestein.

im Samson-Dalila-Bild – in höherer, immaterieller Form aufersteht.<sup>61</sup> Das tut es zunächst einmal beim Sebastian: Wie bei Leonardos vitruvianischem Ideal-Mann stellt sein mittig gescheiteltes Haar eine ideale Mitte zwischen barbarisch-wildem und ganz fehlendem Haar dar.<sup>62</sup> Aber in einem Bild, das so auf das Immaterielle insistiert, ist auch noch eine symbolische Haar-Blätter-Krone zu erwarten. Darauf ist zurückzukommen.

## Skulpturale Figur in der Schwebel

Trifft es zu, dass der unterste Pfeil das perspektivisch-bildkonstituierende Sehen repräsentiert: Warum durchbohrt er dann ausgerechnet die rechte Wade des Heiligen? Um diese Frage zu beantworten, empfiehlt es sich, ein anderes, im Parnassbild enthaltenes Bildrätsel zu lösen. Es geht um das bereits erwähnte Paar Mars-Venus (Bild 12). Die Frau hält in der Rechten einen goldenen Pfeil, den sie einem Eroten abgenommen hat. Indem sie die Spitze des Geschosses nach unten hält, macht sie klar, dass sie nichts von fleischlicher Liebe wissen will: Sie repräsentiert nicht die irdische, sondern die himmlische Liebe.<sup>63</sup> Warum nun schiebt sie die Pfeilspitze hinter den rechten Unterschenkel? Und warum legt Mars seine linke Hand auf ihre rechte, während er mit dem linken Fuß auf ihren rechten steht?

Ein Gang durch einige Beinmotive bringt Aufklärung. Von Cranach gibt es im Philadelphia Museum of Art die Darstellung eines Amors, der, auf einem Buch Platons stehend, das rechte Bein anhebt und mit der Rechten die Augenbinde lüftet: Blinde irdische Liebe wird zu sehend-himmlischer. Das angehobene Bein deutet den Aufstieg in höhere Sphären an.<sup>64</sup> In Mantegnas *Camera picta* im Mantuaner Schloss und in einem mantegnesken Marienbild ist der Gedanke des Himmelsaufstiegs auf etwas andere Weise formuliert: In der ersten hebt eine der „spirittelli“, welche die fiktive Dedikationstafel umkreisen, mit einem Bambusstab das rechte Bein hoch, im zweiten schiebt Maria ihre Linke so zwischen die Beine des Kindes, dass sie das Standbein sichern und das Spielbein hochheben kann (Bilder 14, 15). Jetzt dürfte klar sein, weshalb die Parnass-Venus einen Pfeil hinter ihr rechtes Bein schiebt: Sie möchte es hochhebeln, um

61 In diesem Zusammenhang dürfte von Bedeutung sein, dass Mantegna hinter der Glatze des „Ahnen“ Büsche angeordnet hat: Flächig gesehen formen sie einen tollentartigen Haaraufsatz.

62 Vgl. Bertrand Lançon/Marie-Hélène Delavand: *Anthropologies, mythologies et histoire de la chevelure et de la pilosité. Le sens du poil*, Paris 2011.

63 Lightbown: Mantegna (wie Anm. 5), S. 195.

64 Vgl. Erwin Panofsky: *Blind Cupid*, in: ders.: *Studies in Iconology* (wie Anm. 29), S. 128. Der Cranachsche Putto, heißt es hier, stehe auf einem Band von „Platonis opera“, „from which he seems to be ‚taking off‘ for more elevated spheres“.



Bild 14 Andrea Mantegna: Putto mit Bambusstab, Detail aus der Westwand der Camera picta im Kastell von Mantua, 1474, Fresko.

in ihre himmlische Heimat zu entschweben. Mars verhindert dies, indem er ihre Rechte hinabdrückt und ihren Fuß blockiert. Er braucht die Venus, um sie mit seinem Liebesblick befruchten und so auf unbefleckende Weise Nachkommenschaft zeugen zu können – nämlich die Musen, respektive das, was sie repräsentieren: Harmonie und Kunst.<sup>65</sup>

Zurück zum Sebastian des Louvre. Ein Bein-Hebel ist hier zwar nicht vorhanden, aber ein Statuen-Fragment: der linke Fuß eines Legionärs. Weil dieser metaphorisch die Bodenverhaftetheit des (linken) Standfußes von Sebastian akzentuiert, wirkt die leichte Fersenanhebung des Spielbeins als Anzeichen für eine Aufstiegsabsicht: Wie die Parnass-Venus möchte der Gemarterte zum Himmel auffahren. Aber der unterste, flächig gesehen durch den Bogenschützen-Kopf laufende Pfeil verhindert dies: Er nagelt das Spielbein fest. In seiner Doppelfunktion als Symbol für die körper-schaffende Perspektivkonstruktion und

65 Das Motiv einer unbefleckenden Zeugung mittels Blicken ist m. E. auch im bekannten Nymphenbrunnen-Holzschnitt in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) enthalten; vgl. Hauser: *Parnass* (wie Anm. 52), S. 32. In Anm. 66 (S. 42) verweise ich dort auch auf Marsilio Ficino: In *De Amore* VII, 4–12 findet sich eine „verwissenschaftlichte“, quasi-medizinische Darstellung des Liebesblicks.



Bild 15 Andrea Mantegna (Werkstatt): Heilige Familie, um 1495–1500, Tempera auf Leinwand, 57,2 × 45,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

als Mimesis einer Körper-Mortifikation steht der Pfeil für eine Kunst, welche eine monumentale Figur heraufbeschwört, diese Illusion aber auch wieder dekonstruiert: Aus den Bruchstücken soll sich der Betrachter eine innere, geistige Heldenstatue formen.

Bei der Durchlöcherung der Wade bleibt es nicht. Mantegna sorgt mit weiteren Destruktionsmaßnahmen dafür, dass die Figur, nachdem sie ihre marmorharte Schönheit einmal entfaltet hat, auch wirklich zuschanden kommt (Bild 9). Neun zusätzliche Pfeile durchbohren den Körper, wobei drei sich in dessen empfindlichsten Teil – dem eingehüllten Geschlecht – kreuzen.<sup>66</sup> Der drittunterste

66 Vergleichbare Fleisch-Abtötungs-Metaphern glaube ich in der Kopenhagener Pietà und in der Steinbruchmadonna ausgemacht zu haben. Sie hängen dort – wie das in der Passionsikonographie üblich ist – mit der Inkarnationsthematik zusammen, aber auch mit jenem bildertheologischen Argument, das das Christusbild mit dem Verweis auf die Inkarnation rechtfertigt. Vgl. Hauser: Pietà (wie Anm. 28) sowie ders.: Andrea Mantegnas ‚Madonna delle cave‘. Ein vulkanisch-saturnischer Christus als Vorbild des Malers, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 2001, Bd. 8, Zürich 2003, S. 79–109. In den genannten Bildern

Pfeil zeigt – flächig gelesen – auf eine Abbruchstelle des Pfeilers: So wird suggeriert, dass er den marmorhaften Oberschenkel, den er durchbohrt, sprengen wird. Wie beim Wiener ist sodann auch beim Pariser Sebastian eine Köpfung angedeutet; hier sind es die Oberkante des Architravs und das Schlüsselbein, die eine Bruchlinie formen. Was die Seile betrifft, so trennen sie nicht nur – wie beim Wiener Bild – die Füße, sondern auch die Unterarme ab. Die Rammbock-Funktion des Wegs übernimmt der zurückgestaffelte Steinbalken. Ein Pfeil ist so in seiner Achse angeordnet, dass er als nach rechts zeigender Vektor fungiert. Lässt man, dieser Anweisung folgend, den Balken nach rechts fahren, bricht man zuerst den abgeschnürten Unterarm ab, um dann die Figur vom ohnehin unstabilen Sockel zu stoßen.

Im Vergleich zum Wiener Bild sind im Pariser Sebastian die Angriffe auf die Figur insofern diskreter, als der Kopf von Pfeilen verschont ist. Dafür taucht ein neues, subtiles Verfahren zur Brechung der Illusion auf. Im Vergleich mit der älteren Darstellung ist der Heilige gleichsam hochgehievt; sein Kopf befindet sich jetzt dicht unterhalb der Kapitellbasis. Der Bildausschnitt ist aber mit nach oben gewandert; die untere Bildgrenze verläuft nach wie vor dicht unterhalb der Füße des Gefesselten. Der untere Teil der Säule und die Basis sind ausgeblendet – und ebenso die Körper des „Stifters“ und des Bogenschützen.<sup>67</sup> Es ergibt sich eine ähnliche Realitätsstufung wie in jenen Buchillustrationen, die das narrative Geschehen als Imagination oder Vision von Randfiguren inszenieren. In der Illustration eines Psalters Elisabeths von Thüringen zum Beispiel ist das Hauptbild von vier Evangelisten-Büsten umgeben, die in ohrenartige Ausbuchtungen des Rahmens platziert sind.<sup>68</sup>

wird, wie ich glaube, die fleischliche in eine spirituelle Zeugung „sublimiert“ – in einen (unsichtbaren) Letzte-Wunde-Blutstrahl. Insofern müsste auch beim Pariser Sebastian ein Ersatz für das durchbohrte Sexualorgan vorhanden sein. Eine Rolle spielt vielleicht, dass einer der Pfeile auf den Rundturm zeigt, der den „Wasserberg“ bekrönt. Auch die Vorstellung vom Zusammenhang von Sexual- und Augentätigkeit könnte eine Rolle spielen. Vgl. Andreas Hauser: Luca Signorellis ‚Pan‘. Kunst als Sublimierung der Liebe, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 68 (1999), S. 250–269, hier S. 261.

67 Während die Sebastianssäule ihren niedrigen Teil gleichsam abgestoßen hat, sind beim antiken Bauwerk, das im Hintergrund links vom Triumphbogen steht, nur die untersten Teile der Säulenschäfte stehen geblieben. Im Zusammenhang mit der in der vorangehenden Anmerkung erwähnten Inkarnationsthematik dürfte ein Motiv in einem Brüstungsrelief von Bedeutung sein: Ein Krieger stößt einem Kentauern eine Lanze an die Stelle zwischen den Vorderbeinen, wo sich beim Mann das Geschlecht befindet. Man vergleiche dazu das Pallasbild (Paris, Louvre): zwischen den Vorderbeinen des Kentauern ist ein weibliches Geschlecht gemalt.

68 Um 1201/1208; Cividale dei Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Cod. CXXXVII. Vgl. Andrea von Hülsen-Esch: Der Rahmen im Rahmen der Buchmalerei, in: Hans Körner/Karl Möseneder (Hg.): *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Berlin 2008, S. 9–40, hier S. 11, 16 (Abb. 7).

Während im Wiener Bild eine Viktoria-Relieffigur die Vorstellung von einer Himmelfahrt evoziert, tut das im Pariser Bild die Hauptfigur durch ihr Emporgehoben-Sein selber. Auch hier ist aber in der Blickachse des Gemarterten ein antikes Steingebilde platziert: ein prachtvolles korinthisches Kapitell. Flächig gesehen schwebt es wie eine Krone über dem von einem Lichtschein umgebenen Haupt Sebastians: Ein Hinweis darauf, dass er sich als Himmelskönig imaginiert – und eine Anweisung an uns, diese Vision nachzuvollziehen.<sup>69</sup> Wenn wir das grau-steinerne Pflanzengebilde des Kapitells gedanklich in ein farbig-blühendes Gebilde umwandeln,<sup>70</sup> haben wir gefunden, wofür der „Stifter“ seine Haare opferte: für eine imaginäre Krone, die als Triumphzeichen ewigen Lebens über dem wohlfrisierten Haupt des göttlichen Athleten schwebt.<sup>71</sup>

Fungiert der „Stifter“ wegen seiner Randposition und seinen bildkonstruktiven (und de-konstruktiven) Sehkationen als Repräsentant des Betrachters, so

69 Ähnlich bereits Helke: *The Artist as Martyr* (wie Anm. 17), S. 234 in Bezug auf den Wiener Sebastian: Sie begreift das vergoldete Kapitell als „allusion to the martyr's crown (usually offered to him by descending flying angels)“.

70 Die doppelschwänzigen Stein-„spiritelli“ entsprechen den zwei Viktoria-Figuren des Wiener Sebastian. Während dort die linke Figur zerstört ist, ist sie hier in Schatten getaucht – die rechte, lichtvolle Kapitellseite steht als für die Zukunft. Das zeigt sich auch darin, dass hier der zentrale Kelch – statt wie üblich eine Blume – eine traubenförmige Frucht trägt: ein Echo auf die Passionstrauben im Wiener Sebastian. Die dortige Funktion der Memoria-Vase übernimmt im Kapitell der Kapitellkörper als Ganzes. Im Wiener Bild „hilft“ ein Wolkenbild, die antiken, monochromen Steingebilde gedanklich umzuformen. Der Pariser Sebastian enthält – soweit ich sehe – keine Naturfigur à la Wolkenreiter (außer vielleicht ein steinernes Krieger-Profil links oben), wohl aber Aufstufungen von Naturdekor (Platte mit muschelartigen Formen hinter dem rechten Fuss des Märtyrers) über monochromen Architektur-Dekor zu farbig-figürlicher Darstellung (Bild als Ganzes). Es sind auch schöne Exemplare farbig geäderten Steins vorhanden. Zum Verhältnis von solchem und von monochromem Steinrelief, vgl. Hauser: *Samson und Dalila* (wie Anm. 59).

71 Zum Schluss nochmals die Frage: Wer ist der vornehme Kahlkopf des Pariser Sebastian? Er muss eine Glatze, eine knollige Nase, eine Narbe in der linken Augenbraue und eine Warze am Kinn gehabt haben. Dass die Kahlheit als herausstechendes Merkmal und als Zeichen für geistige Kraft inszeniert ist, weist auf einen vornehmen Mann des Geistes (Kleriker) oder auf einen hochrangigen Soldaten, der sich seiner Abgeklärtheit rühmen will. Im Sebastian-Kontext ziehe ich die zweite Option vor (ein Kandidat unter anderen: Chiaras Schwiegervater Louis I de Bourbon-Montpensier). Eine zentrale Frage ist natürlich, ob das Bild im Zusammenhang mit Chiaras Hochzeit entstand oder ob es ursprünglich gar nicht für Frankreich bestimmt war. Funktionell kann es sich außer einem Devotionsbild um ein Motivbild (Vorschlag Laurent Vissière) oder eventuell gar um ein Memorialbild – ein Epitaph – handeln (z.B. für Ludovico oder Federico Gonzaga, falls sie in ihren letzten Lebensjahren anders ausgesehen haben als auf den bekannten Porträts, oder auch hier für Louis I Bourbon?). Wie auch immer: Wer das Pariser Sebastiansbild behandelt, sollte auch über die Identität des Glatzkopfes nachdenken.

kann der Märtyrer, der die Schießerei provoziert, als „geistiges Selbstporträt“ des Künstlers begriffen werden: Im Gegensatz zum Bildhauer und gleich wie die christlichen Passionsfiguren muss er das Materielle radikal negieren.<sup>72</sup> Ob Mantegna den Sebastian auch *real* als Selbstporträt intendierte, ist ungewiss; wahrscheinlich hat er ihn bloß als Vertreter eines physiognomisch-temperamentmäßigen Typus gestaltet, zu dem er sich selber rechnete: zu jenem des apollinischen, melancholisch angehauchten Sanguinikers.<sup>73</sup>

72 Zur Identifizierung Mantegnas mit Passionsfiguren vgl. Antoinette Roesler-Friedenthal: Ein Porträt Andrea Mantegnas als Alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 148–185; Hauser: Parnass (wie Anm. 52), S. 39 f. (Der Künstler als neuer Orpheus); ders.: Wolkenreiter' (wie Anm. 17), S. 172, Anm. 105; ders.: Christophorus-Fresko (wie Anm. 38), S. 77 und S. 80, Anm. 48; ders.: Madonna delle cave (wie Anm. 66), S. 102; Helke: The Artist as Martyr (wie Anm. 17) sowie Campbell: Agiografia umanistica (wie Anm. 25). Für das 20. Jahrhundert hat Heusinger postuliert, die Künstler hätten sich mit dem Sebastiansthema als Märtyrer inszeniert: Joachim Heusinger von Waldegg: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms 1989.

73 Stellt man das (vermutliche) Selbstporträt Mantegnas in der Berliner Darbringung neben den Kopf des Wiener Sebastian, kann man dasselbe auch für diesen sagen.